

Traducción/traduction/translation



Editorial

GRAN ANGULAR/GRAND ANGLE/WIDE ANGLE

Rousseau, l'europeén, *Nicolas Levrat*

PERSPECTIVAS/PERSPECTIVES/PERSPECTIVES

Crisis en España: crítica cultural, desfase de lo político y comunicación, *Victor Silva Echeto*
 Culture et identité nationales dans un monde globalisé, *Nazaré Torrão*

DOSSIER/DOSSIER/DOSSIER (Carlos Hernández-Sacristán, ed.)

LA EXPERIENCIA DEL TRADUCIR / L'EXPÉRIENCE DU TRADUIRE / THE EXPERIENCE OF TRANSLATING

Traducir la experiencia / La experiencia del traducir, *Carlos Hernández Sacristán*

The fractured surface of poetry and the translator's task, *Donald Wellman*

Traducción y migración de textos poéticos en la obra de Clara Janés, *Debra Faszter-McMahon*

Entusiasmos y angustias de un traductor vocacional, *Evelio Miñano Martínez*

“Simpatico”: La traductora como puente cultural, *Francisca González Arias*

La más inesperada travesía. Algunas reflexiones desde la práctica como traductora de literatura transcultural,
Dora Sales

La escritura de frontera y la traducción en la poesía de Juan Larrrea: Descubrimiento de mi cabeza, *María Rodríguez Cereales*

La autotraducción o el difícil encaje de sistemas literarios en contacto, *Josep Miquel Ramis*

La traducción como forma de exilio interior: El caso de Marià Manent, *José Francisco Ruiz Casanova*

Teorías de traducción enfrentadas y experiencias de traducción contrapuestas, *Mabel Richart-Marset*

Traduction multilingue et multiculturelle. La série «El Dragón de Gales», *Elena López Riera et Valeria Wagner*

CALEIDOSCOPIO/KALÉIDOSCOPE/KALEIDOSCOPE

Reseñas/Critiques/Book reviews

Co-publicada por /
Co-publiée par /
Co-published by

Departamento de Teoría
 de los Lenguajes y
 Ciencias de la Comunicación
 (Universitat de València.
 Estudi General, UVEG)
 & The Global Studies Institute
 de l'Université de Genève
 (GSI-UniGe)

Director / Directeur /
Editor-in-Chief

Jenaro Talens (UniGe/UVEG)

Consejo de dirección /
Comité de direction /

General Editors

Giulia Colaizzi (UVEG),
 Nicolas Levrat (UniGe),
 Sergio Sevilla (UVEG),
 Santos Zunzunegui (UPV-EHV)

Coordinadora editorial /
Éditrice executive /

Managing editor

Susana Díaz (UC3M)

Secretario de redacción /
Secrétariat de rédaction /

Executive secretary

Manuel de la Fuente (UVEG)

Relaciones internacionales /
Relations internationales /

International Relations

Victor Silva Echeto (UPLA)

Consejo de redacción /
Conseil de rédaction /

Editorial Board

Maximos Aligisakis (UniGe),
 Korine Amacher (UniGe),
 Juan Carlos Fernández
 Serrato (USE), Josep-Lluís
 Gómez Mompert (UVEG),
 Carlos Hernández Sacristán
 (UVEG), Aude Jehan (SAIS-
 JHU/EHESS, Paris/UniGe),
 Jorge Lozano (UCM), Carolina
 Moreno (UVEG), Pedro Ruiz
 Torres (UVEG), Nicolas Spa-
 daccini (UMN), Manuel Talens
 (Tlaxcala-int.org), Manuel
 E. Vázquez (UVEG), Imanol
 Zumalde (UPV-EHU)

Comité editorial / Comité éditorial / Editorial Committee

Ana Amado (UBA), Wladimir Belerowitch (UniGe/EHESS, Paris), Philippe Braillard (UniGe), Rodrigo Browne Sartori (UACH), †Omar Calabrese (UNISI), Pio Colonnello (UNICAL), Tom Conley (Harvard), Teresa de Lauretis (UCSC), Pascal Dethurens (UNISTRA), Frieda Ekotto (UMICH), Paolo Fabbri (IUAV), Juan Antonio García Galindo (UMA), Charles Genequand (UniGe), Antonio Gómez-Moriana (SFU), Jesús González Requena (UCM), Ana Goutman (UNAM), Ute Heidmann (UNIL), Yves Hersant (EHESS, Paris), Renate Holub (UCB), Tomás López-Pumarejo (Brooklyn College, CUNY), Silvestra Mariniello (UdeM), José Antonio Mingolarra (UPV-EHU), Miquel de Moragas (UAB), Laura Mulvey (Birkbeck College), Winfried Nöth (Uni-Kassel), Nzachée Noubissi (UCAD), Manuel Palacio (UC3M), José Luis Pardo (UCM), Eduardo Peñuela Cañizal (UNIP), Giuseppe Richeri (USI), Miquel Rodrigo Alsina (UPF), Lucia Santaella (PUCSP), René Schwok (IEUG), Pierre Souyri (UniGe), Victor I. Stoichita (UNIFRI), Peeter Torop (UT), María Tortajada (UNIL), Patrizia Violi (UNIBO), Ricardo Viscardi (UDELAR), Slavoj Žižek (UL), Nicolas Zufferey (UniGe).

Evaluadores externos/Évaluateurs externes/Peer Reviewers

Carmen Arocena (UPV/EHU), José Luis Castro de Paz (USC), Juan Miguel Company (UVEG), Victor Fresno (UNED), Francisco J. Gómez Tarín (UJI), Daniel Jorques (UVEG), Aouatef Ketiti (UVEG), Javier Marzal (UJI), Antonio Méndez Rubio (UVEG), Alberto Moreiras (TAMU), Vicente Ponce (UPV), Santiago Renard (UVEG), José F. Ruiz Casanova (UPF), Gabriel Sevilla (UniGe), Luis Veres (UVEG), Teresa Vilarós (TAMU), Valeria Wagner (UniGe)

Abreviaturas / Abréviations / Abbreviations:

Birkbeck: Birkbeck College, University of London / CUNY: City University of New York / EHESS: École de Hautes Études en Sciences Sociales, Paris / Harvard: Harvard University / IUAV: Istituto Universitario di Architettura, Venezia / PUCSP: Pontificia Universidade Católica de São Paulo / SAIS-JHU: The Paul H. Nitze School of Advanced International Studies-Johns Hopkins University / SFU: Simon Fraser University, Canada / TAMU: Texas A&M University / TLAXCALA: www.tlaxcala-int.org / UAB: Universitat Autònoma de Barcelona / UACH: Universidad Austral de Chile / UBA: Universidad de Buenos Aires / UCAD: Université Cheik Anta Diop, Dakar, Sénégal / UCB: University of California, Berkeley / UCM: Universidad Complutense, Madrid / UC3M: Universidad Carlos III, Madrid / UDELAR: Universidad de la República, Uruguay / UL: University of Ljubljana, UBA: Universidad de Málaga / UMICH: University of Michigan / UMN: University of Minnesota / UNIP: Universidad Paulista, Brasil / UNICAL: Università degli Studi di Calabria / UNISI: Università degli Studi di Siena / UNISTRA: Université de Strasbourg / UNAM: Universidad Nacional Autónoma de México / UNED: Universidad Nacional de Educación a distancia / UNIBO: Università di Bologna / UNIFRI: Université de Fribourg / UniGe: Université de Genève / Uni-Kassel: Universität Kassel / UNIL: Université de Lausanne / UPF: Universitat Pompeu Fabra / UPLA: Universidad de Playa Ancha, Chile / UPV: Universidad Politécnica de Valencia / UPV-EHU: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea / USC: Universidade de Santiago de Compostela / UCSC: University of California, Santa Cruz / UJI: Universitat Jaume I / USE: Universidad de Sevilla / USI: Università della Svizzera italiana / UT: Tartu Ülikool

Revista indexada en



Diseño/Maquette/Art Work

© Abb Nozal, 2011

Cubierta/couverture/cover: Fotocomposición de Nicolás Combarro, © 2012

ISSN: 2174-8454

e-ISSN: 2012-1206

Depósito legal: V-3469-2011

Imprime: Gráficas Marí Montañana, s.l.
Horno de los Apóstoles, 4 • 46001 Valencia
Tel.: 96 391 23 04* • Fax 96 392 06 39
imprensa@marimontanyana.es

ÍNDICE / TABLE DES MATIÈRES / CONTENTS – Vol. 5 (2013)



Editorial	3		
GRAN ANGULAR/GRAND ANGLE/WIDE ANGLE Rousseau, l'euro péen Nicolas Levrat.....	9	CALEIDOSCOPIO/KALÉIDOSCOPE/KALEIDOSCOPE	
PERSPECTIVAS/PERSPECTIVES/PERSPECTIVES Crísis en España: crítica cultural, desfase de lo político y comunicación Victor Silva Echeto.....	19	Edgar Grande, Hanspeter Kriesi, Martin Dolezal, Swen Hutter, Bruno Wüest, Marc Helbling, Dominic Höglinger, <i>Political Conflict in</i> <i>Western Europe</i> (Aude Jehan).....	155
Culture et identité nationales dans un monde globalisé Nazaré Torrão	27	Aude Jehan, <i>La culture et l'Union européenne: objet politique non identifié</i> (Jenaro Talens)	157
DOSSIER/DOSSIER/DOSSIER (coordinado por/coordonné par/edited by Carlos Hernández Sacristán, ed.) LA EXPERIENCIA DEL TRADUCIR/L'EXPERIENCE DU TRADUIRE/ THE EXPERIENCE OF TRANSLATING		José Luis Castro de Paz, <i>Sombras desoladas</i> (Antonia del Rey Reguillo)	159
Traducir la experiencia / La experiencia del traducir Carlos Hernández Sacristán	41	Walter Benjamin, <i>El truco preferido de Satán</i> (Victor Silva Echeto).....	162
The fractured surface of poetry and the translator's task Donald Wellman	45	Josep L. Gómez Mompert, Juan F. Gutiérrez Lozano, Dolors Palau Sampio (eds.), <i>La calidad periodística. Teorías, investigaciones y sugerencias profesionales</i> (Francesc-Andreu Martínez Gallego).....	165
Traducción y migración de textos poéticos en la obra de Clara Janés Debra Faszer-McMaron	55	Asier Aranzubia, Carmen Arocena, Pilar Carrera e Imanol Zumalde, (eds.), <i>Composiciones de lugar: ensayos in honorem Santos Zunzunegui en su 65 aniversario</i> (Germán Llorca Abad).....	169
Entusiasmos y angustias de un traductor vocacional Evelio Miñano Martínez.....	63	Santos Zunzunegui, <i>Lo viejo y lo nuevo. Caimán. Cuadernos de cine</i> (Victor Silva Echeto).....	172
"Simpático": La traductora como puente cultural Francisca González Arias	69	Manuel Palacio, <i>La televisión durante la Transición española</i> (Guillermo López García).....	175
La más inesperada travesía. Algunas reflexiones desde la práctica como traductora de literatura transcultural Dora Sales.....	77	Carlos Gómez, <i>Por una mirada ética. Conversaciones con Alicia Gómez Montano</i> (Victor Silva Echeto)	178
La escritura de frontera y la traducción en la poesía de Juan Larrea: Descubrimiento de mi cabeza María Rodríguez Cerezales	89	Susana Díaz, <i>Modos de mostrar. Encuentros con Lola Salvador</i> (Manuel de la Fuente Soler)	180
La autotraducción y el difícil encaje de sistemas literarios en contacto Josep Miquel Ramis.....	99	Clara Janés, <i>La vida callada de Federico Mompou</i> (Inés Sevilla)	183
La traducción como forma de exilio interior: El caso de Marià Manent José Francisco Ruiz Casanova	113	Félix de Azúa (ed.), <i>De las news a la eternidad</i> (Inés Sevilla)	186
Teorías de traducción enfrentadas y experiencias de traducción contrapuestas Mabel Richart-Marset	123	Franz Schultheis y Christine Frisinghelli (ed.), <i>Pierre Bourdieu en Argelia. Imágenes del desarraigo</i> (Nieves Limón)	190
La traduction multilingue. La série "El Dragón de Gales" Elena López Riera y Valeria Wagner	135	WHO'S WHO	195
		NORMAS DE PUBLICACIÓN	205

Editorial

Aunque muchos insistan en creer lo contrario, nunca han existido los significados universales, válidos para todo tiempo y lugar. Como afirmó en su día el físico Werner Heisenberg, al formular su conocida “teoría de la indeterminación”, es la presencia de un observador la que determina el sentido de una experiencia. Si esa experiencia se verbaliza –y es ya moneda común asumirlo en la Filosofía del siglo XX, desde posturas tan dispares como las que representan Martin Heidegger, Ludwig Wittgenstein o Hans Georg Gadamer–, lo que resulta de dicha verbalización no es una objetividad material, sino una construcción de la experiencia hecha lenguaje. Por eso la paz que aparece en el título *Guerra y paz* de Tolstoi tiene un sentido que no coincide con el que le otorga quien utiliza el término para definir una suerte de karma interior o con el que en un texto de Baquílides de Céos intentaba describir un período tan alejado de las batallas campales que hasta las lanzas de madera habrían florecido. Que quienes dedican su tiempo y su energía al trabajo de la traducción tropiecen, en pleno siglo XXI con problemas similares a los que preocupaban a los clásicos de la Antigüedad no es, pues, una rareza, sino la constatación del carácter no universal del lenguaje. Nunca hubo un antes, ni un afuera de Babel.

El presente volumen de EU-topías aborda esta cuestión intentando ir más allá del estricto territorio de la lengua. En efecto, dar cuenta de las múltiples y difusas fronteras que unen y separan a la vez lo que distintos grupos y comunidades humanas utilizan para explicar y entender su relación con el mundo no es un simple problema lingüístico, sino también político, ideológico y, más abiertamente, de índole cultural. En ese sentido, los trabajos que estudian la actualidad del pensamiento rousseauiano en lo que respecta a la noción de Europa, los diferentes modos de explicar y/o entender la crisis que atraviesa nuestras actuales sociedades occidentales o las formas en que ciertas literaturas emergentes cuestionan, al reconstruirlas, las nociones tradicionales de identidad nacional no se alejan demasiado de aquellos que conforman el dossier concreto sobre la experiencia del traducir. En todos los casos se trata

de asumir que los intercambios comunicativos, en todos los campos del saber, pero también, en la vida cotidiana, se articulan en torno a una necesaria y constante «negociación». El actual mundo globalizado impone en todos los órdenes de la vida diaria la aceptación de una pluralidad imprescindible para que el intercambio y la convivencia no estén abocados al desastre. Dejarse contaminar por un vocabulario, una sintaxis y un sistema cultural ajeno deja de ser, por razones obvias, un tabú o una opción personal, para convertirse en un instrumento de supervivencia.

No existen las verdades eternas, ni los universales con que solemos reconducir todo lo que resulta extraño e incomprensible para el tranquilizador esquema de nuestras costumbres –muchas veces mediante la violencia– hacia lo que nos es conocido y nos reconforta porque devuelve nuestra propia imagen como un espejo. Si se trata de aceptar la diversidad irreductible de lo real, la multiplicidad de otros mundos que, como afirmaba Paul Éluard, siempre están en éste, habrá que acostumbrarse a negociar nuestros deseos y a dialogar con lo desconocido, asumiendo que con esa palabra no definimos nada misterioso, sino simplemente aquello no conocido aún.



Malgré l'existence d'une certaine opinion généralisée, il n'y a jamais eu de significations universelles qui soient valables en tout temps et lieu. Comme affirma le physicien Werner Heisenberg dans sa très connue “théorie de l'indétermination”, c'est la présence de l'observateur qui détermine le sens d'une expérience. La verbalisation de cette expérience –cela étant tout à fait accepté dans la Philosophie du XXème siècle, à partir de positions disparates comme celles que représentent Martin Heidegger, Ludwig Wittgenstein ou Hans Georg Gadamer–, n'est pas une objectivité matérielle, mais une construction de l'expérience devenue langage. Ainsi, la paix qui apparaît dans Guerre et Paix de Tolstoi a un sens différent de celui qui emploie ce mot pour définir un bonheur de karma intérieur ou de celui

qui traverse un texte de Bacchylide de Chéos où l'auteur tente de décrire une période si éloignée des batailles que les lances de bois auraient fleuri. Que ceux qui consacrent leur temps et leur énergie à la traduction rencontrent, en plein XXI^{ème} siècle, des problèmes semblables à ceux qui préoccupaient les classiques de l'Antiquité n'est donc pas quelque chose de bizarre, mais la preuve du caractère non universel du langage. Il n'y a jamais eu un avant, ni un hors Babel.

Ce volume d'EU-topías aborde ce sujet tentant de dépasser le strict domaine de la langue. En effet, expliquer les différentes et troubles frontières qui unissent et séparent en même temps, ce que les différents groupes et communautés humaines utilisent pour expliquer et comprendre leur rapport avec le monde, ne peut pas se réduire à un problème d'ordre linguistique. Il s'agit 'une question aussi d'ordre politique, idéologique et, bien sûr, culturelle. Dans ce sens, le texte qui réfléchit à l'actualité de la pensée de Rousseau sur l'idée d'Europe, ainsi que ceux qui le font sur les différentes manières d'expliquer ou comprendre la crise que parcourt nos sociétés occidentales ou bien la façon dont certaines littératures émergentes, remettent en question, lorsqu'elles les reconstruisent, les concepts traditionnels sur l'identité nationale, ne sont pas trop loin de ceux qui discutent autour de la théorie et la pratique de la traduction. Dans tous les cas les auteurs acceptent que les échanges communicatifs, dans tous les domaines du savoir, mais aussi, dans la vie quotidienne, se structurent sur une nécessaire et constante «négociation». Le monde globalisé impose au quotidien l'acquiescement d'une pluralité nécessaire pour que les échanges ainsi que la vie en commun ne nous mènent pas à une catastrophe. L'interférence d'un vocabulaire, une syntaxe ou un système culturel qui n'est pas le nôtre, n'est plus, certainement, un tabou ou un choix, mais un instrument de survie.

Il n'y a pas de vérités éternelles ou de catégories universelles pour reconduire—souvent avec violence—les choses qui semblent bizarres et incompréhensibles au schéma apaisant de nos moeurs, vers ce que nous connaissons et qui nous soulage parce que cela nous rend notre image comme dans un miroir. Si on accepte la diversité irréductible du réel, la multiplicité d'autres mondes qui, selon l'affirmation de Paul Éluard, sont toujours dans celui-ci, on devra s'habituer à négocier avec nos désirs et à dialoguer avec

l'inconnu, acceptant qu'avec ce mot nous ne définissons rien de mystérieux, mais simplement quelque chose que nous ne connaissons pas encore.



Universal meanings, valid for all places and time, never existed, even though many people insist on the contrary. As physicist Werner Heisenberg stated when he formulated his well-known “theory of indeterminacy”, it is the presence of an observer what allows the meaning of an experience to emerge. If that experience is verbalized—as it is assumed in 20th century philosophy, as in the texts by Martin Heidegger, Ludwig Wittgenstein or Hans Georg Gadamer—the result of such verbalization is not a material objectivity; it is, rather, the construction of such experience as language. This is the reason why ‘peace’ as it appears in Tolstoy’s title *War and Peace* means something quite different from what is intended to indicate a sort of inner karma, or from its use in a text by Bacchylides of Ceos, by which the autor meant to describe a time so different from battle that even spears blossom. The fact that people dedicating time and energy to translation stumble once and again with problems that preoccupied thinkers of Classical antiquity should not surprise us; it is, rather, one more proof of the non-universal nature of language. There is no such thing as a before-of or outside-of Babel.

The present issue of EU-topías deals with such questions in the attempt to go beyond the clear-cut territory of language. In effect, to give an account of the multiple and often diffuse borders that both unite and separate what different human groups use to explain and comprehend their relationship with the world is not a mere linguistic problem; it also a political, ideological and, more openly, a cultural one. In this sense, the article analysing Rousseau’s thinking about an idea of Europe, the one dealing with different modes of analysis to explain and/or understand Western societies’ present crisis, or the text presenting the ways in which emergent literatures are putting into question the traditional notions of national identity they themselves are re-constructing, are part of the same critical domain as those texts comprising the specific dossier about the ‘experience’ of translating. They all share the presumption that communication, in all fields of knowledge just like in everyday life, is grounded on a continuous

and necessary “negotiation”. Our globalized world forces us to accept an essential plurality at all levels of everyday life in order to avoid communication and communality to fail utterly. To let oneself contaminate by a vocabulary, a syntax and a cultural system which are ‘others’ from one’s own, ceases to be, for obvious reasons, a sort of taboo or a personal option and becomes a tool for survival.

There is no such thing as eternal truth, or as those universal concepts by which we reduce –by the use of violence

at times– all that is strange and incomprehensible to the comforting scheme of what is known to us, which returns one’s own image as in a mirror. The question is to accept the irreducible diversity of the real, the multiplicity of other worlds which, as Paul Éluard stated, are always *in* the present world. It will be necessary to get used to negotiate one’s own desires, to be able to keep a dialogue with the unknown, acknowledging that with this term we define nothing mysterious: it is, simply, what we have been unable to know yet.

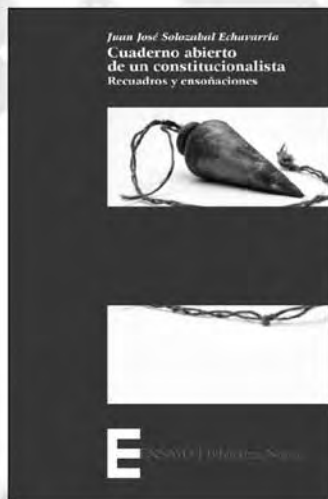


Biblioteca Nueva

www.bibliotecanueva.es



Ensayo



CUADERNO ABIERTO DE UN CONSTITUCIONALISTA

Juan José Solozabal
304 páginas

FILOSOFÍA Y RESISTENCIA

Jacobo Muñoz
224 páginas



Otras Eutopías



COMPOSICIONES DE LUGAR

Asier Aranzubia, Carmen
Arocena, Pilar Carrera e
Imanol Zumalde (Eds.)
336 páginas



EL "CINE DE BARRIO" TARDOFRANQUISTA

Miguel Ángel Huerta Floriano
Ernesto Pérez Morán (Eds.)
400 páginas



GRAN ANGULAR
GRAND ANGLE
WIDE ANGLE

Rousseau l'Européen

Nicolas Levrat

Reçu : le 30.09.2012 – Accepté : le 20.10.2012

Résumé / Resumen / Abstract

La pensée rousseauienne inspire les bases d'une pensée européenne, mise en question trois siècles plus tard. Le parcours à travers certaines clés conceptuelles du penseur genevois permet de considérer les possibilités d'une Europe non seulement géographique, mais conceptuelle. Dans ce sens, réfléchir sur Rousseau d'une façon nouvelle implique le fait de mettre en tension certaines formes actuelles d'action-pensée.

El pensamiento de Rousseau inspira las bases de un pensamiento europeo, cuestionado 300 años después. El recorrido por algunas claves conceptuales del pensador ginebrino permite considerar las posibilidades de una Europa no sólo geográfica sino conceptual. En ese sentido, reflexionar de manera nueva sobre Rousseau implica tensionar algunas de las formas actuales de acción-pensamiento.

Rousseau's thought inspires the basis of an European thought, questioned 300 years later. To go through some conceptual keys of the Geneva thinker, allow us to consider the possibility of a Europe understood not only geographically but conceptually. In this sense to approach Rousseau from this new point of view implies to stress some of the forms of current action-thinking.

Palabras clave / Mots-clés / Key Words

Rousseau, pensée européenne, Europe

Rousseau, pensamiento europeo, Europa.

Rousseau, European Thought, Europe.

Rassurez-vous, Jean-Jacques Rousseau n'a pas écrit un projet constitutionnel pour l'Europe dont personne n'eût à ce jour entendu parler et que je serai en mesure, sous vos yeux à n'en point douter ébahis, d'exhumer. Ce qui ne l'a pas empêché de s'intéresser à la question européenne, notamment par les travaux qu'il a réalisés autour des écrits de l'Abbé de Saint-Pierre, en particulier ce « *Projet de paix perpétuelle* » de 1713 (Rousseau n'avait donc que quelques mois quant il fut écrit) et dont il publia des extraits,

ainsi qu'un essai le commentant, vers 1761 (son essai ne sera publié qu'en 1782...).

Et que lit-on sur l'Europe dans ce texte :

Je laisse, comme je l'ai déjà dit, au jugement des lecteurs, l'examen de tous les articles et la comparaison de l'état de guerre qui résulte de la confédération, avec l'état de paix qui résulte de l'impolice européenne. Si nous avons bien raisonné dans l'exposition de ce projet, il est démontré ; premièrement, que l'établissement de la paix perpétuelle dépend uniquement du consentement des souverains, et n'offre pas à lever d'autres difficultés que leur résistance ; deuxièmement, que cet établissement leur serait utile de toute manière, et qu'il n'y a nulle comparaison à faire, même pour eux, entre les inconvénients et les avantages ; en troisième lieu, qu'il est raisonnable de supposer que leur volonté s'accorde avec leur intérêt ; enfin, que cet établissement une fois formé sur le plan proposé, serait solide et durable, et remplirait parfaitement son objet.

Sans doute, ce n'est pas à dire que les souverains adopteront ce projet ; (qui peut répondre de la raison d'autrui ?) Mais seulement qu'ils l'adopteraient, s'ils consultaient leurs vrais intérêts : car on doit bien remarquer que nous n'avons pas supposé les hommes tels qu'ils devraient être : « bons, généreux, désintéressés, et aimant le bien public par humanité » ; mais tels qu'ils sont, « injustes, avides, et préférant leur intérêt à tout ».

La seule chose qu'on leur suppose, c'est assez de raisons pour voir ce qu'il leur est utile, et assez de courage pour faire leur propre bonheur. Si, malgré tout cela, ce projet demeure sans exécution, ce n'est donc pas qu'il soit chimérique, c'est que les hommes sont insensés, et que c'est une sorte de folie, d'être sage au milieu des fous.

On peut toujours supposer la raison, il est plus dur de la trouver !

Rousseau n'est d'ailleurs dans ses autres écrits pas sans faire quelque allusion à l'Europe ou aux européens. Ainsi Rousseau savait que pour l'Europe, un projet de paix était indispensable. Dans son *Discours sur l'économie politique*, il constate :

L'invention de l'artillerie et des fortifications a forcé de nos jours les souverains de l'Europe à rétablir l'usage des troupes réglées pour garder leurs places ; mais avec des motifs plus légitimes¹, il est à craindre que l'effet n'en soit également funeste. Il n'en faudra pas moins dépeupler les campagnes pour former les armées et les garnisons ; pour les entretenir il n'en faudra pas moins fouler les peuples ; et ces dangereux établissements s'accroissent depuis quelques temps avec une telle rapidité dans tous nos climats, qu'on n'en peut prévoir que la dépopulation prochaine de l'Europe, et tôt ou tard la ruine des peuples qui l'habitent. (*Economie Politique*, p. 89).

Mais aussi dans ses *Considérations sur le gouvernement de Pologne* Rousseau affirme :

Il n'y a pas plus aujourd'hui de Français, d'Allemands, d'Espagnols, d'Anglais même, quoi qu'on en dise ; il n'y a que des Européens. Tous ont les mêmes goûts, les mêmes passions, les mêmes mœurs, parce qu'aucun n'a reçu de forme nationale par une institution particulière. (p. 171).

Ce qui était vrai au milieu du XVIII^e siècle ne l'est, hélas pour ce qui est de construire l'Europe, plus au XXI^e. Et Français, Allemands, Espagnols et Anglais se sont depuis, quoi qu'on en dise, constitués en formes nationales qui certainement constituent un des plus sérieux obstacle à un projet institutionnel européen et, pour paraphraser Rousseau, « sans doute ce n'est pas à dire que les souverains adopteront ce projet », on en a eu ces dernières années de nombreuses preuves.

L'Europe que put connaître Rousseau n'est pas celle qui aujourd'hui nous interroge ; et comme le dit le citoyen de Genève en fin de son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*,

le genre humain d'un âge n'étant pas le genre humain d'un autre âge, la raison pour quoi Diogène ne trouvait point d'homme, c'est qu'il cherchait parmi ses contemporains l'homme d'un temps qui n'était plus (p. 255).

Ainsi à l'inverse de Diogène, il ne s'agit pas de chercher au temps de Rousseau les institutions d'une Europe d'aujourd'hui, dans un temps qui n'était pas encore. Les innombrables essais qui ces dernières années ont disséqué le projet de paix perpétuelle de Kant pour y lire l'agencement institutionnel à venir de l'Union européenne sont un exercice qui aurait effaré Rousseau. Et nous n'allons donc pas essayer de transposer ses réflexions qui porteraient sur l'Europe de l'époque à l'Europe de nos jours ; il y a d'ailleurs eu un très beau colloque organisé en avril dernier par le GIPRI qui se livra à un bel exercice sur le thème : « Rousseau, la République, la paix. »

Alors pourquoi Rousseau l'Européen ?

Si Rousseau est un européen qui peut nous parler aujourd'hui, à nous, européens de 300 ans après son âge, c'est par sa démarche européenne, sa méthode dont l'Europe d'aujourd'hui a grand besoin d'oser s'inspirer.

Rousseau était un européen de son temps. Pour preuve la magnifique exposition à la Fondation Bodmer, « Vivant ou mort il les inquiétera toujours (amis et ennemis de Rousseau) » qui s'intéresse au retentissement européen des écrits de Rousseau (et pas seulement, loin s'en faut, les écrits politiques qui nous occupent aujourd'hui). (NB pour ceux qui ne l'ont pas encore visitée, l'exposition se termine le 16 septembre).

D'où d'ailleurs cette si souvent citée sentence de Goethe qui voyait dans la coexistence (temporelle et géographique) de Voltaire et de Rousseau, cette vaine compétition à laquelle Mme la Doyenne a fait référence il y a quelques instants, la charnière entre un ancien et un nouveau monde. Et Goethe sacre Rousseau comme l'aube du nouveau.

¹ Que d'aimer « mieux commander à des mercenaires qu'à des hommes libres, ne fut-ce qu'afin d'employer en temps et en lieu les premiers pour mieux assujettir les autres » (*Sur l'économie politique*, p. 88).

Jean-Jacques Rousseau, ce fut l'entrée dans la modernité, l'avènement de la domination intellectuelle (et politique) de l'Europe sur le monde moderne en émergence. Et aujourd'hui, que ce monde que Rousseau a largement contribué à enfanter est à son déclin, pour laisser place à un nouveau monde nouveau – dans lequel l'Europe ne jouera certainement pas le rôle qui fut le sien ces trois derniers siècles – il nous faudrait un nouveau Rousseau pour l'aider à éclore. Voilà en quoi Rousseau l'Européen est aujourd'hui pertinent. Penchons-nous alors quelque peu sur cette « méthode Rousseau » de raisonnement, plus tournée vers l'avenir que vers le passé.

Rousseau pourtant, dans ses écrits et comme la plupart de ses contemporains, va beaucoup se pencher sur les pratiques, les institutions et les mœurs de l'époque antique, notamment et souvent Rome, comme nous l'a rappelé le Professeur Catalano, mais aussi sur les écrits de ses prédécesseurs et contemporains, pour imaginer et fabriquer les outils intellectuels permettant d'appréhender ce monde nouveau, extraire les caractéristiques et institutions du monde à venir de la gangue qui les cachaient encore à ses contemporains.

Sa méthode, et c'est en cela qu'elle est originale, ce n'est pas de transposer mécaniquement, comme par l'œuvre d'un pantographe, l'ancien vers le moderne, ou parfois du petit vers le grand. Tout en s'inspirant de ce qui fut, (il dit au chapitre XII du Livre troisième du contrat social « *Par ce qui s'est fait considérons ce qui se peut faire* »), mais s'en pour autant se considérer comme borné par les expériences passées. Ainsi indique-t-il au lecteur, dans ce même chapitre XII, que « les bornes du possible dans les choses morales sont moins étroites que nous le pensons ». C'est plus qu'une invite à la créativité, à l'imagination, dimension que la pratique du droit, et tout particulièrement du droit institutionnel, tend à délaïsser.

Prenons un bref exemple, délicieusement illustratif de sa méthode, sur une thématique qui aujourd'hui encore fait couler bien de l'encre et de fiel. La question de l'impôt sur les successions et sa relation au droit de propriété. Question épineuse, même pour un gouvernement d'aujourd'hui (voir nos débats – et bientôt nos démêlés – avec nos voisins français sur la convention de double

imposition des successions) que Rousseau traite dans son article sur l'Economie politique pour l'Encyclopédie. Bien sûr, nous connaissons tous la passion pour l'égalité entre les hommes de Rousseau et la conclusion à laquelle il devrait parvenir ne saurait comprendre aucun suspens. Mais c'est la méthode, la capacité à retourner la question et à offrir un autre angle qui est pertinente à mon propos et devrait inspirer les européens d'aujourd'hui confrontés à la « question européenne ». Comment procède-t-il alors ? Je le cite :

C'est, comme l'a montré Puffendorf, que par la nature du droit de propriété, il ne s'étend point au-delà de la vie du propriétaire, et qu'à l'instant qu'un homme est mort, son bien ne lui appartient plus .

Jusque-là, la logique est implacable. La suite ainsi n'est que la conséquence des truismes énoncés. Bien sûr, le problème posé dans l'autre sens, la réponse qui en découle en droite ligne sera aussi renversée. Il poursuit donc : « Ainsi lui prescrire les conditions sous lesquelles il en peut disposer, c'est au fond moins altérer son droit en apparence, que de l'étendre en effet » (p. 82). De l'angle sous lequel est examiné le problème découle une solution en apparence limpide.

Qu'en est-il alors de cette méthode pour appréhender la question européenne dans le monde post-européen qui s'ouvre devant nous ?

L'essentiel du problème institutionnel c'est plutôt la question – souvent abordée par Rousseau dans d'autres contextes – de l'arrangement institutionnel idoine d'une Europe unie dans un monde globalisé qui se pose – est un problème de taille. L'Europe est certes, nous allons avec notre philosophe le voir, trop grande et trop ancienne pour que l'on y puisse reproduire le « modèle » étatique qui fit le succès du monde moderne, en Europe et au-delà.

Problème de taille pour ce qui concerne le sentiment d'appartenance, la citoyenneté, problème de taille pour ce qui est du gouvernement ou de la gouvernance européenne, et problème de taille pour ce qui concerne le coût du projet – et Dieu sait si cette situation est chaque jour préoccupante (même si aujourd'hui grâce à nos collègues de Karlsruhe,

la situation paraît un tout petit peu moins préoccupante²). Si Rousseau ne traite pas des problèmes d'aujourd'hui, nous l'avons déjà dit, il fournit néanmoins pour les penser quelques réflexions qui seront plus qu'utiles aux accoucheurs des institutions du monde à venir.

Pour ce qui concerne le sentiment d'appartenance, de citoyenneté, auquel nous le savons Rousseau accordait une immense importance, que ce soit dans le *Contrat social*, dans le *projet de Constitution pour la Corse* ou ses *considérations sur le Gouvernement de Pologne*, il avertit ses lecteurs en ces termes :

Il semble que le sentiment de l'humanité s'évapore et s'affaiblit en s'étendant sur toute la terre, et que nous ne saurions être touchés des calamités de la Tartarie ou du Japon, comme de celles d'un peuple européen. Il faut en quelque manière borner et comprimer l'intérêt et la commisération pour lui donner de l'activité. Or comme ce penchant en nous ne peut être utile qu'à ceux avec qui nous avons à vivre, il est bon que l'humanité concentrée entre les concitoyens, prenne en eux une nouvelle force par l'habitude de se voir, et par l'intérêt commun qui les réunit. (*Eco. Po.*, 72).

En pratique Rousseau semble avouer dans son article sur l'économie politique, que le principe d'une communauté politique fondée sur une volonté générale ne peut s'étendre au-delà d'une limite de taille, et ce non pour de seules raisons pratiques, mais aussi pour une raison de justice ; car la volonté générale propre à un peuple ne peut s'étendre à d'autres. Ainsi souligne-t-il :

Il est important de remarquer que cette règle de justice, sûre par rapport à tous les citoyens, peut être fautive avec les étrangers ; et la raison de ceci est évidente : c'est qu'alors la volonté de l'Etat quoique générale par rapport à ses membres, ne l'est plus par rapport aux autres Etats et à leurs membres, mais devient pour eux une volonté particulière et individuelle, qui a sa règle de justice dans la loi de nature, ce qui rentre également dans le principe établi : car alors la grande ville du monde devient le corps politique dont la loi de nature est toujours la volonté générale, et dont les Etats et peuples divers ne sont que des membres individuels. (*Economie Politique*, 62).

Notons que dans les deux cas, c'est une construction politique globale, cosmopolitique, qui lui paraît impossible à soustraire à la loi de nature, mais qu'il n'exclut pas expressément l'existence d'une *politie* européenne. Cependant, et nous l'avons déjà souligné, si en son temps l'Europe pouvait paraître comme encore façonnable en un peuple unique, cela paraît aujourd'hui hors de portée. Il précise ainsi dans le *Contrat social* :

Les peuples ainsi que les hommes ne sont dociles que dans leur jeunesse, ils deviennent incorrigibles en vieillissant ; quand une fois les coutumes sont établies et les préjugés enracinés, c'est entreprise dangereuse et vaine de vouloir les réformer ; le peuple ne peut pas même souffrir qu'on touche à ses maux pour les détruire, semblable à ces malades stupides et sans courage qui frémissent à l'aspect du médecin. (*CS*, Livre II, ch. 8).

Ainsi s'élève un obstacle de taille à un projet européen fondé sur le modèle rousseauiste prenant source dans la volonté générale.

Il n'en va pas mieux du problème de la taille du gouvernement d'une grande contrée, l'Europe pour ce qui nous intéresse ce soir. Rousseau montre le paradoxe du gouvernement d'un grand Etat de manière particulièrement saisissante dans le Livre III du *Contrat social*. Ainsi constate-t-il :

[...] plus l'Etat s'étend, plus sa force réelle augmente ; quoiqu'elle n'augmente pas en raison de son étendue : mais l'Etat restant le même, les magistrats ont beau se multiplier, le gouvernement n'en acquiert pas une plus grande force réelle, parce que cette force est celle de l'Etat. » (*CS*, Livre III, ch. 2). « Or la force totale du gouvernement étant toujours celle de l'Etat, ne varie point : d'où suit que plus il use de cette force sur ses propres membres, moins il lui en reste pour agir sur tout le peuple. Donc plus les magistrats sont nombreux, plus le gouvernement est faible. » (*Ibid.*) « Ainsi la force relative ou l'activité du gouvernement diminue, sans que sa force

² Le matin du 12 septembre 2012 où est prononcée cette conférence, la *Bundesverfassungsgericht* de Karlsruhe a rendu un arrêt autorisant la ratification par l'Allemagne du Traité instituant le Mécanisme européen de stabilité financière (Traité MES).

absolue ou réelle puisse augmenter. Il est sûr encore que l'expédition des affaires devient plus lente à mesure que plus de gens en sont chargés ». (Ibid.).

On dirait une description de la « gouvernance européenne » actuelle. Et Rousseau de conclure que « plus l'Etat s'agrandit, plus le gouvernement doit se resserrer. » (Ibid.). Gageure impossible à concilier avec les exigences démocratiques d'un bon gouvernement, que veut pourtant s'imposer l'Europe à elle-même (art. 2 du TUE). Là aussi donc impasse.

Enfin pour ce qui est coût d'une grande unité politique, Rousseau paraît aussi pessimiste et implacable qu'une agence de notation anglo-saxonne :

[...] quand l'histoire ne nous l'apprendrait pas, la raison suffirait pour nous démontrer que plus un Etat est grand, et plus les dépenses y deviennent proportionnellement fortes et onéreuses ; car il faut que toutes les provinces fournissent leur contingent, aux frais de l'administration générale, et que chacune outre cela fasse pour la sienne particulière la même dépense que si elle était indépendante. Ajoutez que toutes les fortunes se font dans un lieu et se consomment dans un autre ; ce qui rompt bientôt l'équilibre du produit et de la consommation, et appauvrit beaucoup de pays pour enrichir une seule ville ». (*Economie Politique*, p. 88).

Diable. Sans avoir pu connaître des maux de l'Europe actuelle, le citoyen de Genève semble les avoir d'avance prédit...

Ainsi l'équation pour une République européenne paraît simple. Soit il faut faire des européens un peuple, souverain, qui se constituera en Etat démocratique ; Soit il faut que les peuples européens unissent leurs Etats, sous le pouvoir d'un nouveau souverain. C'est une solution que Rousseau n'exclut pas et l'on sait que dans son *Projet de Constitution pour la Corse*, il affirme même :

Car que deux ou plusieurs Etats soient soumis au même Prince, cela n'a rien de contraire au droit et à la raison. Mais qu'un Etat soit sujet d'un autre Etat, cela paraît incompatible avec la nature du corps politique. (*Projet Corse*, p. 157).

A contrario, en se soumettant à un pouvoir supérieur, mais qui ne serait pas lui-même un Etat, un peuple et un Etat peuvent conserver leurs caractéristiques.

Et nous l'avons vu, faire l'Etat européen pose un problème de taille, et les peuples des Nations européennes ne paraissent plus guère en capacité de se dissoudre dans un peuple européen. Rousseau montre donc la quasi-impossibilité d'étendre la forme étatique à l'Europe. Le citoyen de Genève n'en pose pas moins le principe qui permettrait de dépasser le cadre conceptuel de l'Etat moderne, qu'il est lui-même en train de poser par ses écrits, pour permettre, le cas échéant à l'Europe, d'aller au-delà du cadre de la République.

Ainsi au début de son *Discours sur l'économie politique*, Jean-Jacques Rousseau nous rappelle que le changement de taille peut induire un changement de nature. Ainsi constate-t-il :

Quand il y aurait entre l'Etat et la famille autant de rapport que plusieurs auteurs le prétendent, il ne s'ensuivrait pas pour cela que les règles de conduite propres à l'une de ces deux sociétés fussent convenables à l'autre : elles diffèrent trop en grandeur pour pouvoir être administrées de la même manière.... (*Economie Politique*, 57).

Et Rousseau de montrer que :

si la voix de la nature est le meilleur conseil que doit écouter un bon père pour bien remplir ses devoirs, elle n'est pour le magistrat qu'un faux guide qui travaille sans cesse à l'écarter des siens, et qui l'entraîne tôt ou tard à la perte de l'Etat. [...] ... il s'ensuit que c'est avec raison qu'on a distingué l'économie publique de l'économie particulière, et que l'Etat n'ayant rien de commun avec la famille que l'obligation qu'ont les chefs de rendre heureux l'un et l'autre, les mêmes règles de conduite ne sauraient convenir à tous les deux. (*Economie Politique*, 60).

Déduction de laquelle Rousseau établit « la volonté générale pour premier principe de l'économie publique et règle fondamentale du gouvernement » (*Eco. Po.*, 64), et non la loi de nature... que ne s'en est-on rappelé ces trente dernières années. On voit donc que c'est la volonté générale,

le règne de la loi, qui doit fonder le bon gouvernement dans l'Etat ; ce que nous savons depuis Rousseau précisément. Mais au-delà ? Peut-être qu'effectivement le modèle ne doit pas s'étendre infiniment.

Rousseau l'admet en ces termes :

comme la nature a donné des termes à la stature d'un homme bien conformé, passé lesquels elle ne fait plus que des géants ou des nains, il y a de même, eu égard à la meilleure constitution d'un Etat, des bornes à l'étendue qu'il peut avoir, afin qu'il ne soit ni trop grand pour pouvoir être bien gouverné, ni trop petit pour pouvoir se maintenir par lui-même . (CS, Livre II, ch. 9).

Et de conclure,

Tout bien examiné, je ne vois pas qu'il soit désormais possible au souverain de conserver parmi nous l'exercice de ses droits si la cité n'est très petite. Mais si elle est très petite elle sera subjuguée ? NON. Je ferai voir ci-après comment on peut réunir la puissance extérieure d'un grand peuple avec la police aisée et le bon ordre d'un petit Etat . (CS, Livre III. Ch. 15).

Rousseau a là très brièvement effleuré la question du fédéralisme, puisqu'il ajoute en note sous ce paragraphe : « C'est ce que je m'étais proposé de faire dans la suite de cet ouvrage, lorsqu'en traitant des relations externes j'en serais venu aux confédérations. Matière toute neuve et où les principes sont encore à établir. » Mais il n'ira pas plus loin hélas, si ce n'est cette recommandation aux Polonais dans ses *Considérations sur le Gouvernement de Pologne* :

La première réforme dont vous auriez besoin serait celle de votre étendue. Vos vastes provinces ne comporteront jamais la sévère administration des petites Républiques. Commencez par resserrer vos limites, si vous voulez réformer votre gouvernement. Peut-être vos voisins songent-ils à vous rendre ce service. Ce serait sans doute un grand mal pour les parties démembrées ; mais ce serait un grand bien pour le corps de la Nation. Que si ces retranchements n'ont pas lieu, je ne vois qu'un moyen qui pût y suppléer peut-être et qui est heureux, ce moyen est déjà dans l'esprit de votre institution. Que la séparation des deux Polognes soit

aussi marquée que celle de la Lituanie : ayez trois Etats réunis en un. Je voudrais, s'il était possible,, que vous en eussiez autant que de Palatinats ; formez dans chacun autant d'administrations particulières. Perfectionnez la forme des Diétines, étendez leur autorité dans leurs Palatinats respectifs ; mais marquez-en soigneusement les bornes, et faites que rien ne puisse rompre entre elles le lien de la commune législation et de la subordination au corps de la République. En un mot, appliquez-vous à étendre et perfectionner le système des Gouvernements fédératifs, le seul qui réunisse l'avantage des grands et des petits Etats, et par là le seul qui puisse vous convenir. Si vous négligez ce conseil, je doute que jamais vous puissiez faire un bon ouvrage. (*Gouv. Pologne*, p. 183).

On le voit, selon Rousseau lui-même, la meilleure réponse à la grande taille d'une Communauté politique n'est pas l'extension sous une unique République, mais une forme fédérative (à moins d'alternativement préférer le remède douloureux de l'ablation de parties du territoire pour constituer une multitude de petites Républiques) ; mais alors on retombe sur le problème de la paix, traité précédemment.

Il en découle donc que Rousseau nous indique, si ce n'est explicitement, du moins assez clairement, que l'Europe ne saurait être construite sur le modèle d'une unique communauté politique rousseauiste. Et par ailleurs, s'il préconise en des termes généraux le gouvernement fédératif, il n'en développe, faute de temps – son grand projet d'ouvrage sur les *Institutions politiques* ne se fera jamais – les contours. Sommes-nous alors au bout de la contribution du citoyen de Genève à la réflexion sur la question européenne contemporaine ? Pas tout à fait. La « méthode Rousseau », dont j'ai posé un bref exemple ci-dessus, pourrait encore nous être utile pour aller au-delà du monde de Rousseau, ce monde nouveau qu'avait vu naître Goethe mais qui en est à son crépuscule. Ainsi selon sa méthode de pensée, chercher une inspiration libre, et transposer tant que faire se peut du plus petit au plus grand. Sur ce dernier point, trois brèves intuitions rousseauistes, qui mériteraient plus de considération dans les efforts actuels des penseurs des institutions de l'Europe.

Tout d'abord, même si « C'est à la loi seule que les hommes doivent la justice et la liberté » (*Eco.Po.*, 66), Rousseau

rappelle « l'inflexibilité des lois, qui les empêche de se plier aux événements, peut en certains cas les rendre pernicieuses, et causer par elles la perte de l'Etat dans sa crise. [...] Il ne faut donc pas vouloir affermir les institutions politiques jusqu'à s'ôter le pouvoir d'en suspendre l'effet ». Ce que se sont opportunément rappelé ce matin les juges de Karlsruhe. Et pourtant nous savons à quel point ils sont défenseurs de la loi fondamentale³...

Et sur ce point encore, Rousseau ouvre une fenêtre lorsqu'il affirme « qu'il n'y a dans l'Etat aucune loi fondamentale qui ne puisse se révoquer, non pas même le pacte social ; car si tous les citoyens s'assemblaient pour rompre ce pacte d'un commun accord, on ne peut douter qu'il fut très légitimement rompu ». (CS, Livre III, ch. 18).

Et alors, les peuples se dissolvent, la volonté générale disparaît ? OUI. Et le souverain avec. En effet écrit Rousseau :

« La souveraineté ne peut être représentée, par la même raison qu'elle ne peut être aliénée ; elle consiste essentiellement dans la volonté générale, et la volonté ne se représente point : elle est la même, ou elle est autre ; il n'y a point de milieu ». (CS, Livre II, ch. 15). Evidemment, on peut s'arrêter à ce qu'elle doit rester la même. Ou considérer qu'elle peut être autre... C'est peut-être cela que Rousseau l'Européen de son temps, accoucheur d'un monde aujourd'hui épuisé, laisse comme message, enfoui dans ses écrits certes, aux européens d'aujourd'hui. Une méthode de pensée, un art du renversement de la logique et de la transgression des bornes de la pensée de son temps. Avant de clore, rappelons encore que Jean-Jacques, le citoyen de Genève, s'il offre la boîte à outil conceptuelle pour esquisser des solutions institutionnelles à la question européenne, met également en garde contre toute solution de réforme trop hâtivement ficelée en lieu et place d'un statu quo peu organisé. Ainsi par deux fois Rousseau avertit les polonais, en des termes qui auraient une intéressante résonance européenne, en ce ces temps où les projets d'Europe fédérale reflourissent.

En lisant l'histoire du gouvernement de Pologne [on pourrait facilement et apocryphement substituer « l'histoire de la gouvernance européenne »], on a peine à comprendre comment un Etat si bizarrement constitué a pu

subsister si longtemps. Un grand corps formé d'un grand nombre de membres morts, et d'un petit nombre de membres désunis, dont tous les mouvements presque indépendants les uns des autres, loin d'avoir une fin commune, s'entre-détruisent mutuellement, qui s'agitent beaucoup pour ne rien faire, qui ne peut faire aucune résistance à quiconque veut l'entamer, qui tombe en dissolution cinq ou six fois chaque siècle, qui tombe en paralysie à chaque effort qu'il veut faire, à chaque besoin auquel il veut pourvoir, et qui malgré tout cela vit et se conserve en vigueur ; voilà, ce me semble, un des plus singuliers spectacles qui puissent frapper un être pensant. Je vois tous les Etats de l'Europe courir à leur ruine. Monarchies, Républiques, toutes ces nations si magnifiquement instituées, tous ces beaux gouvernements si sagement pondérés, tombés en décrépitude, menacent d'une mort prochaine ; et la Pologne, cette région dépeuplée, dévastée, opprimée, ouverte à ses agresseurs, au fort de ses malheurs et de son anarchie, montre encore tout le feu de la jeunesse ; elle ose demander un gouvernement et des lois, comme si elle ne faisait que naître. Elle est dans les fers, et discute les moyens de se conserver libre ! Elle sent en elle cette force que celle de la tyrannie ne peut subjuguier. Je crois voir Rome assiégée régir tranquillement les terres sur lesquelles son ennemi venait d'asseoir son camp. Braves Polonais [rappelez-vous nous transposons aux européens d'aujourd'hui] , prenez garde ; prenez garde que pour vouloir trop bien être, vous n'empiriez votre situation. En songeant à ce que vous voulez acquérir, n'oubliez pas ce que vous pouvez perdre. Corrigez, s'il se peut, les abus de votre constitution ; mais ne méprisez pas celle qui a fait ce que vous êtes.

³ Selon moi, plusieurs des actions entreprises par la Banque centrale européenne sont clairement contraires au droit européen tel qu'il découle des Traités révisés par le traité de Lisbonne. Heureusement, ce n'est pas au juge allemand de vérifier le respect du droit européen. Si ce n'est que dans leur *arrêt Maastricht* de 1992, les juges de Karlsruhe avaient clairement indiqué que les actions de l'Union européenne n'étaient valables pour l'Allemagne que dans les limites des compétences qu'avait transférées l'Allemagne à l'UE. Mais qu'au-delà, les actes de l'UE seraient soumis au contrôle des juges allemands, selon les dispositions de la Loi fondamentale allemande ! Mais, comme le disait Rousseau, « il ne faut donc pas vouloir affermir les institutions politiques jusqu'à s'ôter le pouvoir d'en suspendre l'effet ».

Vous aimez la liberté, vous en êtes dignes ; [...]. Maintenant, las des troubles de votre patrie, vous soupirez après la tranquillité. Je crois fort aisé de l'obtenir ; mais la conserver avec la liberté, voilà ce qui me paraît difficile. C'est au sein de cette anarchie qui vous est odieuse que se sont formées ces âmes patriotiques qui vous ont garantis du joug. Elles s'endormaient dans un repos léthargique ; l'orage les a réveillées. Après avoir brisé les fers qu'on leur destinait, elles sentent le poids de la fatigue. Elles voudraient allier la paix du despotisme aux douceurs de la liberté. J'ai peur qu'elles ne veuillent des choses contradictoires. Le repos et la liberté me paraissent incompatibles ; il faut opter.

Je ne dis pas qu'il faille laisser les choses dans l'état où elles sont ; mais je dis qu'il n'y faut toucher qu'avec une circonspection extrême. En ce moment on est plus frappé des abus que des avantages. Le temps viendra, je le crains, qu'on sentira mieux ces avantages, et malheureusement ce sera quand on les aura perdus. (*Cons. Pologne*, p. 183).

Mais tout cela forme un nouvel objet trop vaste pour ma courte vue ; j'aurais dû la fixer toujours plus près de moi. (*CS*, Livre IV. Ch. 9 ; les spécialiste auront reconnu là la dernière phrase du *Contrat social...*).



PERSPECTIVAS
PERSPECTIVES
PERSPECTIVES

Crisis en España: crítica cultural, desfase de lo político y comunicación

Víctor Silva Echeto

Recibido: 10.01.2013 - Aceptado: 15.03.2013

Resumen / Résumé / Abstract

Crisis, the cultural-economic-political, society, violence.

El artículo analiza la crisis que se ha venido produciendo en España y en otros países occidentales durante los últimos años desde un enfoque que articula lo cultural, lo político y lo económico. El contexto histórico se remonta a la postguerra y se parte de considerar que proyectos como el de la Unión Europea no han sido más que un paréntesis en la crisis del capitalismo especulativo. Se trata de una sociedad sin relato que cubre dicha carencia con la violencia estructural de un sistema cada vez menos sistémico. Ensayando respuestas, el autor problematiza la estética de los disensos y de los desacuerdos como mecanismo que pone en cuestión la estética de los consensos instalada en la post-dictadura.

Cet article analyse la crise qui se déroule en Espagne et d'autres pays occidentaux, d'un point de vue qui prend en considération tant la vie culturelle et politique qu'économique. Le contexte historique utilisé pour la réflexion remonte à la période d'après la guerre civile et propose que des projets comme celui de l'Union Européenne n'ont été qu'une parenthèse dans la crise du capitalisme financier. Il s'agit d'une société sans récit qui cache ce absence avec une violence qui devient structurale dans un système de moins en moins systémique. A la recherche de réponses, l'auteur problématise l'esthétique de la dissidence et du désaccord en tant que mécanisme qui remet en question l'esthétique du consensus installée pendant la post-dictature.

The article analyzes the crisis hitting Spain and other Western countries, from a point of view that takes into account the cultural, political and economic dimensions. The historical frame includes the post civil war period while the text understands that projects such as the European Union as mere breaks in the crisis of finance capitalis. A society without narrative covers its lack by means of the structural violence of an increasingly less systemic system. In the attempt to provide answers, the author problematizes the aesthetics of dissent and disagreement as a mechanism that calls into question the aesthetics of consensus put into place in the post-dictatorship years.

Palabras clave / Mots-clés / Key Words

Crisis, lo cultural-económico-político, sociedad, violencia.

Crisis, le culturel-économique-politique, société, violence.

Introducción

La crisis que se viene produciendo en España, y por extensión en Europa y Occidente, generalmente es abordada desde una perspectiva económica (o, mejor dicho, economicista), sin embargo, son escasos los análisis desde la crítica cultural y política o desde la economía política de la cultura y de la comunicación. Si el pensamiento crítico (por no hablar simplemente de teoría crítica) ha venido sufriendo un fuerte retroceso, producto del auge de la ciencia aplicada y, más concretamente de las ciencias sociales neo-funcionalistas, las perspectivas que analicen estas crisis, insoslayables en el devenir del capitalismo, desde la heterogeneidad de causas y motivos geopolíticos, se han debilitado por ese repliegue de la crítica.

1. Crítica y crisis.

Hay diversos indicios y síntomas que permiten hablar más que de crisis de una etapa especulativa en el devenir del capitalismo (diversos estudios directamente hablan de estafa). No obstante, en el contexto contemporáneo «crisis-especulación-crítica» son tres significantes que articulan un sintagma difícil de desarticular. La crítica filosófica, cultural, política, liberando al tercero de los tres ejes, hace varias décadas que viene refiriéndose a esta etapa del capitalismo. Desde las relecturas de Fredric Jameson (1996), inspiradas en Ernest Mandel, sobre el capitalismo tardío, pasando por los tres cursos de Michel Foucault en el Collège de France sobre la biopolítica: *Defender la sociedad* (curso 1975-1976) (Foucault; 2000); *Seguridad, territorio, población* (curso 1977-1978) (Foucault, 2004); *Nacimiento de la biopolítica* (curso 1978-1979) (Foucault, 2007) o

las últimas intervenciones de Jacques Derrida sobre *Universidad sin condición* o los espectros del marxismo o Pierre Bourdieu sobre las miserias del mundo, hasta llegar, en la actualidad, al auge de los teóricos postalthusserianos (es decir, quienes trabajaron con Louis Althusser en los '60): Alain Badiou o Jacques Rancière y, aún más, la prolífica obra de Slavoj Žižek que articula marxismo, hegelianismo de izquierdas y psicoanálisis lacaniano con la cultura popular, por citar a algunos de los más destacados y citados de una extensa lista.

Lo que sí llama la atención es que en España, con excepción de algunas intervenciones periodísticas, textos presentados en la red (Internet), con la urgencia que la caracteriza, o libros escritos por economistas o periodistas, el pensamiento crítico ha estado en retroceso en las últimas décadas (con escasas excepciones como los encuentros sobre teoría crítica en Sevilla, organizados por COMPOLÍTICAS, o las intervenciones de los grupos de poéticas en Valencia). Aunque, hay que reconocer, considerando el componente crítico de la acción política (Bhabha, 2002) que, acciones como las del 15-M; el movimiento contra los desahucios, los movimientos estudiantiles –fundamentalmente de estudiantes de institutos o de padres y madres de los colegios–, están generando un clima crítico que es escaso en el campo teórico. Es decir, producen crítica desde la caja de herramientas de la acción socio-política (Foucault-Deleuze, 1990).

Situación diferente se está produciendo en Francia (con algunos de los críticos citados); en Italia (con los teóricos biopolíticos como Giorgio Agamben; Antonio Negri; Roberto Esposito o estético-políticos como Mario Perniola) o en América Latina (donde se puede mencionar, entre otros, a Nelly Richard o a Néstor García Canclini).

En el caso de Jacques Rancière (2000), el filósofo estructura una potente (aunque no sin polémicas) teoría sobre la estética de los disensos y del conflicto, una llamada estética de lo político. Hay una especie de neokantismo que articula estética-crítica a la que suma lo político como eje de disensos. Entiende «los actos estéticos como configuraciones de la experiencia, que dan cabida a modos nuevos del sentir e inducen formas nuevas de subjetividad política» (Rancière, 2000: 5-6).

Para Rancière «la multiplicación de los discursos que denuncian la crisis del arte o su captación fatal por el discurso, la generalización del espectáculo o la muerte de la imagen, indican suficientemente que el terreno estético es hoy aquel en el cual prosigue una batalla que ayer tenía por objeto las promesas de la emancipación y las ilusiones y desilusiones de la historia» (2000: 6). Rancière es de la generación del '68 y luego de su ruptura con Althusser (como algunos de sus otros ex alumnos como el citado Badiou o Etienne Balibar) cuestiona algunos de los planteamientos estructural-marxistas de Althusser para acercarse a una postura más próxima a la de Michel Foucault o a los situacionistas (no es casual en esta época de crisis el retorno al discurso y a la acción situacionista). En este último caso, interroga que la trayectoria del situacionismo, «proveniente de un movimiento artístico vanguardista de la posguerra, convertido en los años 1960 en una crítica radical de la política, sea absorbido en la actualidad en el discurso ordinario desencantado que genera el doblez 'crítico' del orden existente». Esto es sintomático «de las idas y venidas contemporáneas de la estética y de la política, así como de las transformaciones del pensamiento vanguardista en pensamiento nostálgico» (Rancière, 2000: 6).

De la epopeya grandilocuente (toda la discursividad política sobre la España del primer mundo o de la Unión Europea como ejemplo mundial de integración político-económico-cultural) a la nostalgia del duelo. Del crecimiento sin límites ni pasado a la culpabilidad y autoculpabilidad colectiva. El drama de lo real lacaniano retorna como trauma. No es casual que la literatura, el cine, el ensayismo, la música muestra entre sus grietas, y como síntoma (en el sentido lacaniano pero también del último Derrida), el pensamiento del duelo. Son, en ese contexto, textos de Jean-François Lyotard como, por ejemplo, *La diferencia* (1999: 11), donde da «testimonio de la diferencia», que introducen la idea de que «la estética» ha llegado a ser, en los últimos veinte años, el lugar privilegiado en el cual la tradición del pensamiento crítico se ha metamorfoseado en pensamiento del duelo» (Rancière, 2000: 6). Relecturas de Kant sobre lo sublime o retorno al nihilismo (en los términos de Nietzsche), introducen en el arte la concepción de que en él se prolonga, luego del fin de las utopías políticas, una dramaturgia del abismo originario del pensamiento y del desastre de su desconocimiento.

Michel Foucault (1986) y la muerte del hombre; Jean Baudrillard y el crimen perfecto o Jean-Luc Nancy (2006) y la representación prohibida por exceso de representación con el ejemplo de los campos de concentración (paradigma de la actualidad para Giorgio Agamben, 2006) son claves teórico-conceptuales que dan cuenta, ya desde hace varias décadas, sobre el duelo como articulación teórico-política. Con la actual crisis especulativa, esos significantes adquieren otra notoriedad.

2. Crisis y postguerra.

La actual crisis especulativa se remonta a la postguerra y podría plantearse como hipótesis de trabajo que proyectos como el de la Unión Europea no hicieron más que producir un paréntesis en la historia que tenía, entre sus devenires, el mundo después de la segunda guerra mundial y de la guerra de Vietnam. El pasaje de un capitalismo de producción o de una segunda etapa liderada por los motores y la electricidad (después de la primera revolución industrial) –sin intentar ser evolutivos en la lectura histórica– a un capitalismo especulativo, intangible e inmaterial, donde el simulacro del dinero se transforma en su mayor síntoma, pre-anuncia la actual crisis especulativa. Hitos como la sustitución del oro como patrón de dinero a la dominación y hegemonía del dólar como referente económico, y que, paradójicamente, no es referencial ya que no tiene una existencia más que en el simulacro de la copia, es uno de los fundamentos económico-político-culturales que hay que incorporar en el análisis para comprender estas transformaciones. Se pasó de la moral del espíritu del capitalismo de Max Weber a la especulación sin más. Como diría Michel Foucault (2007), sí «[...] en Alemania a comienzos del siglo XX», es Max Weber quien «actúa a grandes rasgos como la persona que ha desplazado el problema de Marx», sirviendo de punto de partida tanto de la escuela de Friburgo (ordoliberal) como de sus vecinos de Frankfurt, porque introdujo en la reflexión sociológica, económica y política de Alemania la lógica contradictoria del capital como el de la racionalidad irracional de la sociedad capitalista, en la postguerra se retoma las teorías del fin de la historia de Hegel pero, esta vez, con un Hegel de derechas leído a partir de Kojève.

En el caso de la cultura popular, el auge del género negro en la postguerra es un síntoma de la decadencia del «sueño

americano», de la ideología de Occidente como el lugar de la utopía. Las distopías y heterotopías sustituyen a las utopías. «Las *utopías* consuelan: pues si no tienen un lugar real, se desarrollan en un espacio maravilloso y liso; despliegan ciudades de amplias avenidas, jardines bien dispuestos, comarcas fáciles, aun si su acceso es quimérico» (Foucault, 1986: 3). Mientras que las heterotopías «inquieta, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la «sintaxis» y no sólo la que construye las frases –aquella menos evidente que hace «mantenerse juntas» (unas al lado o frente de otras) a las palabras y a las cosas» (Foucault, 1986: 3).

El género negro, el rock and roll (en versiones como el punk; el heavy metal o el postpunk), son algunos de los síntomas de la crisis que se caracterizan por ser distópicos y heterotópicos, es decir, ponen en tensión los signos, hacen aparecer la monstruosidad al romper el espacio de la representación. Este espacio común se halla él mismo en ruinas. Es la aporía de lo imposible. Como Baudrillard pasado por el filtro de Matrix: «bienvenidos al desierto de lo real».

3. La cultura de la crisis.

Si nos remontamos a la postguerra nos encontramos con algunas manifestaciones en el cine (neorrealismo, nouvelle vague), la literatura (el género negro, el cómic), la música (el punk), que dan cuenta de esa crítica radical a la sociedad que emergió de las guerras. Crítica radical a la estética como orden, armonía o estetización de la política (fascismo, en términos de Benjamin), y, frente a ella, un sector conservador de la política y la sociedad que alertaba sobre lo peligroso que eran esos movimientos. Desde las acusaciones a los Sex Pistols de un político conservador inglés de que es «un síntoma de la decadencia de la sociedad» (en *The filth and the fury*, 2000) hasta la campaña de Tipper Gore (esposa de Al Gore) de que el heavy metal fuera censurado por lo peligrosa que era ese tipo de música para los adolescentes (en *Metal: a Headbanger's Journey*, Dunn, 2005), se intentó generar la idea de que se vivía sobre la base del pánico moral. Esa idea retorna actualmente en países como Inglaterra o Francia.

En ese contexto de época, géneros como el policíaco (no necesariamente género negro pero en algunos casos confluyendo), experimentó, en los años setenta, una renovación provocada por el marco de la depresión económica, la desconfianza hacia la política (Watergate y dimisión de Nixon en 1974): «se popularizó un cine negro que mostraba unas estructuras de poder totalmente corruptas, donde era imposible presentar una oposición de carácter positivo a través de personajes convertidos en héroes» (de la Fuente, 2012: 190).

No obstante, en el caso de España, la Transición y postdictadura intentó, sobre la base de los acuerdos y los consensos, en torno a la censura y la autocensura, una «estética de las relaciones», de la armonía y de un control de los deseos. Éstos no podían deambular lejos de Freud o, en una versión más casposa, no se les permitía alejarse demasiado del cine de Almodóvar o las canciones de Joaquín Sabina. Lo demás no podía más que ocupar un sitio en el «basurero de la historia», en términos de Greil Marcus (2012).

4. El retorno de las obsesiones.

Jean Luc-Godard en algún momento refiriéndose a su filme *Banda Aparte* (*Bande à part*, 1964), indicó que sus personajes —en ese caso Odile, Franz y Arthur de quienes se cuentan sus entrecruzadas historias desquiciadas sin más esperanzas que el robo a un inquilino de la tía de ella—, «son personas reales, y es el mundo el que hace banda aparte. Es el mundo el que se hace cine. Es el mundo el que no es sincrónico, ellos son justos, son verdaderos, representan la vida. Viven una historia simple, es el mundo alrededor de ellos el que vive un mal guión» (citado por Deleuze, 2007: 229).

Parafraseando a Godard se podría decir que hoy España «vive un mal guión» y que el filme que se inició con la Transición ha llegado a un final como el de *No habrá paz para los malvados* (Urbizu, 2011), donde no hay esperanza posible, ya que la violencia sistémica ha ocupado el espacio social-político y semiótico. En términos de Slavoj Žižek (2009: 10), la violencia sistémica se produce como consecuencia, a menudo catastrófica, «del funcionamiento homogéneo de nuestros sistemas económicos políticos».

No es casual que el auge del género negro en un país como España, con escasa tradición en él, es otro síntoma de esa catástrofe.

Filme como *No habrá paz para los malvados*, teleseries como *Crematorio* o novelas como *Los hombres mojados no temen la lluvia* (Madrid, 2013), son algunos —y con niveles de diferencia estético-visuales, de los casos que se han producido en los dos últimos años. Como indica Susana Díaz (2013: 120-121) refiriéndose al filme de Urbizu: «se nos muestra que estamos vivos de milagro en un aquí y un ahora; en este caso, la capital de España a inicios del siglo XXI. Las tiendas, los cines, los supermercados de centros comerciales como Islazul; las calles y plazas del barrio de Lavapiés; los clubs de ambiente latino o los bares donde los parroquianos piden un chorrito de Anís del mono en el café ‘*pa matarle el sabor*’ mientras la televisión informa de la próxima cumbre del G-20 o de que ha perdido el Real Madrid, funcionan como elementos que conforman el *skyline* de un universo reconocible cuyo suelo, sin embargo, va a moverse inquietantemente bajo nuestros pies».

La violencia sistémica se hace presente, a veces en forma más implícita o en otras directamente, y el Estado (esta vez como violencia «mítica» en términos de Benjamin, es decir, violencia legalizada o ecuación justicia-derecho) se presenta en la lógica de la ley y el orden o de la justicia como derecho, pero cruzado por la cultura del terrorismo explicitada en el atentado yihadista. El filme de Urbizu, finalmente, nos invita «a pensar el azar ciego que atraviesa nuestras vidas *desde* su inextricable relación con la lógica sistémica que regula el funcionamiento de las sociedades en la era del capitalismo global» (Díaz, 2012: 115).

Antes que Urbizu, Juan Madrid, desde las novelas, los guiones o los cuentos, da cuenta de esa hermenéutica de los submundos. Cuestiona a la Transición a la que calificó como «el gran engaño, o la gran mistificación». Términos que, a su vez, podrían definir la actual crisis, y a la que se refiere como el «teatrillo de los títeres del bipartidismo y el férreo control bancario» (Madrid, 2009: 7). La banca fue el gran beneficiado, paralelamente, con la crisis actual. La publicidad de Bankia indicando que «empieza por los principios» no deja lugar a dudas a ese respecto, el prin-

cipio (o grado cero de la banca) y los principios llegan al mismo punto, el de la estafa y especulación *glocalizada*: global es la pérdida y local la ganancia.

La hermenéutica de los subsuelos se corresponde con la semiótica de los submundos, habitada por espectros de la noche que solo se muestran visibles para denunciar la «banalidad del mal», como diría Hanna Arendt. Como escribe Madrid, el capitalismo actual y su situada producción de bienes inmateriales, muestra «los múltiples rostros de la maldad y su banalidad», de «la mentira institucional», y la soledad, de «la miseria moral y de la otra, la explotación inmisericorde y, por qué no, la ternura y el amor que no pocas veces surgen como florecillas en el cemento» (Madrid, 2009: 8).

Mientras tanto emergen, desde los submundos, zombis que intentan deconstruir la articulada armonía de la política de los consensos. Otro síntoma de la crisis, es el auge de la cultura de los zombis. Como indica Jorge Fernández González (2011: 12): «la semiótica del zombi es la del desvío, la de una ocultación indiscriminada».

Hay cierta confusión en algunos críticos literarios en confundir novela negra con novela policíaca. En la novela negra pueden o no ser sus protagonistas policías o agentes policíacos, lo que, sin embargo, la caracteriza es la desolación, la crisis en la construcción de la subjetividad, los sub-mundos, la corrupción de diversa índole. Se aniquila la representación por exceso de ella (supra-representación, le llama Nancy). Hay desórdenes en el orden de los signos. Son engranajes de sin-sentido que desbordan los órdenes políticos, sociales, económicos y culturales.

El poder bancario es uno de los principales mecanismos de «control», vía el dinero, en la sociedad actual. *Nada que hacer*, la novela de Madrid, más que una metáfora de esas «sociedades de control», es una alegoría, un límite entre lo dicho y lo no dicho, una aporía de lo im-posible.

La especulación bancaria se acerca a los submundos:

Hay que pagar las deudas. Todas. ¿No le parece, Salvador?

Sí –contestó.

¿Por qué ha subido a dos millones? Le debían medio millón, ¿no?

No lo sé.

Debe haber una razón.

Una muy sencilla, quiere dinero.

¿Y por qué no veinte millones? Usted puso en el informe que el hecho de pedir solamente dos millones le parecía extraño [...]

Si el Chino le traicionó –añadió Salvador– puede que considere dos millones como el pago de los años de cárcel.

Exacto –dijo el Viejo–. Dos millones y su muerte. (Juan Madrid, 1984: 151).

La última novela de Juan Madrid, *Los hombres mojados no temen la lluvia* (2013), es otro síntoma de la crisis, en la figura de Liberto Ruano, abogado, mujeriego (amante de prostitutas), enfrentado a un pasado al que no quiere volver y a los poderes de las finanzas. Mafias aliadas al mundo de los negocios y la política, una prostituta que se apodera de un DVD comprometedor para un empresario importante. En ese contexto, si uno sigue las noticias de los últimos meses en España: tesoreros del Partido Popular con cuentas en Suiza e involucrados en tramas de corrupción; licitaciones otorgadas por los dos principales partidos (PP y PSOE) a empresarios vinculados al contrabando y al narcotráfico; obras de infraestructura altamente costosas y sin una utilización para el fin que fueron programadas (aeropuertos sin aviones; bibliotecas sin libros; centros de arte sin obras de arte; palacios de la música sin música; estadios sin fútbol); yerno del Rey involucrado en casos de corrupción; una chica rusa, amante del Rey, como embajadora económica-cultural de España; presidentes de comunidades autónomas amigos de narcotraficantes; directores de trabajo cocainómanos y asiduos a prostíbulos donde negocian los Expedientes de Regulación de Empleo, las tramas del género negro no las superan, sino que son una débil trama argumental ampliamente superadas por los acontecimientos. Y, junto con lo obvio, aparece lo obtuso (Barthes), la connotación socio-política de una sociedad engeguecida por las luces de la pantalla; una cultura de las que se resquebrajan los consensos que, supuestamente, trazaron la democracia; un conjunto de políticas sin referentes posibles y significantes flotantes que sustituyen la semiótica de lo político, con eufemismos como «la troika» (término que remite a la alianza entre tres personajes o

entidades y revitalizado en la Unión Soviética¹); los hombres de negro; la prima de riesgo y los desahucios (palabra que se utiliza cuando el enfermo no tiene capacidad de sobrevivir y se espera su muerte inminente).

Este es el contexto sobre el que se articula una crisis-estafa que involucra la economía, la sociedad, la cultura y la política.

5. La catástrofe de la crítica o la redundancia de la crisis de la crítica.

Walter Benjamin opuso catástrofe a destrucción. Para Walter Benjamin, la catástrofe está unida a la idea de progreso, de regularidad, o, en otros términos, de «que las cosas se mantengan sumidas en su curso». En el *Libro de los pasajes*, Benjamin (2009) escribe: «el concepto de progreso ha de ser fundado en la idea de la catástrofe». Así las cosas, a las recurrentes catástrofes se le suman las crisis especulativas de la economía, la política y la cultura, que actualmente atraviesa a España y Europa. Mientras se incrementa el peso de la comunicación y, paralelamente, se proyecta su impacto sobre las esferas socio-culturales, aumentan, a su vez, los medios de incomunicación, produciendo una catástrofe de consecuencias impredecibles: la catástrofe de la incomunicación. Racismo, xenofobia, machismo, y otros fenómenos de ese tipo, están produciendo nuevas brechas en la comunicación y en las comunidades. Una de las mayores catástrofes, a su vez, es la carencia de un pensamiento crítico.

Una «crítica de la crítica», como indica Rancière (2010:49), pasa por un «nuevo examen de sus conceptos y de sus procedimientos, de su genealogía y de la manera en que se han entrelazado con la lógica de la emancipación social». Los problemas, en la sociedad actual, surgen «en la desintegración del mundo moderno, causada por la circunstancia de que el lugar de la *acción* individual y colectiva ha sido ocupado por la *comunicación*, cuyo lema es precisamente la exclamación «¡Imposible, pero real!» (Perniola, 2010: 27). En el contexto de las llamadas primaveras del 2011 y 2012 (árabe; inglesa; valenciana), la frase de Georges Bataille: «Impossible et pourtant là!» (¡Imposible, y sin embargo aquí!), permite releerse como ¡Imposible, pero real! Asumiendo el componente de acontecimiento

(milagros) pero, también, el trauma de lo real, tal como ya lo adelantara Jacques Lacan.

Se ubica, en ese contexto, entre las crisis europeas y los imaginarios latinoamericanos, entre las críticas latinoamericanas y las imaginaciones europeas. Mientras el Fondo Monetario Internacional, pasa de entregar las recetas neoliberales a los países de América Latina para escribirlas en lenguas europeas, la imaginación selvática de las Américas se traslada, junto con los migrantes, entre un continente y otro.

A su vez, esa proliferación desordenada de imaginaciones neobarrocas, convertirán a la crisis de la subjetividad, de la política y de la economía europeas, en críticas de la subjetividad, de la economía y del disenso de lo político en América Latina.

Es decir, en momentos en que la incertidumbre, la duda, el riesgo y la excepción se incrementan, paralelamente, aumentan las incertezas, ingresando la comunicación en una zona de nebulosas, de desprotecciones y de espacios fronterizos. Es, por ello, que hay que escribir textos críticos en crisis y, desde ese no lugar, hay que leerlos. El cruce entre Europa y América Latina, sus conflictos, recepciones y decepciones, son algunas claves conceptuales fundamentales para pensar hoy la comunicación como (in)comunicación, y poner en cuestionamiento, a la catástrofe de la crítica de la comunicación. La pregunta de Lenin retorna: ¿qué hacer?, y sus respuestas están conectadas a esa crítica de la crítica y su triple eje práctico, teórico y de acción. Hacer implica, por tanto, transformar, subvertir y combatir. En esos contextos hay que problematizar las respuestas.

¹ Se ha reservado para designar históricamente a diferentes alianzas políticas de líderes en la Unión Soviética: 1) A la muerte de Lenin en 1924, se constituye una troika entre Zinoviev, Kamenev y Stalin, a la cual se enfrenta Trotsky como parte de la *oposición de izquierda*; 2) Cuando Stalin muere en marzo de 1953, el gobierno soviético se reparte brevemente entre Georgi Malenkov, Lavrenti Beria y Vyacheslav Molotov; 3) En 1964, tras la destitución de Nikita Jruschov, se forma también brevemente otra troika entre Leonid Brézhnev, Alexei Kosygin y Anastás Mikoyán.

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio (2006), *Homo sacer*. Valencia: Pre-textos.
- BENJAMIN, Walter (2009), *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- BENJAMIN, Walter (2007- 2008), «Para una crítica a la violencia», en *Archivos de filosofía*, Santiago (Chile), UMCE.
- BENJAMIN, Walter (2008b), «La obra de arte en la época de su reproducción mecanizada», *Obras. Libro I/vol.2*. Madrid: Abada.
- BENJAMIN, Walter (2008), *Obras escolhidas*, São Paulo: Brasiliense.
- BENJAMIN, Walter (2007b), «El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea» en *Obras. Libro II/ vol. I*, Madrid: Abada.
- BENJAMIN, Walter (2007), *Walter Benjamin. Obras. Libro II/vol.1*, Madrid: Abada.
- BENJAMIN, Walter (1996), *Escritos autobiográficos*, Madrid: Alianza.
- BHABHA, Homi (2002), *El lugar de la cultura*, Buenos Aires: Manantial.
- DELEUZE, Gilles (2007), *Estudios sobre cine 2. La imagen-tiempo*, Barcelona: Paidós.
- DÍAZ, Susana (2012), «Viaje al fondo de la noche: No habrá paz para los malvados» en *L'Atalante*, julio-diciembre 2012.
- DERRIDA, Jacques (1998), *Espectros de Marx*, Madrid: Trotta.
- DE LA FUENTE SOLER, Manuel (2012), «Familia y violencia: la influencia de Martin Scorsese en *Los Soprano* y *The Wire* en *La ficción audiovisual en España*, Barcelona: Gedisa.
- FERNÁNDEZ GONZALO, Jorge (2011), *Filosofía zombi*, Barcelona: Anagrama.
- FOUCAULT, Michel (2007), *Nacimiento de la biopolítica*, México: Fondo de Cultura Económica.
- FOUCAULT, Michel (2004), *Seguridad, territorio, población*, México: Fondo de Cultura Económica.
- FOUCAULT, Michel (2000), *Defender la sociedad*, México: Fondo de Cultura Económica.
- FOUCAULT, Michel (1986), *Las palabras y las cosas*, México: Siglo XXI.
- FOUCAULT, Michel y DELEUZE, Gilles (1990), «Los intelectuales y el poder» en *Microfísica del poder*, Madrid: La piqueta.
- JAMESON, Fredric (1996), *Teoría de la postmodernidad*, Madrid: Trotta.
- MADRID, Juan (2013), *Los hombres mojados no temen la lluvia*, Madrid: Alianza.
- MADRID, Juan (2009), «Prólogo», *Cuentos Completos*, Barcelona: Ediciones B.
- MADRID, Juan (2009), *Mujeres & mujeres*, Barcelona: Ediciones B.
- MADRID, Juan (2008), *Regalo de la casa*, Barcelona: Ediciones B.
- MADRID, Juan (1984), *Nada que hacer*, Barcelona: Seix Barral.
- MARCUS, Greil (2012), *El basurero de la historia*, Buenos Aires: Paidós.
- NANCY, Jean-Luc (2006), *La representación prohibida*, Buenos Aires: Amorrortu.
- PERNIOLA, M. (2010): *Milagros y traumas de la comunicación*. Buenos Aires: Amorrortu.
- RANCIERE, Jacques (2010), *El espectador emancipado*, Pontevedra: Ellago.
- RANCIERE, Jacques (2000), *El reparto de lo sensible. Estética y política*: Santiago (Chile), LOM.
- ŽIŽEK, Slavoj (2009), *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Buenos Aires: Paidós.

Películas citadas

- DUNN, Sam (2005), *Metal: a Headbanger's Journey*.
- GODARD, Jean- Luc (1964), *Banda Aparte (Bande à part)*.
- TEMPLE, Julien (2000), *The filth and the fury*.
- URBIZU, Enrique (2011), *No habrá paz para los malvados*.

LA HISTORIA DE...

LA HISTORIA DE...

EL ANTICLERICALISMO

¿UNA SINGULARIDAD
DE LA CULTURA ESPAÑOLA?

Andreu Navarra Ordoño



CÁTEDRA

LA HISTORIA DE...

EL FEMINISMO EN ESPAÑA

LA LENTA CONQUISTA
DE UN DERECHO

Anna Caballé



CÁTEDRA

LA HISTORIA DE...

EL REPUBLICANISMO

UNA PASIÓN POLÍTICA

Ángel Duarte



CÁTEDRA

LA HISTORIA DE...

EL RACISMO Y LA XENOFOBIA

EXCLUIR AL DIFERENTE

José María Perceval



CÁTEDRA

LIBROS PARA COMPRENDER EL PRESENTE A TRAVÉS DEL PASADO

www.catedra.com



 CÁTEDRA

Culture et identité nationales dans un monde globalisé

Nazaré Torrão

Reçu: le 15.12.2011 - Accepté: le 22.02.2012

Résumé / Resumen / Abstract

L'interaction entre les idéologies, les cultures et les identités nationales dans la formation identitaire de l'individu dans les sociétés contemporaines est la thématique de cet article. Les concepts d'identité individuelle et nationale y sont présentés considérant la progression de la perception de l'individualité et du collectif, de l'identité et de l'altérité, associée à la perception diachronique de nation et de culture. Dans un deuxième temps sont exposées différentes théories sur la transmission de la culture et sur son influence sur l'identité nationale. La troisième partie de l'article prend comme exemple trois instruments de reproduction et discussion culturelle et identitaire : le roman, le musée national et les médias audiovisuels.

El tema de este artículo es la interacción entre ideologías, culturas e identidades nacionales en la formación identitaria del individuo en las sociedades contemporáneas. Los conceptos de identidad individual y nacional son presentados teniendo en cuenta la progresión de la percepción de la individualidad y de la colectividad, de la identidad y la alteridad, asociadas a la percepción diacrónica de nación y de cultura. En un segundo momento se exponen diferentes teorías sobre la transmisión de la cultura y su influencia en la identidad nacional. La tercera parte toma como ejemplo tres instrumentos de reproducción y discusión cultural e identitaria: la novela, el museo nacional y los medios audiovisuales.

The topic of this article is the interaction of ideologies, cultures, and national identities in the individual's identitarian formation in contemporary societies. The concepts of both individual and national identity are presented according to changes in the perception of individuality and collectivity, identity and alterity, together with the diacronic perception of nation and culture. In the second part of the text, different theories about the transmission of culture are presented together with their influence on national identity. The third part deals with three instances of cultural and identity reproduction: the novel, the national museum and the media.

Mots-clés / Palabras clave / Key Words

Mots clés : Identité individuelle ; identité nationale ; culture ; culture de masses.

Palabras clave: Identidad individual ; identidad nacional ; cultura ; cultura de masas.

Key Words: Individual Identity; National Identity; Culture; Mass Culture.

L'homme de la postmodernité a besoin d'univers symboliques clos, de lieux d'ancrage où se référer. Ces divers univers symboliques – identités collectives, entre lesquelles la nationale, cultures de référence, idéologies, images syncrétiques d'univers – constituent notre monde de référence et sont des champs d'identification qui s'entrecroisent dans la création de l'identité individuelle des sujets particuliers. Ils dialoguent avec la conscience du sujet à travers la pléthore de moyens de communication de nos sociétés.

Mon objectif dans cet article est d'analyser comment interagissent les idéologies, les cultures et les identités nationales au niveau de la formation identitaire de l'individu. Pour cela, dans un premier pas, je vais commencer par cerner les notions d'identité individuelle et nationale, de culture et de nation. Dans un deuxième temps je verrai comment est transmise la culture et quelle est son influence sur l'identité nationale, pour me concentrer finalement sur trois instruments

de reproduction et discussion culturelle et identitaire : le roman, le musée national et les médias audiovisuels.

1. Univers symboliques – idéologie, identité nationale, culture.

L'idéologie est considérée comme un des niveaux de codage des messages, dont on connaît les formes sociales, mais dont souvent on n'est pas conscient des conditions sémantiques¹. Elles sont ainsi des discours souterrains ou/et explicites présents dans nos sociétés, qui servent à la reconnaissance des connaissances et qui donc réconfortent l'individu, lui procurant une certaine assurance dans le désarroi provoqué par la surabondance événementielle, d'informations, d'images, de lieux. Une idéologie forme un univers de signification où le code est composé aussi par les pratiques sociales qui permettent la production d'un produit symbolique déterminé². Un univers symbolique recouvre aussi, en partie seulement, la signification d'identité nationale, dans le sens où une identité est un récit, en partie fictif, configuré par l'individu ou la communauté, en interrelation avec les autres (individus et communautés) et avec les œuvres culturelles de toute sorte de la société qui les entourent³. L'identité comprend un système cohérent d'identifications dans lesquelles les citoyens se reconnaissent, partiellement fictives, mais effectives. L'Histoire, les œuvres et les mythes d'une culture ne constituent en soi la culture, mais l'univers symbolique qu'ils forment ensemble en fait partie, car, dans les images et symboles qui constituent les représentations de base d'un peuple nous trouvons inscrites les valeurs qui orientent la vision du monde et l'orientation pour l'action de la communauté concernée⁴.

1.1. Nation : individu collectif ou collectif d'individus ?

Mais dans un monde où l'individualité est de plus en plus importante et où les actions individuelles ou de petits groupes ont pris la relève par rapport aux grandes associations de masses, tels des partis ou des syndicats, est-ce qu'il faut encore discuter l'importance de l'identité nationale ? Et dans une société où « l'individu se veut un monde »⁵, cherchant à interpréter « par et pour lui-même » le monde qui

l'entoure, est-ce que la notion de culture nationale comme « noyau éthique et mythique »⁶ pour l'interprétation du monde et l'orientation des actions est encore de mise ?

L'importance accordée à l'individu et à l'individualisme a commencé avec le changement de la cosmovision théocratique médiévale vers la vision moderne avec l'Homme en son centre et depuis elle n'a cessé d'évoluer, quoique dans un mouvement de balançoire où des fois prime l'idée d'individualité du sujet et d'autres fois, les lois générales sur le même. La subjectivité est créée dans une tension entre subjectivité individuelle et subjectivité collective. Sousa Santos explique que « L'idée d'un monde produit par l'action humaine (et non plus par Dieu) postule la nécessité de concevoir la *communitas* où une telle production survient »⁷. C'est une tension qui n'est pas résolue jusqu'à nos jours. L'ambivalence entre l'individuel et le collectif se montrait aussi dans l'opposition entre les penseurs des Lumières et les Romantiques. Les Lumières, tel que Emmanuel Kant a défini le mouvement, consistaient en l'affranchissement de la pensée individuelle de la tutelle d'autorités extérieures : « Sapere aude ! Aie le courage de te servir de ton propre entendement ! Voilà la devise des Lumières »⁸. C'est aussi des Lumières qui sont émanés les idéaux d'égalité entre les êtres humains qui ont grandement influencé l'indépendance des Etats-Unis et celles des états de l'Amérique Latine, qui vont de pair avec l'éclosion de nouvelles identités nationales, donc avec l'individualisation des nations. Mais c'est aussi le mouvement qui cherche à trouver des lois universelles de la nature, la culture étant considérée le lieu de la diversité. Herder, philosophe allemand, romantique, critique les courants universalistes des Lumières. Pour lui, la diversité est le signe de la vie et de la création. La question est de savoir si la nation est un collectif d'individus (la position de Herder) ou si la nation est vue comme un individu collectif. Actuellement le collectif d'individus l'emporte.

¹ Selon la définition de Vernon cité par Hall (2008 : 179-183).

² Hall (2008 : 141-145).

³ Selon la définition d'identité narrative de Ricoeur (1985 : 443-444).

⁴ Ricoeur (1967).

⁵ Augé (2002 : 51).

⁶ Ricoeur (1967).

⁷ Santos (1999 : 120). Toutes les citations d'auteurs en langue portugaise ont été traduites par moi.

⁸ Kant, Emmanuel (1784), « Réponse à la question : Qu'est-ce que les Lumières ? », <http://lvc.philo.free.fr/Kant-Lumières.pdf>.

Ceci fait partie de l'importance grandissante de l'individu en détriment du groupe. Après l'énorme influence des théories marxistes où l'identité de l'individu s'orientait par la classe universelle à laquelle il appartenait, la notion d'individu a été réintroduite dans les luttes sociales par des auteurs marxistes, critiques du marxisme du régime soviétique et de sa sphère d'influence, comme Agnès Heller⁹. Celle-ci essaye de résoudre les oppositions entre individualité et généralité propres à l'Homme, en le considérant constitué toujours par une dimension particulière et une dimension générale. Pour elle l'individu est un acteur historique et l'individualité s'acquiert par le questionnement du *statu quo*. L'action historique passe par la défense des droits de chacun contre les moyens d'intégration sociale (où Heller inclut l'aliénation de la vie quotidienne). L'épanouissement de l'individu s'obtient à travers un questionnement de l'aliénation, ce qui mènerait l'individu à la pleine individualité plutôt qu'à la simple particularité¹⁰. Les sciences sociales, où les sphères du social et de l'individuel sont habituellement séparés, a gagné un regard plus complexe sur son objet d'étude. Ce nouveau théorique, a accompagné, dans les années soixante du XXe siècle, les nouveaux mouvements sociaux de libération (ethniques, sexuels, régionaux, écologiques et des opprimés en général), dont les revendications étaient plutôt culturelles que de classe et avaient un rayon d'influence sociale plus vaste. Ces mouvements ont coïncidé avec la fin du capitalisme organisé. La désagrégation du bloc communiste et la réorganisation des états et des différentes nations qui le composaient a coïncidé avec la troisième vague de la globalisation¹¹, qui a elle-même accéléré le processus d'individualisation de nos sociétés occidentales.

L'anonymat, le fait d'être seul parmi les autres, pointé comme un défaut majeur des sociétés contemporaines a créé des nouveaux codes, la « contractualité solitaire », dans la *communitas* où prolifèrent maintenant ce que Marc Augé a nommé des *non-lieux* où on doit vivre en solitude dans la proximité de l'autre. Selon Marc Augé « jamais les histoires individuelles n'ont été aussi explicitement concernées par l'histoire collective, mais jamais non plus les repères de l'identification collective n'ont été aussi fluctuants. La production individuelle de sens est donc plus que jamais nécessaire »¹². Des univers symboliques cohérents où s'appuyer, même si fictifs, sont demandés. L'homme contemporain cherche désespérément à donner

un sens au monde, car la pléthore d'événements l'y pousse. Selon Augé c'est la surabondance événementielle qui crée la sensation de l'accélération de l'Histoire et donc le besoin d'essayer de la maîtriser par ce sens à donner aux événements et au monde en général (Augé, 40-42). L'homme contemporain s'intéresse au passé pour essayer de comprendre le présent et de se projeter dans le futur. Le nombre grandissant de musées dédiés à des thématiques historiques répond au besoin mémoriel grandissant. Marc Augé cite la préface de Pierre Nora à *Lieux de mémoire*, dans laquelle il indique que ce que nous cherchons dans le passé est l'identité présente, non la genèse de ce que nous sommes, mais ce que nous ne sommes plus, c'est-à-dire ce qui nous rend différents : « dans le spectacle de cette différence, l'éclat soudain d'une introuvable identité. Non plus une genèse, mais le déchiffrement de ce que nous sommes à la lumière de ce que nous ne sommes plus »¹³. Mais qu'est-ce qu'une identité ?

1.2. Identité individuelle, identité nationale et culture

1.2.1. Identité individuelle

L'identité est considérée traditionnellement comme la caractéristique de ce qui est identique, unique, quoique aperçu ou nommé de différentes façons. En psychologie l'identité désigne l'unité du sujet le long des différents états qu'il connaît le long de son existence. Identité/diversité est donc un des binômes associés au concept. Un autre est identité/altérité, car le sujet ne peut comprendre qui il

⁹ Les théories sur l'importance de l'individu dans les théories marxistes se sont développées dans le sein du groupe d'études qu'on appellera plus tard l'école de Budapest, qui a émergé autour de 1963.

¹⁰ Heller, Agnès (1972).

¹¹ J. Nascimento Rodrigues et Tessaleno Devezas (2007) considèrent avec d'autres auteurs, notamment Wallerstein, que la globalisation est un processus évolutif, irréversible et multidimensionnel qui a commencé au XVIe siècle avec les voyages océaniques des portugais et qui est passé par trois phases, la dernière coïncidant précisément avec les années 80, *grosso modo*.

¹² Augé (2002 : 51).

¹³ Augé (2002 : 37).

est que par rapport à la multiplicité du monde. Toute interrogation sur l'*autre* ne peut se faire que dans le rapport *je/autre*, étant donné que la connaissance de l'irréductible différence est impossible. « De lui [de l'*autre*] nous comprenons seulement ce que d'une certaine manière fait déjà partie de nous-mêmes. Tout le silence, tout le non-dit ou non-pensé est déjà une dénégation, consciente ou inconsciente de l'*autre* » affirment Maria Manuel Baptista et Dália Dias¹⁴. Nous pouvons regarder l'*autre* seulement à partir de notre tradition historique et culturelle, mais c'est aussi seulement à travers le regard sur l'*autre*, à travers la différence, qu'une identité peut se constituer.

Il y a actuellement un consensus pour considérer l'identité, tant individuelle comme collective, comme une construction symbolique-fictionnelle. Bon nombre d'auteurs considèrent que l'identité se construit sur la base d'un processus de représentation, ce qui la rend forcément symbolique. Paul Ricoeur propose le concept d'identité narrative comme solution au paradoxe du maintien de l'identité à travers les différentes étapes par lesquelles peut passer une identité (d'un individu ou collective), c'est-à-dire, une réponse au paradoxe de la *mêmeté* à travers l'apparente *diversité*. L'auteur conçoit une identité avec deux éléments, un élément stable, l'identité substantielle ou formelle (le *idem*) – le caractère –, défini comme « l'ensemble des dispositions durables à quoi on reconnaît une personne »¹⁵ et le deuxième élément, le *ipse*, ou la permanence de l'orientation des actions qui mène les autres à pouvoir confier dans une personne. Les deux composantes de l'identité correspondent à la stabilité et au changement au sein de l'identité. Le récit d'une vie ou d'une de ses parties répondrait, sous la forme de l'illustration, à la question « Qui suis-je ? »¹⁶. C'est le cas des musées nationaux qui essayent de répondre à la question « Qui sommes-nous » en racontant l'histoire du pays, à travers les différentes représentations picturales et autres, en les encadrant par un discours propre qui donne une signification particulière à cette accumulation d'histoires fictives ou réelles. L'ipséité sous la forme de l'identité narrative permet ainsi d'expliquer la part de changement à l'intérieur de l'identité, maintenant la cohésion à travers la cohérence de l'histoire d'une vie ou d'une communauté. Celle-ci peut être refigurée, repensée, en interaction avec les autres et avec la société où l'individu ou la communauté s'insèrent, faisant que la construction du soi soit inscrite dans un contexte interlocutif. L'identité aurait un

caractère symbolique et fictionnel, qui rend la représentation de l'identité une redescription, de la même manière que Ricoeur considère la fiction narrative une redescription du référent réel, par le processus de la triple *mimesis*.

Stuart Hall est un autre auteur qui accentue le caractère fictionnel de l'identité. Mais contrairement à Ricoeur qui accentue la permanence des caractéristiques à travers la différence, Hall considère l'identité une représentation construite sur la différence, sur ce qu'on n'est pas, sur le « dehors constitutif », atteignant à travers ce processus de construction, par réaction à l'autre, le « sens positif » de l'identité. La construction de l'identité à travers la distinction entre le même et le différent pose le problème de la séparation entre l'un et l'autre et de l'homogénéité de l'identité, c'est-à-dire introduit la question des frontières tant horizontales (entre territoires) comme verticales (entre groupes et/ou individus. La question qui se pose est celle de la conscience de l'individualité de l'identité et de celle de ses apports extérieurs, en même temps que se pose le problème de l'acceptation de la différence à l'intérieur de l'identité. Les identités collectives sont le résultat de processus complexes entre les attentes et les projections de différents groupes et individus qui peuvent aller dans différents sens ; les identités se maintiennent dans un équilibre instable et évoluent au gré des influences extérieures et intérieures du groupe. L'équilibre instable de l'identité réfléchit le résultat transitoire des processus d'identification en cours qui, comme dit Sousa Santos, « cachent des négociations de sens, des jeux de polysémie, des chocs de temporalités dans un processus de transformation constante »¹⁷. Il s'agit donc de prises de positions collectives par rapport aux forces en jeu. Et c'est dans ce contexte que les éléments interlocutifs présents dans la société revêtent une importance capitale. Sousa Santos conçoit la construction de l'identité variant au gré des forces de pouvoir présentes dans la société. La recherche de l'identité personnelle se fait dans un système complexe de relations sociales. « Sous cet aspect il s'agit d'une question politique, une fois que l'idéologie présente dans le tissu social prend

¹⁴ Baptista et Dias (2006 : 20).

¹⁵ Ricoeur (1985 : 146).

¹⁶ Ricoeur (1985 : 443).

¹⁷ Santos (1999 : 119).

corps dans la façon dont se constituent les identités »¹⁸. António Magalhães, psychologue, admet deux possibilités pour la formation de l'identité dans une société multiculturelle, sociétés où la pluralité des différents *personnages* est plus vaste : l'essentialiste et la schizoïde. L'essentialiste utilise le concept d'identité narrative décrite par Paul Ricœur, même s'il ne le nomme pas explicitement : « Le *self* est un développement par lequel l'individu organise son présent et lit son passé en fonction d'un projet futur (...); l'identité du *self* devient, alors, un récit de soi en tant que structuration de sens (...). »¹⁹. L'autre possibilité de construction de l'identité, selon Magalhães consiste à adopter, partiellement et à de différents degrés, différentes identités proposées par la société, dans une sorte d'hybridisme, vécu comme une imposition par les circonstances ou simplement comme stratégie, où le récit que le sujet fait de sa vie n'arrive pas à donner une cohérence à ces différences n'y prétendant pas non plus. Cette possibilité va dans le sens de l'identité décrite par Sousa Santos comme un « réseau de sujets ». Selon Marc Augé « dans les situations de surmodernité (comme dans celles que l'anthropologie a analysées sous le nom d' 'acculturation') les composantes s'additionnent sans se détruire »²⁰.

1.2.2. Nation et identité nationales

L'identité nationale est une identité collective constitutive de l'identité des sujets. Mais qu'y a-t-il de spécifique aux identités nationales ? Pour Anthony Smith le plus important est le fait que l'identité nationale est une identité collective qui souvent prend la suprématie sur les autres identités en jeu : « elle peut entourer, inclure, et colorer d'autres rôles et identités, particulièrement en temps de crise »²¹. José Mattoso, historien portugais, dans sa description de l'identité nationale, insiste sur les aspects objectifs qui vont de paire avec le « phénomène mental ». Pour Mattoso, il y a toujours un support objectif : l'expression politique d'une certaine autonomie (une quelconque forme d'État), un territoire déterminé (même s'il est déplacé ou ne maintient pas toujours les mêmes limites le long des temps) et que ces deux réalités soient ou aient été relativement durables²².

On ne peut toutefois parler d'identité nationale sans cerner de plus près le concept de nation. Depuis les mouvements

nationalistes des XVIII^e et XIX^e siècles, dont la Révolution Française et les unifications italienne et allemande ont été en Europe les manifestations les plus importantes, ont prit forme deux courants fondamentaux de la manière d'envisager la nation. D'un côté nous avons le modèle surgit de la Révolution Française et des Lumières – une nation construite sur la souveraineté populaire et la loi commune, donc, sur les droits et devoirs civiques et politiques et sur le désir de vivre en commun²³, une sorte de nation-contrat. D'un autre côté nous avons le modèle allemand. Pour ce dernier ont contribué surtout les écrits des philosophes Herder, Fichte et Schlegel. Avec des approches différentes, ils ont essayé de détacher de la langue, des œuvres artistiques et de l'Histoire, l'expression de l'essence de l'esprit germanique, en tant que peuple originel, une sorte de génie national. Dans ce type de conception le lien qui unit les membres de la nation est de type ethnolinguistique et précède l'État-nation. On pourrait plutôt parler de Nation-état. L'état est quand même considéré nécessaire pour transmettre, à travers l'éducation, la culture et l'esprit nationaux.

On peut déceler, dans les deux courants dominant les discussions actuelles, des traces de ces deux positions – les uns défendent l'appartenance à la nation basée sur la volonté individuelle des citoyens qui adhèrent à des principes politiques communs, la nation étant un pacte et une construction, d'autres défendent la préexistence d'un patrimoine culturel commun. Les premiers sont désignés comme *modernistes* ou *constructivistes* et les seconds comme *primordialistes* ou *pérennialistes* ou encore

¹⁸ Ferrari (2006 : 3).

¹⁹ Magalhaes (2001 : 313).

²⁰ Augé (2002 : 56).

²¹ Smith (2008 : 24-25).

²² Mattoso (2001 : 7).

²³ Ce dernier point a été ouvertement formulé par Ernest Renan, à la Sorbonne, le 11 mars 1882, avec son essai *Qu'est-ce qu'une nation ?*, quand il a démonté de façon critique les justifications traditionnelles pour la formation d'une nation (race, langue, religion, communauté d'intérêts ou géographie). Renan affirme que tous ces éléments sont nécessaires, mais n'y suffisent pas ; il faut « l'âme » ou le « principe spirituel » pour faire que les membres de la nation, enracinés dans un passé et dans un vécu présent communs, désirent et décident de continuer à vivre ensemble.

*ethnosymbolistes*²⁴. Anthony Smith, pérennialiste, conçoit la nation construite sur un patrimoine culturel commun, partagé par ses membres, qui s'appuient sur la culture pour orienter leurs évaluations, désirs et actions, qui la disséminent et qui la recréent (les intellectuels de différentes sortes ayant un rôle prépondérant dans cette tâche).

Je propose la définition idéale-typique suivante de 'nation', comme une communauté humaine nommée et auto-définie, dont les membres cultivent des mythes partagés, des mémoires, des symboles, des valeurs, des traditions, s'identifient à une patrie historique et y résident, créent et divulguent une culture publique distincte, et observent des mœurs et des lois communes²⁵.

Le problème principal causé par la définition de Smith est de ne pas prendre en considération les cultures différentes dont peut être composée une culture nationale. Dans sa définition les citoyens de la nation partagent une seule culture homogène. Cela remet à nouveau le problème de l'ambivalence entre individuel et le collectif.

Ernest Gellner peut être considéré un représentant des constructivistes ou modernistes. Pour les auteurs de ce courant la nation est le résultat d'un mouvement historique précis – l'industrialisation qui a généré une société standardisée et homogénéisée. Ils ne nient pas la préexistence de cultures distinctes, mais ne considèrent pas que les nations aient toujours comme socle un patrimoine culturel préexistant. Il va même jusqu'à parler de l'invention de la nation²⁶. Eric Hobsbawm s'insère dans la même ligne de pensée. Il propose l'existence d'un « protonationalisme » mais nie la causalité entre le « sens de l'ethnie » et les formes modernes de l'État-nation. Pour lui la tradition a été inventée, « même lorsqu'il existe une (...) référence au passé historique, la particularité des traditions 'inventées' tient au fait que leur continuité avec ce passé est largement fictive »²⁷. Une autre variante de concevoir la construction de la nation est de la voir comme un pacte entre ses citoyens. L'appartenance à une nation donnée est attribuée à la seule volonté des individus et de la communauté, s'appuyant sur la réflexion personnelle de l'individu et sur les institutions politiques qui donnent corps à la nation. De ce courant fait partie le nationalisme constitutionnel ou dans l'original le *Verfassungsnationalismus*. C'est une théorie de Habermas²⁸, philosophe allemand, qui a envisagé le

nationalisme allemand élaborée sur la constitution de l'Allemagne occidentale de 1946. Cette forme de sentiment national ne s'appuie pas sur les formes traditionnelles de liaison à la nation et peut devenir une force de motivation et d'union parmi les citoyens de nations multiculturelles, avec la condition que leurs membres aient atteint une identité post-conventionnelle, c'est-à-dire, aient acquis la capacité d'évaluer par leurs propres moyens leurs convictions morales et que celles-ci soient décidées par groupes de référence. Benedict Anderson avec son œuvre *Imagined communities reflections on the origin and spread of nationalism* se rapproche de cette ligne de pensée. Certes, il conteste que la nation soit inventée, mais il la dit *imaginée*. Pour lui c'est dans la faculté imaginante qui réside la capacité de création d'une nation où elle n'existait pas encore. Elle est imaginée car ses membres ne peuvent pas tous se connaître même s'ils savent qu'ils appartiennent tous au même groupe, qu'ils imaginent, ayant comme base des formes de représentation écrites – le journal et le roman. L'embryon de la communauté imaginée serait alors formé par les « co-lecteurs » qui pouvaient communiquer, grâce à la parole imprimée²⁹. Un troisième pôle, qui peut s'inclure dans les constructivistes, est constitué par les auteurs postmodernistes et des *Cultural studies*. Ils attribuent à la nation un caractère discursif, considérant que la nation est composée de représentations et de symboles qui fondent

²⁴ La littérature les départageant est abondante, mais je ne vais pas m'en occuper en cet article. Pour savoir plus sur les différentes positions voire Chivallon (2007) ; Jaffrelot, Christophe (2003), « For a Theory of Nationalism ». In *Questions de Recherche*, n° 10, Paris : Centre d'études et de recherches internationales ; Pecora, Vincent (2001), *Nations and Identities. Classic Readings*, Oxford : Blackwell Publishers ; Eriksen, Thomas Hylland, « Place, Kinship and the case for non-ethnic nations ». In *Nations et Nationalism*, vol. 10, n° 1/2, 2004, pp. 49-50 ; Motyl, Alexander (2002), « Imagined communities. Rational Choosers, Invented Ethnicities ». In *Comparative Politics*, janvier 2002, pp. 233-250 ; Smith (2008).

²⁵ Smith (2008 : 19). Cette définition prétend pouvoir s'appliquer à toutes les nations, depuis l'Antiquité jusqu'au présent et non seulement aux nations modernes, aspect qui distingue ce courant de celui des constructivistes qui font commencer les nations au XVII^e siècle.

²⁶ Gellner (1989).

²⁷ Hobsbawm (s/d), p. 174.

²⁸ Habermas a repris le concept de Dolf Sternberger, créé dans un éditorial du journal *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, le 23 mai 1979.

²⁹ Voire à propos de la thèse de Anderson les critiques formulées à l'encontre de sa notion de « imaginée » par Chivallon (2007).

une identité et c'est celle-ci qui produit des significations avec lesquelles on peut s'identifier. Tout discours ou toute représentation est ambivalent, car il ou elle est traversé par des idéologies, des « grammaires sociales » qui orientent toute la pensée individuelle et collective³⁰.

1.3. Culture nationale

Actuellement le nombre de grammaires sociales qu'un individu a intériorisées a augmenté, car en plus de la culture nationale intervient dans presque toutes les sociétés la culture de masses globalisée qui peut aller à l'encontre de la culture nationale. Paul Ricœur explique la culture de masses à travers le concept de civilisation universelle. Pour lui, celle-ci est basée sur des aspects tangibles : l'esprit scientifique, le développement technique toujours accumulé et transmet universellement à travers l'industrialisation, avec l'appui d'une politique rationnelle (qu'il fait correspondre à l'action de l'État moderne). Ceci va mener au développement d'un mode de vie universel, ce qu'équivaut à dire, selon Ricœur, que les modes de vie sont rationalisés par la technique (de production, de transports, de temps libres, etc.), ce qui mène à la culture de masses de consommation. Celle-ci forme aussi à travers les univers symboliques qui lui sont associés un noyau éthique et mythique d'orientation culturelle. La difficulté consistant à savoir si, face à l'accélération constante du flux d'échanges culturels de la culture de masses, les cultures nationales peuvent survivre. Selon Ricœur, quelques unes périront. Il définit culture comme l'ensemble des valeurs ou des évaluations, le « noyau éthique et mythique » à travers lequel on interprète la vie et on oriente les actions. Et pour lui, ce noyau doit être cherché dans des attitudes concrètes face à la vie. Ces attitudes forment un système. Sont importantes en particulier les attitudes face aux traditions, au changement, au comportement envers ses concitoyens et envers les étrangers et encore par rapport aux outillages. C'est-à-dire, face au passé, à la production, à l'interaction dans le groupe et en dehors du même et l'attitude face à l'évolution de la culture elle-même. Pour Ricœur ce noyau de valeurs peut se trouver à différents niveaux de profondeur et sous différentes formes. Partant d'un niveau plus superficiel vers plus de profondeur, l'auteur indique les coutumes, les institutions traditionnelles (reflet de la pensée, volonté et sentiments d'un peuple à un moment donné de l'Histoire),

les images et symboles qui constituent les représentations de base d'un peuple. On pourrait par conséquent, le placer dans le courant de ceux pour qui la culture tant passée que présente, est déterminante pour la création de la nation.

2. La transmission culturelle et la formation identitaire

Tous ces courants sur les questions d'identité la placent dans un contexte interlocutif avec la société, c'est-à-dire, comme une prise de position par rapport à la déférente d'influences qui s'abattent sur le sujet ou la communauté. Ricœur réfère les récits historiques ou fictifs véhiculés par la culture. Anthony Smith, pérennaliste, décrit l'identité nationale comme la reproduction et la réinterprétation de modèles de valeurs, de symboles, de mémoires, de mythes et de traditions qui individualisent la nation et auxquelles les individus s'identifient, avec le rôle prépondérant des intellectuels qui choisissent les sources qui seront lues et relues, récréées, et utilisées par différents individus ou groupes de la nation³¹. Benedict Anderson, comme je l'ai déjà dit, centre sa théorie de la formation de la nation sur des aspects culturels et communicatifs, où l'aspect fondamental est le fait que les citoyens puissent imaginer la communauté qu'ils intègrent à travers la lecture partagée des romans et des journaux, vus comme des moyens de communication qui permettent à un nombre croissant de personnes de réfléchir sur soi-même et de se raconter aux autres très rapidement (l'identité pensée à travers le récit)³². Pour la

³⁰ Les auteurs des *Cultural studies* se sont appuyés sur des études antérieures. Cette idée a été développée surtout à partir des études de Lévi-Strauss et de divers courants de linguistes, philosophes, anthropologues, sociologues et tous ceux des *Cultural studies*, en particulier dans leurs études sur les médias. Le structuralisme a placé la signification au centre du débat et ses auteurs ont conclu que la signification est une pratique sociale, c'est-à-dire, que à un énoncé donné peuvent correspondre plus qu'un signifié selon la lecture culturelle.

³¹ Smith (2008 : 19).

³² Anthony Smith ajoute au concept de communauté imaginée d'Anderson un nouvel élément : la communauté vécue et sentie. Les nations sont considérées comme des ressources culturelles et sociales sur lesquelles leurs membres peuvent s'appuyer et qui leur permettent d'exprimer leurs intérêts, besoins et objectifs. Pour conclure que « Ceci signifie que nous pouvons décrire la nation comme une communauté imaginée, voulue et sentie par leurs membres » (Smith, 2008 : 23).

transmission de l'identité, il considère d'autres éléments : la carte, le cens et le musée (que j'aborderai plus loin). Ernest Gellner considère que la transmission culturelle par l'État est à la base des nationalismes, l'identité nationale étant un effet secondaire du nationalisme. Sa conception de culture est celle d'une culture étatique et homogène. L'école serait une institution homogénéisante, déterminée par la volonté de l'État. Ceci a correspondu, selon lui, à un besoin économique – les besoins de l'industrialisation. Le système avait besoin de gens qui puissent être remplacés par d'autres de caractéristiques identiques, interchangeables, ce qui a été obtenu par l'acquisition d'une même langue et d'une même culture. Selon Gellner ce processus de transformation de l'éducation va provoquer un ajustement en profondeur entre la politique et la culture, donnant naissance au nationalisme. Sa description du système éducatif présente l'éducation comme un appareil idéologique de l'État, les états comme des monocultures et les frontières de l'État-nation correspondant aux frontières culturelles, mais l'émergence de nouveaux mouvements culturels n'est pas contemplé dans sa théorie. La pluralité culturelle à l'intérieur d'une nation ou les différentes orientations à l'intérieur d'une culture n'y sont pas considérées. Les notions « un État-une culture » de Gellner, ou de « une culture-une nation » de A. Smith, sont donc niées par la majorité des études contemporaines, influencées, surtout, par les *Cultural studies* et le postmodernisme. La culture y est vue comme une construction en développement et en transformation constante, nonobstant certaines lignes d'orientation durables, et comme une négociation entre les différentes orientations culturelles en présence dans une communauté donnée. Sousa Santos, qu'on peut inclure dans les constructivistes, s'oppose tant à la correspondance totale entre un État et une culture, prônée par Gellner, sans nier un rapport entre les deux, comme à ceux qui voient la culture comme une essence. Il pose quelques principes pour discuter les constructions officielles de la culture nationale. Pour lui il y a trois principes à considérer dans la description d'une culture nationale : aucune culture n'est auto-contenue, aucune culture n'est infiniment ouverte, aucune culture n'est une essence, elle est plutôt une création qui dépend de son contexte régional et mondial³³. Pour lui, les cultures et les identités nationales se forment et se métamorphosent aussi par rapport aux mouvements de globalisation du capital et donc dans le système mondial, où la culture de masses a une importance capitale. Et

si, d'un côté, la mondialisation des échanges de tout genre peut élever le niveau de vie du quotidien de peuples vivant jusque là dans des conditions déplorables, il est bien vrai aussi que ce phénomène se fait accompagner par la culture de consommation mondiale qui met en péril la survie des patrimoines culturels des peuples.

3. La transmission culturelle et la formation des identités – trois instruments intervenants dans le dialogue identitaire et culturel : le roman, le musée national, les medias.

3.1. Le roman

La littérature est un moyen privilégié de construction des identités, car celles-ci, comme l'affirme Stuart Hall sont construites à l'intérieur et non à l'extérieur de la représentation³⁴. Les écrivains sont, comme tout locuteur, des transmetteurs inconscients de l'identité collective de la société dans laquelle ils s'insèrent, mais ils jouent consciemment un rôle déterminant³⁵. Quant à l'identité nationale en particulier, la littérature a un rôle social très important, associant la fonction esthétique à la fonction performative. La littérature est indiquée comme le lieu où l'identité est réfléchie et où elle s'invente, car les images de l'identité nationale créée dans les mondes fictionnels se transforment dans l'identité nationale, acceptée en tant que tel par la société du monde réel. Les mondes fictionnels créés sont l'instrument qui permet aux auteurs de réfléchir sur l'identité nationale ou de nous en proposer une.

J'ai choisi de prendre comme exemple un roman de l'écrivain portugais Lídia Jorge, où l'auteur analyse les influences de la civilisation universelle sur la culture et identité portugaises. Dans la fiction créée, les jeunes personnages rejettent le lieu où ils vivent, la culture et le pays. Le refus de l'espace socioculturel national empêche les personnages de voir et de comprendre la réalité qui les entoure. Ils rêvent de rejoindre les lieux des espaces étrangers

³³ Santos (1999 : 130).

³⁴ Hall (2008 : 271).

³⁵ Voire Kandjimbo (1985).

mythiques qu'ils connaissent à travers les médias. Ce refus les empêche de trouver leur place dans la société et d'arriver à se construire en tant qu'individus. L'identité qu'ils se construisent est orientée par les œuvres de la culture américaine, qui les enveloppe par le plaisir et l'émotion esthétique, surtout celles du cinéma. Le seul personnage qui n'a pas encore fait cette coupure avec la culture nationale est le personnage de l'écrivain (le roman se présente comme une mise-en-abyme). Le livre écrit dans l'intrigue et le roman qui nous occupe constituent l'espace du discours qui fixe le désarroi des personnages envers eux-mêmes et envers le monde. La littérature fonctionne comme le moyen éventuel de changer le cours des choses, le personnage de l'écrivain cherche au niveau fictif à créer un final heureux pour les personnages, et Lídia Jorge à faire réfléchir ses concitoyens sur leur culture refoulée et refusée. L'œuvre en question s'intitule *Le jardin sans limites* et représente la perte de frontières et de limites de toute sorte (extérieurs et concrets, intérieurs et psychologiques). L'œuvre représente, apparemment, la destruction de l'identité nationale par la culture de masses universelle. Pourtant l'hétérogénéité à l'intérieur de la collectivité est minimale – les différences sociales et d'âge ne créent pas des désirs, des objectifs et des orientations pour l'action différents. Les éléments qui présentent une identité résiduelle différente se transforment dans le sens du courant collectif. Se dessine alors une identité nationale caractérisée par la réjection de la culture et de l'identité nationales, caractérisée par l'ouverture acritique aux valeurs et modèles étrangers et par la reproduction de simulacres. La critique de cette évolution de l'identité nationale est évidente dans la construction narrative et par l'ironie déployée par le narrateur. Cette perspective critique entre en dialogue avec d'autres discours qui circulent dans la société portugaise, notamment, ceux du philosophe et critique littéraire Eduardo Lourenço, qui dans ses études sur l'identité portugaise affirme qu'il n'y a pas un problème d'identité mais d'image de la nation et avec ceux du sociologue Sousa Santos qui décrit l'identité portugaise caractérisée par le vide laissée à l'intérieur de ses frontières. Selon lui l'identité n'aurait pas de contenu, mais une forme – la frontière. Ce roman représente une tendance permanente de la culture et de l'identité portugaises – l'assimilation acritique des valeurs culturelles étrangères –, en même temps qu'il s'insère dans une autre tendance culturelle nationale – la critique de ces excès par les intellectuels.

3.2. Le musée

Dans la deuxième édition de son œuvre *Imagined communities*, en 1991, Anderson ajoute deux chapitres qui indiquent à travers quels codes et formes symboliques se dit l'imaginaire national et comment il est communiqué à la communauté. Anderson y étudie le mode de fonctionnement du recensement, de la carte et du musée, comme des instruments de codification utilisées, par les états coloniaux, pour la création d'un monde social. Ces trois instruments nous sont présentés comme les configurateurs de la société des individus, les classant, inventoriant, et inventant de nouvelles catégories d'accord avec la manière de penser du colonisateur³⁶ et les reproduisant à travers des institutions étatiques séparées selon les « communautés » (d'éducation, de justice, de santé, de police, etc.). Ces trois instruments ont, ensemble, donné la forme à la manière dont l'état colonial a imaginé sa domination. Le recensement sépare les différentes communautés, indiquant qui fait partie du Même ou de l'Autre ; la carte trace les frontières du territoire contenant ces groupes et le musée prouve la légitimité de l'ascendance dominante du colonisateur.

Le mode de fonctionnement du musée m'intéresse particulièrement, car nous pouvons y déceler plus facilement que dans d'autres discours l'image que l'État veut donner de la nation. L'auteur prend comme objet d'étude les états postcoloniaux du sud-est Asiatique pendant le XIXe siècle. C'était l'époque de l'intérêt par l'archéologie. Il expose comment les états coloniaux, éloignant les autochtones des sites archéologiques récupérés les rendaient presque étrangers à leurs œuvres et monuments, en même temps que les colonisateurs étaient mis en valeur par le *cadeau* fait à la civilisation universelle, à travers sa récupération ou conservation. Ceci accentuait la pauvreté et le sous-développement du moment de ces peuples. La reproduction par le capitalisme de la presse de ces sites et monuments récupérés, toujours vidés de populations autochtones (cartes postales, livres scolaires, timbres, etc.), les rendait reconnaissables par tous et les faisait participer au quotidien de tout le monde. Le processus de construction d'univers

³⁶ L'auteur décrit comment les différentes taxinomies correspondent à celles existantes dans la société coloniale, même sans relation avec le contexte réel du monde colonisé.

symboliques dans nos sociétés actuelles, décrits par Marc Augé, fonctionne de la même manière. C'est le fait de faire que les objets ou lieux extraordinaires et lointains appartiennent au quotidien des masses qui contribue à les intégrer dans ses univers symboliques personnels. « C'était précisément la reproductibilité infinie et quotidienne de ces *regalia* qui révélait le pouvoir réel de l'État », dit Anderson³⁷. L'auteur explique après comment les mêmes sites et musées ont été utilisés, selon la même logique, par les états postcoloniaux, enlevant, eux, la mémoire des récupérations coloniales des reproductions des monuments nationaux. Le résultat obtenu était l'identification individuelle et collective avec un site donné : « C'es notre Bayon »³⁸.

Depuis le XIXe siècle les musées ont beaucoup évolué, mais ils gardent le pouvoir de provoquer une identification à un groupe communautaire, par les objets exposés ou le site conservé, mais surtout par le langage utilisé pour le faire, quoiqu'il soit différent du simple encadrement *vidé* des monuments dans les reproductions imprimées relaté par Anderson. Beaucoup de musées nationaux ont vu le jour pour répondre au besoin mémoriel tant de nations reconnues (Brithis Museum), comme de nations en quête de reconnaissance (comme est le cas des Premières Nations³⁹ au Canada ou aux Etats-Unis). Les intérêts qui s'opposent pour la création d'une collection ou d'une exposition sont nombreux : politiques, culturels (pratiques et savoir-faire différents – historiens, muséologique, histoire de l'art...), matériels (sommés à disposition, disponibilité des objets...). Par ce fait une exposition est déjà le résultat final de la lutte entre conflits d'intérêts et donc une prise de position, mais le fait que sa mise en place est un acte politique est aussi provoqué par le fait que créer une exposition est « s'engager dans la cité en s'adressant au public avec un discours clair, intelligible et souvent à portée civique »⁴⁰. L'idéologie dominante dans les milieux décideurs de la société y est donc plus visible qu'ailleurs. La dépendance étatique, les sommes investies et son caractère très réfléchi (préparé par des scientifiques et souvent avec une intention civique et civilisatrice) les rendent très intéressants pour analyser les idées que les élites veulent donner de la nation.

Un bon exemple est le Musée nationale suisse à Zürich, après sa rénovation en 2009. Complètement remanié, l'histoire de la Suisse y est présentée articulée autour de quatre

sections thématiques et commence par la présentation de l'histoire des migrations et de l'occupation territoriale⁴¹. Deux idées fortes se dégagent depuis le début : *Personne n'a toujours été là*, titre de la première section, et *Nous sommes un pays multiculturel qui a toujours su profiter des apports culturels des migrants*, conclusion qui s'impose après la visite. L'exposition choisit des exemples de migrants de tous les temps et dans différents champs d'influence : la culture, la religion, l'économie, la politique, le sport, etc. Le choix tombe sur des personnalités qui, dans tous ces domaines, sont considérées des représentants emblématiques de l'esprit suisse, mais qui étaient des migrants ou qui ont ou avaient des ancêtres étrangers. Il est évident que si l'exposition dit beaucoup sur l'identité et l'histoire suisses, elle est aussi une prise de position – l'acceptation de la société multiculturelle comme une réalité historique et l'acceptation des bénéfiques des échanges culturels qui en découlent, qui n'empêchent pas la construction d'une identité nationale suisse, mais au contraire y contribuent positivement. L'orientation choisie pour l'exposition s'insère ainsi implicitement dans les grandes discussions culturelles et politiques actuelles, nationales et internationales : la globalisation croissante qui permet à une échelle plus vaste et à un rythme plus rapide que par le passé des échanges économiques, de populations et de cultures ; l'identité nationale composite dans laquelle celui qui était *autre* à un moment donné peut être intégré dans le groupe du *nous* quelque temps plus tard ; l'évolution de l'identité et de la culture nationales à travers des influences internes et externes au pays. Cette exposition illustre à quel point l'idéologie contemporaine d'une société, sa culture, son identité et leurs représentations sont imbriquées les unes dans les autres.

Les medias audiovisuels

Gellner, qui considère la transmission de la culture par un système éducatif national comme l'origine du

³⁷ Anderson (1991 : 183).

³⁸ Anderson (1991 : 183).

³⁹ Désignation des peuples autochtones d'Amérique.

⁴⁰ Blévis et Zalc (2009).

⁴¹ Les autres sont consacrées à l'histoire religieuse et intellectuelle, à l'histoire politique et au développement économique du pays.

nationalisme, va encore plus loin qu'Anderson dans l'importance qu'il attribue aux médias. Pour lui sans médias il n'y aurait pas de nationalisme, car, selon lui, ce n'est pas le message transmis qui est important mais le style et le langage utilisés. Il affirme que tous ceux qui ont accès aux mêmes médias se sentiront comme faisant partie d'une même communauté. Pour Gellner les intellectuels inventeraient et transmettraient l'identité nationale et l'éducation serait un facteur générateur de loyautés à un groupe. Le problème, dans ce qui concerne sa théorie « un État-une culture », se pose quand l'éducation n'est pas efficace et la culture à laquelle on accède plus facilement est la civilisation universelle dont les valeurs se superposent ou remplacent ceux de la culture nationale. Il existe des théories communicatives extrêmes qui défendent que les processus de communication sont à la base de cohérence des sociétés, de cultures et même de personnalités d'individus, une sorte de « ciment social » et que le groupe avec lequel on communique le mieux est l'identité collective la plus importante, concédant moins d'importance aux identités collectives traditionnelles (nationale, religieuse, sexuelle, etc.). Dans le monde du village global ce groupe communicatif n'aurait pas de frontières claires et seraient de très difficile définition. Sans doute une des causes pour les repères fluctuants d'identification collective dont parle Marc Augé. L'influence massive des médias sur la population (et du message idéologique-culturel qu'ils transmettent), surtout les audiovisuels, est due au pouvoir de l'apparence de réel du discours naturaliste, ou mieux, naturalisé, où le codage, la sélection et l'arrangement des matériaux du discours audiovisuel ne sont pas évidents pour le spectateur⁴². Même si on peut vérifier que le message n'obtient pas toujours la lecture prévue par son producteur, les grammaires sociales des récepteurs ayant une influence dans le processus de réception de la signification⁴³, la réception dominante-hégémonique est quand même la plus fréquente. L'influence des médias audiovisuels, à cause du plaisir plus facile qu'ils procurent et de l'amplitude de leur diffusion peut avoir une influence déterminante dans la transformation/rénovation des identités nationales⁴⁴. Le type de moyen de communication et l'importance d'autres interlocuteurs culturels est aussi à prendre en considération : l'éducation nationale, les médias non audiovisuels (comme les journaux ou la radio), la culture nationale ou d'autres groupes d'influence.

Conclusion

Le plaisir procuré par les univers symboliques créés par les médias audiovisuels aura sans doute dans la société actuelle, très hédoniste, une des influences des plus fortes dans la construction de l'identité individuelle. Selon le public les produits audiovisuels visionnés seront nationaux ou internationaux, contribuant à développer des identités individuelles et nationales différentes, à l'intérieur d'un même groupe national, les derniers intégrant des caractéristiques communes à des individus de cultures très différentes, qui partagent une même culture de masses. Pour la construction de l'identité individuelle entreront cependant en ligne de compte d'autres univers symboliques nationaux, qui varieront eux aussi, selon la classe d'âge, la provenance sociale et culturelle des individus et encore selon leurs expériences individuelles. Les discours transmettant ces univers symboliques nationaux varieront aussi selon les moyens de transmission (roman, musée, enseignement, etc.), les identités de leurs auteurs, pour lesquelles contribuent aussi les variantes culturelles dans lesquelles ils s'intègrent à l'intérieur de la culture nationale.

⁴² Hall (2008 : 153).

⁴³ Celle-ci serait la réception négociée, où le spectateur comprend quel est le message du système hégémonique, mais le lit à la lumière d'autres éléments, par exemple corporatistes ou culturelles. Une étude sur la réception de la série américaine Dallas (choisie, car elle incarne le symbole parfait de la pauvreté culturelle exportée par les médias américains) conclut que le background ethnique des téléspectateurs interfère dans la réception et que le message est lu dans un processus de négociation entre l'histoire qui passe sur l'écran et le spectateur et sa culture.

⁴⁴ Il y a des études qui essaient d'évaluer l'importance de chacun des types des moyens de communication dans la formation d'une identité collective. Torsten Hägerstrand a étudié la relation entre les médias en général et l'intégration sociale. Selon Hägerstrand il y a deux moyens d'intégration – territoriale (qui est constituée par des formes d'intégration liées à la communication face à face, où la proximité a influencé le mode de penser et d'agir et crée des loyautés extrêmement liées au lieu et qu'impliquent une forte identification avec celui-ci) et fonctionnelle où les messages circulent d'une manière globale. Il arrive à la conclusion qu'en Suède la radio et la télévision favorisent l'intégration nationale et internationale (c'est-à-dire, la fonctionnelle) et la presse locale écrite favorise l'intégration territoriale au lieu (Schlesinger, 1991 : 47).

Bibliographie

- ANDERSON, Benedict (1991), *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*, London : Verso.
- AUGÉ, Marc (2002), *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil.
- BAPTISTA, Isabel et DIAS, Dália (2006), *Identidade – Ficções*, Aveiro : Centro de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.
- BLÉVIS, Laure et ZALC, Claire (2009), *Comment mettre l'Histoire en musée*, <http://www.laviedesidees.fr/Comment-mettre-l-histoire-en-musee.html>, consulté le 15.1.2012.
- CHIVAILLON, Christine (2007), « Retour sur la 'communauté imaginée' d'Anderson. Essai de clarification théorique d'une notion restée floue ». In *Raisons politiques*, n° 27, pp. 131-172.
- DELANNOI, Gil (1991), « Nations et Lumières, des philosophies de la nation avant le nationalisme : Voltaire et Herder ». In Gil DELANNOI et Pierre-André TAGUIEFF, éd., *Théories du nationalisme*, Paris : Éditions Kimé.
- FERRAR, Marian A. L. Dias (2006), « O papel da diferença na construção da identidade ». In *Boletim de Psicologia*, vol. LVI, n° 124, pp. 1-8.
- GELLNER, Ernest (1989), *Nations et Nationalisme*, Paris : Payot.
- JORGE, Lídia (1998), *Le jardin sans limites*, Paris : Métailié.
- KANDJIMBO, Luís (1985), « A individualidade do escritor : um elemento do projecto de identidade nacional ». In *Les Littératures Africaines de Langue Portugaise. A la recherche de l'identité individuelle et nationale*, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian Centre Culturel Portugais.
- HALL, Stuart (2008), *Identités et Cultures Politiques des Cultural Studies*, Paris : Éditions Amsterdam.
- HELLER, Agnès (1972), *O quotidiano e a história*, Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- HOBBSAWM, Eric (s/d), « Inventer des traditions ». In *Enquête*, n° 2, Présentation et traduction par André Mary, Karim Fghoul et Jean Boutier, <http://enquete.revues.org/document319.html>.
- MAGALHÃES, António M. (2001), « O síndrome de Cassandra : Reflexividade, a construção de identidades pessoais e a escola ». In STOER, CORTESÃO et CORREIA, éd., *Transnacionalização da Educação. Da crise da educação à "educação" da crise*, Porto: Afrontamento, pp. 301-337.
- MATTOSO, José (2008), *A Identidade Nacional*, Lisboa : Fundação Mário Soares.
- RODRIGUES, Jorge Nascimento e DEVEZAA, Tessaleno (2007), *Portugal o Pioneiro da Globalização*, Lisboa: Centro Atlântico.
- SANTOS, Boaventura Sousa (1999), *Pela Mão de Alice. O Social e o Político na Pós-Modernidade*, Porto: Afrontamento.
- SMITH, Anthony (2008), *The Cultural Foundation of Nations*, Malden MA: Blackwell.
- (2009) Catalogue de l'exposition permanente au Musée national Zürich. Histoire de la Suisse. Musée national suisse.



DOSSIER

**Traducir la experiencia-La experiencia del traducir
Traduire l'expérience-L'expérience de traduire
Translating experience-The experience of translating**

Carlos Hernández Sacristán (ed.)

Traducir la experiencia - La experiencia del traducir

Resumen / Résumé / Abstract

El presente dossier nos propone una reflexión en torno a la práctica de la traducción literaria que centra su atención en la figura del traductor, habitualmente olvidada por una teoría de la traducción basada, sobre todo, en la evaluación de los productos o textos traducidos. Se encuentran aquí implicados aspectos vivenciales de la práctica de la traducción, aspectos referidos a la motivación y finalidad última de esta actividad, y todo lo relativo al ejercicio de una responsabilidad plural y a la propia autoestima del traductor, cuya labor genera un valor añadido (social, cultural o económico) incalculable. Aspectos paradójicos y contradictorios de la traducción están también presentes en los textos que siguen.

Ce dossier nous propose une réflexion sur la pratique de la traduction littéraire qui consacre son attention à la figure du traducteur, habituellement oubliée par une théorie de la traduction fondée, avant tout, sur l'évaluation des produits ou textes traduits. Ici sont impliqués des aspects expérientiels de la pratique de traduire, des questions relatives à la motivation et le but ultime de cette activité, et tout ce qui concerne l'exercice d'une responsabilité plurielle et l'estime de soi-même du traducteur, dont le travail génère une valeur ajoutée (sociale, culturelle ou économique) incalculable. Des aspects paradoxaux et contradictoires de la traduction son également présents dans les textes qui suivent.

This dossier proposes a reflection on the literary translation practice that focuses its interest in the figure of the translator, usually forgotten by a theory of translation based mainly on the evaluation of products or translated texts. Involved here are experiential aspects of the practice of translation, aspects related to motivation and the ultimate goal of this activity, and everything concerning the exercise of plural responsibility and self-esteem of the translator, whose work generates an incalculable (social, cultural or economic) added value. Paradoxical and contradictory aspects of translation are also present in the texts that follow.

Palabras clave / Mots-clés / Key Words

Traducción, comunicación intercultural, experiencia del traducir, alteridad, frontera lingüística-cultural.

Traduction, communication interculturelle, expérience de traduire, altérité, frontière linguistique-culturelle.

Translation, cross-cultural communication, experience of translating, otherness, linguistic-cultural border.

El presente dossier contiene una colección de artículos que nos propone una reflexión sobre la práctica de la traducción literaria orientada hacia la propia figura del traductor, figura hasta hace no mucho olvidada o postergada en la teoría o teorías de la traducción, para las que el interés casi exclusivo ha estado en los productos culturales que llamamos textos traducidos o en los procesos culturales (también socioeconómicos y sociopolíticos) en los que estos productos participan. Adoptar la perspectiva del sujeto o agente personal implicado en el traducir se justifica de momento –lo que no es ya poco– como acto de reconocimiento al individuo traductor, cuya invisibilidad ha sido nota común a lo largo de la historia. La teoría de la traducción debe ser espacio donde este reconocimiento a la labor del individuo traductor encuentre un puesto central, y no un lugar para el olvido o la disolución programática. Pero con independencia de este obligado acto de reconocimiento, entendemos que adoptar la perspectiva del sujeto o agente personal es, como ya lo expresara Ortega y Gasset (1983 [1923]) con total claridad, situarse en ese espacio o momento en que el objeto cultural cobra vida, llega realmente a ser lo que es, como sucede para una lengua con los actos concretos del decir a los que sirve de vehículo. El individuo, en este sentido, es algo más que caja pasiva de resonancia de los procesos culturales en los que se implica, es factor constitutivo y, por ende, explicativo de los mismos.

Cuando Anthony Pym (1993), en un estudio sobre fundamentos epistemológicos de una teoría de la traducción, se refiere a la especificidad del saber traductológico como

un saber que se manifiesta en el estado psicológico de la duda, estado que suele preceder a la toma de decisión entre opciones alternativas, nos propone de manera radical un anclaje subjetivo en nuestra manera de pensar la traducción. Solo a una instancia subjetiva individual cabe en sentido recto atribuir un estado psicológico de la duda. Y a la duda acompaña también, por supuesto, la vivencia paradójica, el oxímoron de ser y al mismo tiempo no ser quien dice o escribe, el dilema de ser tú mismo o el otro (Hernández Sacristán, 2008). Pero convendrá entender esa individualidad de la que hablamos en todas sus dimensiones y, muy en particular, no olvidarnos de la dimensión somática que también la define, esto es, de la presencia (más que la re-presentación) del propio cuerpo del traductor en el proceso traductológico.

A ello se refería Douglas Robinson (1991) en un ensayo con el significativo título de *The translator turn*. La perspectiva del sujeto traductor, su turno a la hora de dar cuenta de la actividad que aquí nos ocupa, la plantea en efecto Robinson en términos de presencia y experiencia somática, la del propio cuerpo del traductor implicado en su tarea. Esta somatización del proceso traductológico se nos manifiesta en términos de placer creativo, el tal vez asociado a ese espacio de libertad que podríamos designar con la noción epicúrea de *clinamen* (Hernández Sacristán, 2008), aunque también en términos de angustia, y ello pese a la propuesta liberadora del concepto de falta o pecado que nos propone el propio Robinson. La dialéctica entre el espíritu y la letra, que en el caso de la traducción poética nos plantea una aporía de resolución en apariencia imposible, ocupa en definitiva el sentir y el decir interior del traductor embarcado en su tarea de decir «casi lo mismo» (Eco, 2008).

Centraremos aquí nuestro interés en el examen relativo a la vivencia de una actividad creativa asociada a la práctica de la traducción u otras prácticas desarrolladas en diferentes tipos de espacio interlingüístico o intercultural, aunque pivotando básicamente con o desde la literatura hispánica. Traducir es siempre algo más que una simple operación de mediación lingüística, operar sobre el lenguaje es siempre —en mayor o menor grado— operar sobre una experiencia del mundo que inevitablemente recreamos al trasladarnos de lengua y espacio cultural. La traducción literaria en general y la traducción poética en particular nos sitúan

claramente en ese espacio y esa tarea de recreación de la experiencia, operación metafórica con la que describe Robinson (1991) el propio proceso traductológico. De ahí que traducir la experiencia implique a un tiempo situarnos en la vivencia o experiencia del propio traducir.

El traductor como sujeto y su experiencia del traducir han sido programáticamente incluidos por Andrew Chesterman (2009), en el marco académico de la traductología, en un artículo cuyo título (*The name and nature of translator studies*) quiere ser réplica de la ya clásica contribución de James Holmes (1988) (*The name and nature of translation studies*), contribución aguda en muchos sentidos, pero que dejaba la figura del traductor desfocalizada en su famosa cartografía de los estudios traductológicos. Chesterman nos propone una relectura del mapa de estudios traductológicos de Holmes que nos permita asignar al traductor el puesto central que merece ocupar en el mismo. Se encuentran aquí implicados aspectos deontológicos de la práctica de la traducción, aspectos vocacionales o motivacionales asociados a la misma, y todo lo relativo al ejercicio de una responsabilidad plural y a la propia autoestima del traductor en tanto que agente que nos procura productos con un valor añadido (social, cultural o económico) incalculables. Los fines últimos del traducir, en tanto que intencionalidad última «vívida» por el traductor en el desempeño de su tarea, son conceptuados por Chesterman (2008, 2009) a partir de la noción estoica de *telos*, que se diferencia de la de *skopos*, o finalidad inmediata.

Sobre finalidades últimas del traducir versan de alguna manera los textos que siguen. El que se acojan en este volumen 5 de *EU-topías* obedece igualmente a un para qué del traducir, el que —en definitiva— ha permitido construir con sus luces y sombras el mundo (y la Europa) en que vivimos. Iniciamos el dossier con tres artículos, los de Donald Wellman, Debra Faszter-MacMahon y Evelio Miñano Martínez, en los que se enfrentan o dialogan las experiencias del traducir poesía y de la propia creación poética, las de los mismos autores de estos textos en los casos de Wellman y Miñano, y las de Clara Janés en la contribución de Faszter-MacMahon. Seguimos con los artículos de Francisca González Arias y Dora Sales, traductoras que relatan sus experiencias como mediadoras transculturales, y su relación empática con los/las novelistas que traducen. La práctica de la creación literaria (y también en particular

poética) entre dos lenguas y dos culturas, el fenómeno de la autotraducción y el de la traducción como exilio son cuestiones estrechamente relacionadas, aunque focalizadas en este orden por las contribuciones de María Rodríguez Cerezales, Josep Miquel Ramis y José Francisco Ruiz Casanova. Proseguimos con un debate entre teorías y maneras de entender la experiencia del traducir que nos plantea Mabel Richart-Marset a propósito de una práctica de la traducción audiovisual. El dossier concluye con la presentación, por parte de Elena López Riera y Valeria Wagner, de la colección *El Dragón de Gales*, una particular suma de prácticas individuales que acaba siendo gran empresa colectiva de traducción multilingüe, todo un símbolo de la multidireccionalidad y la multipolaridad de los procesos interculturales con las que deberíamos siempre contar.

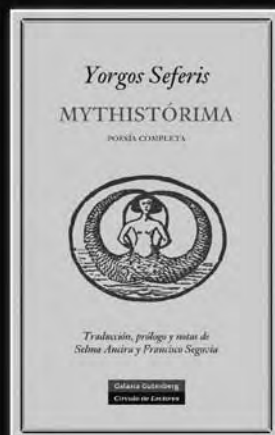
Bibliografía

- CHESTERMAN, Andrew (2008), "Ethics of renarration. Mona Baker is interviewed by Andrew Chesterman", *Cultus*, 1 (1), pp.10-33.
- CHESTERMAN, Andrew (2009), "The Name and Nature of Translator Studies", *Hermes. Journal of Language and Communication Studies*, 42, pp. 13-22.
- ECO, Umberto (2008 [2003]), *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*, Barcelona: Lumen (Traducción de Helena Lozano Millares. Título original *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Milano: Bompiani)
- HERNÁNDEZ SACRISTÁN, Carlos (2008), «Lenguaje y clinamen: sobre la 'libertad' del traductor», en Susana Díaz y Andrea Goin, eds., *Territorios en red. Prácticas culturales y análisis del discurso*, Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 43-56.
- HOLMES, James S. (1988), "The Name and Nature of Translation Studies", en Holmes, J.S., *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi, pp. 67-80.
- ORTEGA y GASSET, José (1983 [1923]), "Prólogo para alemanes", en *Obras Completas VIII*, Madrid: Alianza Editorial-Revista de Occidente, pp. 11-58.
- PYM, Anthony (1993), *Epistemological Problems in Translation and its Teaching*, Calaceit, Teruel: Caminade.
- ROBINSON, Douglas (1991), *The translator's turn*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Carlos Hernández Sacristán

Galaxia Gutenberg

Traducciones recientes



Yorgos Seferis
Mythistórima



Mario Levi
Estambul era un cuento



Yiyun Li
*Muchacho de oro,
muchacha esmeralda*



Lawrence Norfolk
El festín de John Saturnall



Nancy Huston
Reflejos en el ojo de un hombre



Dacia Maraini
Amor robado



Heinrich Böll
Pero ¿qué será de este muchacho?

Puede seguirnos en:

www.galaxiagutenberg.com
www.facebook.com/galaxiagutenbergedit
www.twitter.com/G_Gutenberg

Galaxia Gutenberg

Círculo de Lectores

The fractured surface of poetry and the translator's task

Donald Wellman

Received 27.08.2012 - Accepted 21.04.2013

Resumen / Résumé / Abstract

Toda traducción es parcial. Capta a lo sumo contenidos inherentes al texto original. Esto es especialmente así en la traducción de poesía. La traducción fractura ese vínculo entre forma de expresión y contenido que distingue a la poesía de otros usos del lenguaje. Aplico este principio a varios ejemplos extraídos de mis traducciones de las obras de Antonio Gamoneda y Emilio Prados. Mis traducciones aproximan quizá algunas cualidades del original, pero no pueden competir con la integridad de los textos fuente. Argumento también que la traducción ofrece una posición única para la 'close reading', lo que tiene también su paralelismo en el estudio de poesía experimental o de vanguardia como la de John Ashbery o Charles Bernstein. Esta dinámica de «close reading» ve duplicados su fuerza y valor cuando traducimos textos innovadores llevándolos así de la lengua en que se crearon a la lengua que los hospeda.

Toute traduction est partielle. Elle saisit, au mieux, les contenus inhérents au texte original. Cela est particulièrement vrai dans la traduction de poésie. La traduction rompt ce lien entre forme de l'expression et contenu qui distingue la poésie d'autres usages de la langue. Ce principe est illustré dans quelques exemples de mes traductions des œuvres d'Antonio Gamoneda et d'Emilio Prados. Mes traductions approchent parfois les qualités de l'original, mais elles ne peuvent pas rivaliser avec l'intégrité des textes source. On peut soutenir que la traduction offre aussi une position unique pour la «close reading», ce qui a son parallèle dans l'étude de poésie expérimentale ou d'avant-garde comme celle de John Ashbery ou Charles Bernstein. Cette dynamique de la «close reading» double en force et en valeur lorsqu'on traduit des textes innovateurs, en les menant de la langue dans laquelle ils ont été créés vers la nouvelle langue qui les accueille.

Every translation is partial. At its best a translation captures only elements that inhere in the original. This is especially true of the translation of poetry. Translation fractures the bond between language and content that distinguishes poetry from other uses of language. I apply

this lesson to examples drawn from my translations of the works of Antonio Gamoneda and Emilio Prados. My translations may approach some qualities found in the original but fail to rival the integrity of the source texts. I also argue that translation provides a uniquely situated form of close reading and that similar processes of close reading are useful in working with experimental or avant-garde poetry like that of John Ashbery or Charles Bernstein. This dynamic of close reading is doubled again in its force and value when translating innovative texts from a home language to a host language.

Palabras clave / Mots-clés / Key Words

Traducción, poesía, «close reading», expresión fracturada.

Traduction, poésie, «close reading», expression fracturée.

Translation, poetry, close reading, fractured expression.

As fruit is to skin, Walter Benjamin argues, in his essay, «The Translator's Task», a quality of translatability is necessary for poetry. He theorizes, what might be called, the apotheosis of the poem, wherein words reach the highest ends that destiny allows. «In the original, content and language constitute a certain unity, like that between a fruit and its skin, whereas a translation surrounds its content as if with the broad folds of a royal mantle». By this Benjamin indicates his sense of how it is that a translation enfolds some spiritual potential inherent in the original. He also writes that every translation necessarily fractures «the unity of language and

content» that is inherent in the original (158)¹. Let us be less messianic² and say that translation elevates a core meaning, or even isolates an aspect of that core meaning. It is my argument that such encounters with meaning drive the poetic process. Benjamin's figure, take a plum as an example, suggests a volume that is a product of folding. One of my guiding influences, Giles Deleuze would appreciate that disjunctive synthesis³ of discrete layers folded within layers, but the plum, like the peach, also contains a stone, an unyielding interior that houses a future seed. Can translation harvest such futures or must it always remain a fractured artifact with respect to the original? Perhaps the original is also a fractured artifact? The translation of poetry, like the writing of poetry, is a process that puts forms and resonances in play. Translation involves opacities and is mistaken if it imagines itself to be a method of achieving translucency with respect to contents or semantics.

Benjamin's image of the fruit and its skin belongs to a family of what I will call gnostic constructs. He may well have been familiar with a text known in English as *Book Bahir* (*Book of Brightness*), where words to this effect may be found, «vowels abide in consonants like souls in bodies». My source for this reference to *Book Bahir* is Louis Zukofsky's *Bottom of Shakespeare* (421), a Spinozistic reading of Shakespeare from the point of view of Bottom, a «common person» (you or I) whose character functions in counterpoint to that of Oberon, King of the Fairies. I am drawing several gyres around the argument implicit in my title and Benjamin's simile. The curious resonance between Benjamin's image and an image to be found in the proto-kabalistic text of *Book Bahir*, translated into German by Benjamin's close associate Gershom Scholem intrigues me⁴. My intention in this essay is to exemplify both the research and the serendipity of discovery that underlie «the translator's task».

The work of Zukofsky, an American «objectivist» poet, also serves to illustrate my contention that the translation of poetry requires the mindset of a poet. Unlike a strictly literal translation of a source text, Zukofsky's homophonic translation of Catullus marks one limit or extreme of the nexus between translation and the poet's work. Here is an example of Zukofsky's work with Catullus, (assisted by his wife Cecilia):

*Pæne insularum, Sirmio, insularumque
ocelle, quascumque in liquentibus stagnis
marique vasto fert uterque Neptunus [...] (l. 1-3).*

Peninsular arm, Sirmio, insular arm, well-
ing eye, kiss come to what in liquid won't stagnate,
mark of the vast fare and tugging that Neptune is [...]
(Catullus 259).

Of this passage, Andrew Eastman writes, «by construing the peninsula of Sirmio as a welcoming arm, the lake itself as a tearful eye, the translation produces a specific way of saying which serves to bring out meaning latent in the original text». Eastman, like Lawrence Venuti, cites the crucial function of translatability in Benjamin's theory. The translator must ask how much or how little, from which of several angles, is truly translatable. The «strangeness» of the language of the translation (and that language can be identified as Louis Zukofsky's choice, Celia having provided a first-level translation) is a hallmark of modernism that Benjamin himself championed, for instance, in the case of his advocacy of Bertolt Brecht's theater and the use of the *verfremdungseffekt*, «alienation-effect» or «a-effect». In terms of modernist aesthetics then, the «strangeness» of

¹ Unless differently indicated my citations to Steven Rendell's translation of Benjamin's «The Translator's Task» in "TTR 10, no. 2 (1997): 151-165 <http://id.erudit.org/iderudit/037302ar> and in Lawrence Venuti, ed., *The Translation Studies Reader*, 3rd ed., London: Routledge.

² Benjamin uses the word «messianic» in this context: «In the individual, uncomplemented languages, the intended object is never encountered in relative independence, for instance in individual words or sentences, but is rather caught up in constant transformation, until it is able to emerge as pure language from the harmony of all these modes of intention. Until then it remains hidden in the various languages. But if languages grow in this way until they reach the messianic end of their history, then it is translation that is ignited by the eternal continuing life of the work and the endless revival of languages» (157). The most frequently cited English language translation of Benjamin's essay, «The Work of the Translator» by Harry Zohn omits the word «messianic» from this passage.

³ See Dan Smith. Introduction to *Essays Critical and Clinical* Minneapolis, 1997: xxvii.

⁴ Ian Almond has discussed the use of Neo-Platonist and Kabalistic allusions, as tropes of unity in Benjamin's work.

the translation serves to evoke the foreignness of Catullus' text⁵.

As a translator, I have felt obliged to negotiate both the «strangeness» of the modernist text and the deconstructive understanding of language that characterizes «post-modern» or «post-avant» perspectives. Both poetry and the translation of poetry are the foods of an addict. I work from a basis of obsession with language. Donning my modernist mask, I cite the luminous quality of fine detail, an aesthetic inheritance derived from the poetics of Ezra Pound, whose works of translation are notably both fine and controversial, fine and strange. Benjamin suggests that poets are not always themselves the best translators of poetry; for while the object of poetry is some form of intention indistinguishable from the language of the poem, the object of translation is language itself, as understood from outside, analytically (159). In reading contemporary poetry, especially that of a postmodern or avant-garde aesthetic provenance, it can be said that language has replaced intention. Benjamin's thought situates itself, as it often has a penchant to do, on the cusp of the postmodern. With the arrival of the various deconstructive poetics in the late twentieth century and especially the development of language-centered poetry, acts of translation as a form of analytical reading have become associated with the very possibility of producing a poem. This argument deeply engages my energies at all levels of my translation practice. The postmodern face of my poetic activity has been as the editor of a series of journals in which several significant texts associated with language poetry first appeared⁶.

Language-centered poetry or language writing may be thought of as an umbrella for a variety of practices in which the linguistic material of the poem, its sounds and syntax, are isolated for purposes of composition, stripping away ideologies that bend meaning toward abstractions that can be associated with display and consumerism. In the United States language-poetry is sometimes divided into an East coast version where satire, spoof, and performance are prominent (Charles Bernstein, Bruce Andrews) and a West coast variety that is possibly more deeply constructivist than its cousins (Ron Silliman, Barrett Watten, Lyn Hejinian); however, there are also sites of language-centered poetry and poetics in Canada and Great Britain, and there are close ties with some developments in Germany and France

(in France, *écriture*, for instance, associated with Claude Royet-Jouinot and Ann Marie Albiach). In Latin America, works in the Neobarroco style have qualities similar to language-centered writing (José Kozer, Eduardo Milan, Raúl Zurrita). In the English-speaking world there are numerous practitioners of some version of a poetics that have some similarity to the list of poets who have been cited. And those poets are only some of the most prominent poets who have been influenced by a general stance that can be identified with language-centered writing. Among immediate forbearers of language-centered writing, John Ashbery and other poets of the New York School should be mentioned. Charles Olson and his associates like Robert Creeley are prominent. Ancestor poetics, as Bernstein quips, are the three «Marxes»: Chico, Karl, and Groucho; also prominent are the two «steins», Gertrude Stein and Wittgenstein. These remarks and others to the same effect may be found in Bernstein's libretto, *Shadow Time* (2004). The opera address several of Benjamin's themes, especially those found in Benjamin's *Theses on a Philosophy of History*. «The Ninth Thesis» introduces the Angel of History, a rhetorical figure derived from Paul Klee's drawing «Angelus Novus», purchased by Benjamin in 1921.⁷ This figure can be identified with melancholy and despair over the future. Wallace Stevens evokes a similar angel, one associated with both despair and salvation: «I am the angel of reality, / seen for a moment standing in the door. / ... I am the necessary angel of earth. Since, in my sight, you see the earth again» (423). For Emilio Prados, one of the poets that I translate, Solitude is figured as such a polysemous angel. Such figures, both the tragic and the comic, inhabit the mindscape that I bring to translation.

⁵ Venuti notes that *Catullus* is an «abusive» translation in that it introduces «translation effects that work only in English» (220). «For Venuti, then, the work's strangeness is itself a criterion of value; yet this strangeness is almost uniquely envisaged in lexical terms. Strangeness in itself, much less lexical strangeness, does not suffice to establish the value of the Zukofskys' translation as writing; this resides in the way it puts the lyric subject into question, in the way its translation from Latin rewrites the grammar of enunciation in English». (Eastman, n. 5).

⁶ *O.A.R.S.*, a series of anthologies exploring topics bearing on post-modern poetry (9 volumes, Cambridge MA and Weare NH, 1981-1994).

⁷ For additional commentary, see Barglow, Raymond «The Angel of History: Walter Benjamin's Vision of Hope and Despair». *Tikkun Magazine*. November, 1998. http://www.barglow.com/angel_of_history.htm.

Translation practice

We were discussing issues of national security and one of my colleagues made a remark, encapsulating his perception of my biases: «Wellman does not believe in borders at all as far as I can tell». The remark seemed true enough at the time and floats again to the surface of my mind as I revise this text. I will discuss the origin of my bias, as far as I understand it. I was an American teenager in Germany, indirectly attached to the occupying forces following World War II. It was the year the Berlin Wall was constructed. On my train ride to my American High School, operated by the U.S. Department of Defense, I spoke with German girls and Czech girls, some refugees, on their way to a private academy in Stuttgart. My school, I have recently discovered, was also the high school attended by Newt Gingrich⁸. My point: I often find myself, if my adolescent memories serve as useful precedents, on the edge or boundary between cultures. Today, I may feel alienated by the ideologies espoused by many Americans. Then, I felt misplaced or unwelcome when I visited the homes of these young women, invited by the daughter but an uninvited guest to the parents' eyes. No longer an adolescent, I have come to feel comfortable and empowered by my ability to occupy intercultural or liminal spaces. Oddly living in Germany, I was obliged by my school to relearn my French pronunciation because the Quebecois variety that I had learned in rural Maine was not deemed acceptable by European standards. I had the privilege of learning some rudimentary Russian. I studied Latin, but I learned to speak German on the streets and on the trains. I travelled through a multilingual matrix. Streets and trains, figures of passage, sites of liminality, my readings are conditioned by the anthropology of Victor Turner and Michael Taussig. My discipline seems scattershot in retrospect.

At some point in my life, it may once more have been while living in Germany, a second time now, the idea crystallized for me that I wanted to know more about poetry than any of my peers. My model in this was Ezra Pound. It was the era of the War in Vietnam and I was 25 years old 28. Did poetry operate as my angel of salvation or only an adolescent fantasy? I sang to myself in the languages that I knew. I had an infant son. Using the blade of his knife, the butcher thrust a mouthful of beef tartar into my son's mouth, contorted with fear. Soon after, I entered the

Doctoral program at the University of Oregon in Eugene. I had chosen Old English as an area of academic concentration. I was enamored by the orality of the various medieval languages with which I was familiar. The architectonics of sound, the voice felt on the pulse, more so than prosody itself, was my passion then and remains my passion.

Today, I read and translate from Spanish more than other languages, and I do so, among other reasons, to improve my ear for English. This is a technical reason. I will leave my erratic biography aside. Consider the amount of French in Chaucer, the presence of Arabic in Spanish. My desire is to extend prosodic and semantic boundaries. Additionally, my poetry often takes the form of an intercultural collage. Bits borrowed from different languages give form to both the shape and substance of the text, its sounds and its allusions, an image or a phrase. Each of these bits has to meet the test of translatability as described by Benjamin. In one of my poems there are citations of both a medieval English lyric and medieval Hebrew:

Now goes the sun behind the tree
Me reweth marie thy son ond thee

...

See the sun gone red toward evening,
in its crimson dress.

Shelomo Ibn Gabriol («Medieval Exercise» in *A North Atlantic Wall*, 21).

In some fashion each bit must offer a window on a world, a depth of resonance, carrying meanings and emotions unique to the parent language and approximated, often in some degree, by the host language. And then there also has to be a degree of the «disjunctive synthesis», described by Deleuze. These disjunctive bits do not themselves rule out other forms of prosodic assemblage, but they can be understood also as monads, intersections and sums of possible perspectives. Leibniz via Giles Deleuze affects my use of images and my invocation of forces tangent to those images.

⁸ Newt Gingrich, controversial conservative candidate for the Republican nomination for President of the United States, 2012, formerly Speaker of the House of Representatives.

To exemplify the effects of cultural hybridity within my monadic soup, a poem that I am translating from Spanish, Emilio Prados' «Tres tiempos de soledad» has taken the form of a hymn such as those of Hölderlin. In this I recognize the difficulty of approximating the effect of *alexandrinos* in English measures. Giorgio Agamben has spoken of a stilted or staccato quality that he finds characteristic of the long-line:

[In] the broken prosody and almost aprosody of Hölderlin's late hymns ... single words—sometimes even simple conjunctions such as «aber», «but»—are isolated and jealously wrapped up in themselves; and the reading of the verse and the strophe is nothing but a succession of scansion and caesura in which all discourse and all meaning appear to break up and retract as in a sort of prosodic and semantic paralysis. In this «staccato» of rhythm and thought, the hymn exhibits the elegy—that is, the lament for taking leave of the gods, or, rather, for the impossibility of the hymn—as its only proper content. Poetry's bitter tendency to isolate words, which the Alexandrines used to call «free style», can be defined as «hymnical». (238).

In «Tres tiempos de soledad», Prados composes an extended hymn to Solitude in three parts. She is his salvation and lover. He seeks solace for his losses and the means to survive his exile in Mexico. These lines are from near the end of the first section:

Húndeme en tu bostezo: tu mudo laberinto
me enseñe lo que el viento no dejó entre mis ramas...
Los granados se mecen bajo el sol que los dora
y mi paladar virgen desconoce el lucero.

Soledad, noche a noche te elevas de mi sangre
y piedra a piedra asciende tu templo a lo infinito. (875-880).

Hide me in your yawning mouth: your mute labyrinth
may teach me what the wind failed to leave in my branches...

The pomegranates rock under the sun that gilds them
and my virgin palate does not recognize the evening star.

Solitude, night after night you rise from my blood
and stone by stone your temple ascends toward infinity.

It is a profoundly elegiac poem, nostalgic for his lost youth. His memories of Andalucía are, let's say, «gilded» or bronzed and represent a lost paradise that is being rebuilt stone by stone in the temple of the poet's body. An intense eroticism overflows the jagged leaps among images. Those images, stemming from the poet's sense of his lost youth, have that quality of staccato speech described by Agamben. Through his poetry, Prados seeks a personal transformation similar to that which is found in the work of mystical poets like Juan de la Cruz. Is it too much of a leap to say that my travels in Mexico and in Andalucía, necessarily as an outsider, sometimes accompanied by remorseful loneliness, have made me sympathetic to Prados' plea for salvation through intensification of my sense of my mortality, massaging it so as to produce therapeutic outcomes. My sympathies often announce themselves and affect my imagination with private, personal obsessions and it seems almost as if, as a result, I stumble upon or fall into those texts that I engage as translator. Such also is the case of my work with the poetry of Antonio Gamoneda.

I cannot claim to have had a childhood in any sense similar to Gamoneda's, so deeply marked by the turmoil and terror of daily life in the first years of Franco's regime. But I do have memories of an urban childhood and the reek of poverty from the cellars of tenements is still with me. I also had the opportunity to escape into nature and learn the habits of the different mosses and sedges and grasses, as well as poisonous plants. Similar experiences proved vital for Gamoneda's spiritual sustenance and are described in books like *Un armario lleno de sombras*, where he recounts memories recovered from his earliest years. Gamoneda's *Libro de los venenos*, can be used as a field guide to the plant life in the Leonese countryside, as well as that found in his poetry. A similar use of nature imagery is found in *Lápidas* or *Gravestones*, which I have translated into English. A deep sympathy for the earth and human circumstances is the bond that makes translation possible.

I will discuss some of the difficulties that I have encountered in translating from Gamoneda's «El vigilante de la nieve»⁹. The individual who is the «watcher» in this

⁹ *Libro del frío*, Part 2 in *Esta luz*, pp. (319-331).

passage is believed to be José Pedrero, an artist and friend of the boy Antonio, a charismatic and charming man, as well as one of Gamoneda's «suicides», individuals who did not survive the depression or even schizophrenia associated with living in a police state where individuals were encouraged to spy on one another for the purpose of rooting out the opposition to Franco's government in its first years. Gamoneda's «suicides» are prominent in his poetry and figure as teachers and judges with regard to the difficult compromises that survivors sometimes feel obliged to make as they struggle with the conditions of their existence. Of course, this information enters the poem itself only indirectly. Some may be inferred from the context suggested by the language in a passage like the one that I quote here:

EN LA ebriedad le rodeaban mujeres, sombra, policía,
viento.

Ponía venas en las urces cárdenas, vértigo en la pureza: la
flor furiosa de la escarcha
era azul en su oído.

Rosas, serpientes y cucharas eran bellas mientras per-
manecían en sus manos.

IN HIS intoxication, women surrounded him, darkness,
police, wind.

He worked veins into the purple heather, vertigo into pu-
rity: the violent flower
of the frost was blue in his ear.

Roses, snakes, and spoons were beautiful while they re-
mained in his hands.

Do either «ebriedad» or «intoxication» carry any of the weight suggested by my commentary on the circumstances of life under fascism? The words chosen by the poet diminish what might otherwise be thought of as charm or heroism, and yet women are drawn to this man. The presence of «shadow» and «police» suggest the theme of watching, observation, or vigilance. «Intoxication» if that is what it is, combined with «vertigo» in the next verse, possibly relate to a dizzying insecurity, eased by alcohol and women or contrary wise caused by intoxication. My translation barely manages to catch any of this. The second and third verses testify to the actions and transformative abilities of the artist, perhaps referring to when he is absorbed in his work and not sensitive to being observed.

«Intoxication» from the first verse could indicate a comforting blindness. Of interest to me as the translator is the prosodic effect that pairs the sounds of the diphthongs in «ebriedad» and «serpientes». There is a similar slant rhyme that pairs the two /x/ sounds in the English of «intoxication» and «snakes» – a degree of slant rhyme that on this reading of my work I find to be wonderfully subtle, but of which I was not really cognizant when translating the passage five years ago. Then and today, the greatest degree of «useful» difficulty, for me, lies in the sound and meaning of «venas». I know purple heather, «urces». It is common where I live. I have no sense of how veins or even threads can be placed in it or through it. I envision a weaving together of clusters of heather. If I translate «venas» as «threads» – am I changing the image for the sake of comprehension, maybe offering a reading instead of a translation? A temptation that Gamoneda himself has cautioned me to avoid. The simple choice of «veins» for «venas», happily, leaves me with the consonance of the /v/ sounds, repeated three times in Spanish: «viento», «venas», «vertigo», as well as in English «veins», «vertigo», «violence». In Spanish, there is also a consonance of the fricative /f/ closely related to /v/ in the phrase «flor furiosa», and the English has «flower» and «frost» (but these fricatives are not as strong as those in Spanish, to my ear). For all the variations between the two languages, I have managed, I think, to keep some of the threaded quality of sounds in relation sounds in Gamoneda's work, weaving the sounds together in my stanzas differently from the way that Gamoneda composes his music. And it is true that Gamoneda often likens the writing of poetry to musical composition, but are my grace notes in any sense equivalent to his? No, not at all! Still, to a degree, my translation may support the meaning of the final verse element. Using resonances and rhyme, the musical linkage of «escarcha» and «cuchara» presents an incomparable prosodic invention. My version offers little that is equally astonishing; instead, it presents a tired and cliché resonance between »blue» and «beautiful». What I have learned from my exercise in translation, citing this example in particular, exposes multiple forms of language as it falls on the ear and how these forms give shape to composition. This is what my work with the Spanish language has done for me and for my command of English. By this means I have learned to map the space that a poem occupies, both on the page and in the ear.

You must judge for me what these words of John Ashbery, translated from English by Julio Mas Alcaraz do for Spanish:

El desgastado taburete resplandece
palomas del techo
conduciendo el tractor para aplastar
Saliendo de la estación de Atocha acero
golpes infectados los tornillos (30).

The English does several things.

The worn stool blazing
pigeons from the roof
driving tractor to squash
Leaving the Atocha Station steel
infected bumps the screws (31).

There is a lot of uncanny assonance: «stool» and «roof», «worn» and «pigeon». «Pigeon from» also seems to work as a verb phrase in English, as in «dives from», transforming a noun into a verb. Such grammatical ambiguity is a pronounced feature of language-centered writing. Also a new word, a distinctive row of phonemes, is introduced into English, «Atocha». As the passage taken from Agamben above suggests, poetry often isolates words. Here the phrase. «leaving the Atocha Station» (also the title of the poem) contrasts with respect to its phrasal length with other elements that are clipped and isolated from one another in this passage from what is a long and sustained effort putting multiple compositional irregularities into play. Indeed, the phrase, «leaving the Atocha Station», has an identifiable meaning where other words and phrases seem intentionally opaque. It presents a context in which fragmentary observations are rooted, or maybe it is simply a longer phrase than the others among which it is juxtaposed, a rhythmical variant. This passage is indelibly one written in Ashbery's style, a style that has made the impossible possible, constructing the verse line by eliminating the usual signs of the «art» of composition. The lines illustrate what Roland Barthes meant by readerly writing. The translation likewise seeks to be a matrix open to multiple levels of envisagement.

I am at home among discontinuous fragments. Indeed discontinuity is the norm in many areas of modern life.

Consider the barrage of jarring images that constitutes the viewing experience in much film and television. The need is to absorb reflected energies and respond, not become traumatized and passive. My knowledge of different landscapes and different cultures informs my ability to ingest both images and words as substances, perhaps as an earthworm, tunneling through that peach or plum, evoked on my first page. The worm in the apple that will be born as a butterfly is a favorite figure of Henry David Thoreau's. Yet recently in my unbounded enthusiasm for poetry, I have once more felt the need to confront the impossibility of translation. Perhaps that is why I began this essay with a summary of theory that for many will appear a strange shorthand with wandering and unhelpful intentions. But reflexivity, even if unforgivable, is surely an aspect of the aesthetic at work in my process! My difficulties are both linguistic and experiential. Aligning these two spheres, language and experience, has through an encounter with the impossibility of translation, improved my ability to write the poems that I write in English.

As is often the case with difficulty poetry, in Charles Bernstein's «Artifice of Absorption», the reader is faced with the task of finding meaning among the fragments of the language or languages that engage, him or her, a pure and impossible translatability.

A dense or unfamiliar vocabulary can make a poem hard to absorb, not only by calling attention to the sound qualities of its lexicon but also by preventing any immediate processing of the individual word's meaning. At some point, the appropriate reference sources may be consulted—but this is by no means the only way to hear or understand the work. (57).

Bernstein conveys the imperative of impossibility and the coordinated difficulty that makes both poetry and translation possible.

No translation is complete. Some translation will come to have the status of classics in the receiving language. That is how translations of Shakespeare by August Wilhelm Schlegel have been received in Germany and how Americans have received the poems of Li Po in Pound's *Cathay*. Other translations present themselves, so as to show different fac-

es of the original. That is why I began with Zukofsky's *Catullus*, with difficult reading. It is in difficulty that one language truly meets another and begins to reinvent itself. And that reinvention is not often or simply a matter of semantics. As Benjamin argues, the language of the translation is always inadequate or broken with respect to the content of the translation. I am willing to posit an eternal inadequacy of language with respect to content, a necessary impossibility.

The translator's task is to cope with the inadequacy that stems from a nonnegotiable mismatch between languages. One often cited technique has been to translate the phrase not the word; however, in the case of poetry the phrase always has important musical properties in

addition to its lexical properties. Possibly it is where the music of two or more languages intersect and affect one another that poetry makes its deepest contributions to its «mother» tongue. Translation can be said to serve «pure language», not immediate concerns of comprehension, «Translation alone possesses the mighty capacity to unbind it [language] from meaning, to turn the symbolizing element into the symbolized itself, to recuperate the pure language growing in linguistic development» (162). Languages may grow and become estranged from their roots, but languages also cross-fertilize and reinvent themselves. Hybridity no longer implies sterility as it perhaps did for the nineteenth century gardener. It stimulates survival.

Bibliography

- AGAMBIN, Giorgio, Lorenzo CHIESA and Matteo MANDARINI (2011), *The Kingdom and the Glory: For a Theological Genealogy of Economy and Government*, Palo Alto: Stanford University Press.
- ALMOND, Ian (2002), «Different Fragments, Different Vases: a Neoplatonic Commentary on Benjamin's 'The Task of the Translator'», *Heythrop Journal*, XLIII, pp. 185-198.
- ASBBERY, John (2010), *El Juramento de la pista de frontón: The tennis court oath*, bilingual edition, trans. Julio Mas Alcaraz, Barcelona: Calambur.
- BARGLOW, Raymond (1998), «The Angel of History: Walter Benjamin's Vision of Hope and Despair», *Tikkun Magazine*, November 1998, http://www.barglow.com/angel_of_history.htm.
- BENJAMIN, Walter (1968), «The Task of the Translator», in *Illuminations*, trans. Harry Zohn, New York: Schocken, pp. 69-82.
- BENJAMIN, Walter (1997), «The Translator's Task», *TTR (Traduction, Terminologie, Rédaction)*, 10 (2), pp. 151-165, trans. Steven Rendall, <http://id.erudit.org/iderudit/037302ar>. Also available in Lawrence Venuti, ed. (2012), *The Translation Studies Reader*, 3rd ed., London: Routledge.
- BENJAMIN, Walter (1968), «Theses on the Philosophy of History», in *Illuminations*, trans. Harry Zohn, New York: Schocken, pp. 253-264.
- BERNSTEIN, Charles (libretto) and Brian Ferneyhough (music) (2005), *Shadowtime*, Los Angeles: Green Integer.
- BERNSTEIN, Charles (1992), «Artifice of Absorption», in *A Poetics*, Cambridge: Harvard University Press, pp. 9-89.
- CATULLUS, Gaius Valerius, [*Works*,] in *Catullus, Tibullus, and Pervergilium Veneris*, F. W. Cornish, et al., translators, second edition, revised by G.P. Goold, Loeb Classical Library, Cambridge: Harvard University Press and London: Heinemann, [1913] 1988, 62.
- EASTMAN, Andrew (2009), «Estranging the Classic: The Zukofskys' *Catullus*», *Revue LISA/LISA e-journal* [Online], Vol. VII – n°2 | 2009, Online since 02 June 2009, connection on 20 August 2012. <http://lisa.revues.org/312>.
- GAMONEDA, Antonio (2004), *Libro del frío* in *Estaluz: poesía reunida (1947-2004)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- PRADOS, Emilio (1999), *Poesías completas*. Madrid: Visor.
- SCHOLEM, Gershom (1923), *Das Buch Bahir*. Volume 1 of *Quellen und Forschungen zur Geschichte der jüdischen Mystik*. Editor, Robert Eisler. Drugelin.
- SMITH, Dan (1997), Introduction to Gilles Deleuze, *Essays Critical and Clinical*, Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. XI-LIII.
- STEVENS, Wallace (1997), *Collected Poetry and Prose*, New York: Library of America.
- VENUTI, Lawrence (1995), *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London: Routledge.
- WELLMAN, Donald (2010), *A North Atlantic Wall*. Loveland: Dos Madres.
- ZUKOFSKY, Celia and Louis, translators (1969), *Catullus (Gai Valeri Catulli Veronensis Liber)*. London: Cap Golliard.
- ZUKOFSKY, Louis (1987), *Bottom on Shakespeare*, Berkeley: University of California Press, c1963.



Biblioteca clásica de siglo veintiuno

Los mejores libros del
pensamiento social contemporáneo



ESCRITOS 1

Jacques Lacan
496 páginas



ESCRITOS 2

Jacques Lacan
392 páginas

TEORÍA DE LA LITERATURA DE LOS FORMALISTAS RUSOS

Tzvetan Todorov
320 páginas



NOSOTROS Y LOS OTROS

Tzvetan Todorov
464 páginas



Traducción y migración de textos poéticos en la obra de Clara Janés

Debra Faszler-McMahon

Recibido 8.12.2012 - Aceptado 25.04.2013

Resumen / Résumé / Abstract

Clara Janés no es sólo una poeta sino también una traductora activa, y este estudio analiza cómo el acercamiento de Janés hacia la traducción poética afecta a su propia poesía original y a su teoría poética. Janés ofrece una perspectiva única sobre el concepto de la extrañeza a través de sus traducciones poéticas, y esta extrañeza se refleja en su poesía, que a menudo ha sido inspirada por las obras encontradas en la traducción. En este artículo se aborda la forma en que las traducciones de Janés han permitido un tipo de migración textual, específicamente a través de una lectura atenta del *Diván del ópalo de fuego* de Janés. Por último, el artículo reflexiona sobre la importancia del trabajo de Janés para los estudios contemporáneos de la migración y la extranjería en la literatura española.

Clara Janés n'est pas seulement une poète accomplie, mais aussi une traductrice active, et cette étude analyse la façon dont l'approche de Janés à la traduction poétique affecte sa propre poésie originale et la théorie poétique. Janés offre une perspective unique sur le concept d'aliénation à travers ses traductions poétiques, et cet éloignement se reflète dans sa poésie, qui a souvent été inspirée par les œuvres rencontrées dans la traduction. Cet article traite de la façon dont les traductions de Janés ont permis un type de migration textuelle, notamment à travers une lecture attentive de *Diván del ópalo de fuego* de Janés. Enfin, le document se penche sur l'importance du travail de Janés pour les études contemporaines sur la migration et la notion d'étranger dans la littérature espagnole.

Clara Janés is not only an accomplished poet but also an active translator, and this study analyzes how Janés's approach to poetic translation affects her own original poetry and poetic theory. Janés offers a unique perspective on the concept of estrangement through her poetic translations, and this estrangement is reflected in her poetry, which has often been inspired by works encountered through translation. This article addresses how Janés's translations have enabled a type of textual migration, specifically through a close reading of Janés's *Diván del ópalo de fuego*. Finally, the paper reflects on the importance of Janés's work for contemporary studies of migration and foreignness in Spanish literature.

Palabras clave / Mots-clés / Key Words

Clara Janés, traducción, migración, poesía.

Clara Janés, traduction, migration, poésie.

Clara Janés, translation, migration, poetry.

En el artículo más reciente de Clara Janés sobre la traducción poética, ella describe la extrañeza ofrecida por los textos poéticos, argumentando que «en un elevado porcentaje, la poesía dice lo que no dice, y hasta lo que no se puede decir. Concretando más: que lo que expresa no es textualmente lo que está diciendo, porque intenta hacer saltar una chispa, abrir un resquicio, crear en el lector una sacudida» («Las dos orillas del mar», 2008: 164). La idea de que la poesía «dice lo que no dice» parece ofrecer un problema para una poeta que ha pasado tanto tiempo con las traducciones poéticas. Clara Janés (1940 -) es una de las poetas y traductoras más prolíficas de España, habiendo publicado más de veinticinco libros de poesía y más de setenta traducciones, trayendo a la literatura española textos checos, turcos, chinos, persas y árabes. Sus traducciones, así como sus interpretaciones poéticas de leyendas de diversas regiones, proporcionan evidencia de cómo la obra de Janés se dirige hacia los conceptos de extrañeza, extranjería y migración en el contexto de la poesía española contemporánea. Esta presentación se estructura en torno a tres temas: en primer lugar, un análisis del acercamiento de Janés a la extrañeza de la traducción poética, seguido de un análisis de cómo las traducciones de Janés han habilitado una especie de migración a través de su poesía

original, y terminando con la importancia de su obra para los estudios de la migración y la extranjería en la literatura española.

Janés ha traducido numerosos libros de poesía de una variedad de tradiciones lingüísticas y culturales. Recibió el Premio Nacional de Traducción en español del Ministerio de Cultura de España, y de las 170 publicaciones únicas de Janés catalogadas en la Biblioteca Nacional de España, 84 son traducciones –que comprenden casi la mitad de la producción ya prolífica de Janés. Tal vez el aspecto más intrigante de sus traducciones es que Janés trabaja a menudo con textos en idiomas que ella no domina. Janés hizo hincapié en este aspecto de su escritura en una entrevista, contando que sus primeros intentos de traducción fueron inspirados por el deseo de compartir la poesía extranjera que la había impresionado profundamente. Sin embargo, aprendió que incluso el estudio y la preparación más completos dejaban ciertos huecos culturales y lingüísticos que sólo podían ser superados a través de la colaboración. Por lo tanto, ella orgullosamente reconoce que «[n]inguna de las lenguas que traduzco es que la sepa muy muy bien [...]. Para traducir poesía hay tanta ambigüedad que siempre necesitas ayuda» (*Entrevista*, 2005).

En la introducción al libro *Translation and Culture*, Katherine Faull señala: «Cómo vemos lo extranjero, ya sea en la cultura o el texto, determina en gran medida la forma de traducir» (2004: 18). De hecho, la decisión de Janés de no buscar «dominio» sobre otros idiomas para sus traducciones poéticas surge de un profundo respeto por las complejidades del lenguaje y, tal vez por esta razón, casi todas sus traducciones recientes son colaborativas y bilingües. Por ejemplo, su versión de la poesía de Rumi incluye el persa original producido en caligrafía a través de la colaboración de Mehdi Garmrudi, así como una traducción al español creada con la ayuda de Ahmad Taherí¹. Cuando Janés trabaja con co-autores como Taherí, a menudo desarrolla una traducción literal a la que entonces ella se refiere para crear una versión poética. Por supuesto, el proceso no es sencillo, y siempre hay preguntas y problemas por resolver de forma conjunta. Ella recuerda que Taherí, tal vez inconscientemente, se dedicó a enseñarle el sistema de sonidos básicos del persa obligándole a transcribir fonéticamente el texto persa en que trabajaron. Janés encontró que a través de este proceso, pronto comenzó a tener

una idea de los ritmos y sonidos de la poesía original, algo que no podría haber conseguido trabajando por su cuenta (Janés, *Entrevista*, 2005). El tipo de interacción que Janés ha experimentado con colaboradores como Taherí le permite crear traducciones que mantienen una extrañeza estética.

Al reflexionar Janés sobre su propia teoría de la traducción poética, ella describe esa «extrañeza» como una manera de honrar las complejidades lingüísticas y culturales de un texto original, y cita a una serie de poetas y críticos como Walter Benjamin, Quevedo, Heidegger, Jaime Siles, Luis Antonio de Villena y Jenaro Talens («Las dos orillas del mar», 2008). Janés recuerda un foro en el que Talens habló sobre la traducción, y comenta:

Talens, que ha escrito mucho y bien sobre la traducción para acompañar sus excelentes versiones de poetas alemanes o de Shakespeare, manifestó que el afán de conocimiento era su móvil principal: ‘traducir para entender, y por ello traducir lo más difícil [...]. Esto suponía elaborar un estilo en el cual el texto traducido funcionara como en su propia lengua. Talens consideraba esta labor como más importante incluso que la creación (Janés, 2008:167).

Janés está de acuerdo, y describe la traducción como un desafío porque la poesía es para ella la forma, y por lo tanto no se puede traducirla literalmente, sino que implica una aventura creativa, o un asalto a la lengua propia. Ella sostiene que «se trata, como en todo arte, de una metamorfosis; y, en la práctica, de una aventura. Para traducir, pues, hay que tener un espíritu aventurero y, en busca del logro al que se aspira, correr todos los riesgos» («Las dos orillas del mar», 2008: 166-167).

Con los años, la actitud receptiva de Janés hacia los proyectos de colaboración ha propiciado un mayor interés y capacidad para arriesgar la traducción de textos en idiomas menos relacionados con la corriente lingüística indoeuropea, como el árabe, persa, turco y chino. *The Scandals of Translation* de Lawrence Venuti demuestra que la

¹ Janés, Clara. Trans. Yalal ud-Din Rumi (*Rubayat*, 1996).

traducción a menudo participa de estrategias orientalizantes, mediante la reproducción de los estereotipos de los «otros» y afirmando el discurso de la cultura de la traducción. Sin embargo, él sostiene que esto es más frecuente en las traducciones que tratan de ser lo más fluidas y transparentes posible, y que, de hecho, la mejor traducción tal vez no sea el «experto» tipo fluido, sino más bien el tipo en que «se manifiesta en su propia lengua la extrañeza del texto extranjero» (Venuti, 1998: 67-87)². El enfoque no especializado que Janés lleva a la traducción puede parecer sorprendente o aun ingenuo, pero mientras que el conocimiento limitado de otra cultura y lengua siempre implica una tendencia hacia la traducción «etnocéntrica», el estudio *Orientalismo* de Edward Said argumenta que las estrategias más destructivas del etnocentrismo se han construido sobre la base de conocimiento especializado y «experto» de otras culturas (Said, 1978). En *Viaje a los dos Orientes*, unas reflexiones de Janés sobre culturas y viajes publicadas en 2011, Janés analiza el término «oriente» explícitamente, y aunque no cita a Edward Said ni hace referencia a las complejidades del orientalismo, es claro que ella reconoce y es consciente de su propia perspectiva y del efecto de la contextualización:

Dado que la Tierra es redonda y Oriente es el 'punto cardinal del horizonte por donde aparece el Sol en los equinoccios,' todos los espacios pueden revestir la condición de Oriente. Ahora bien, oriente puede ser también un lugar interior, aquel que nos *orienta*, aquel que inspire al filósofo persa del siglo XII Sohravardi (Janés, 2011: 11).

Ella cita a un filósofo persa en su reflexión sobre la noción de Oriente, lo que es apropiado, ya que Janés ha sostenido siempre que ella acude a los aspectos culturales de su poesía no a través de un programa ideológico, sino por medio de experiencias muy prácticas de la lectura y la traducción. El rechazo de Janés de un conocimiento especializado no es una estrategia orientalizante, sino más bien una conciencia de las políticas siempre presentes en el proceso de traducción. Esta perspectiva es derivada de su propia experiencia de crecer como hablante de catalán en Barcelona en los años después de la Guerra Civil. El objetivo de las traducciones de Janés no es definir otra cultura, sino más bien dar acceso a lectores de español a un diálogo continuo con tradiciones poéticas extranjeras³.

La obra poética más popular de Janés, y una que demuestra el impacto de sus traducciones y su deseo de participar en un diálogo literario, es el *Diván del ópalo de fuego (O la leyenda de Layla y Machnún)* (1996). El libro se basa en una leyenda cultural islámica, una historia que, según Allesio Bombaci, es «tan famoso en el Oriente islámico como Romeo y Julieta en el Oeste» (Bombaci, 1970: 47). La leyenda cuenta la historia de amor entre Layla y Machnún, dos jóvenes separados por una variedad de factores culturales y sociales, y de los intentos de Machnún por superar esta separación meditando sobre Layla y de esa forma llegar a estar unido con ella. Si bien otros autores han desarrollado variadas interpretaciones místicas de esta unión a lo largo de los años, el relato básico —una historia de las barreras sociales, el amor y la pasión idealizada— se ha mantenido durante siglos como una historia clásica dentro de las culturas islámicas. Alessio Bombaci señala que la leyenda se trasladó de escritos árabes, en los que era principalmente una colección de poemas y relatos vagamente agrupados, a las versiones persas como el de Nizami, quien por primera vez organizó el cuento en una narrativa estructurada. A partir de ahí la historia se transfirió a las letras turcas, donde se modificó de nuevo y fue diseminada (Bombaci, 1970: 47-112). Por tanto, el significado de la leyenda reside no sólo dentro de la propia historia, sino también dentro del proceso en que ha sido adoptado y embellecido por medio de diversas comunidades culturales y lingüísticas a través del tiempo. La versión de Janés marca la primera vez en que la historia ha sido interpretada en castellano, y los movimientos históricos de la leyenda a través de una variedad de fronteras culturales, lingüísticas y nacionales la convierten en una obra importante para el

² Traducción mía. El original: «manifests in its own language the foreignness of the foreign text».

³ Hay solamente dos libros que han sido publicados que tratan exclusivamente las obras de Clara Janés, uno publicado en 2009 por Annelisa Addolorato (*Viaje entre palabras: poesía y prensa como comunicación y mediación: Clara Janés*) y el otro publicado en 2010 por Debra Faszter-McMahon (*Cultural Encounters in Contemporary Spain: The Poetry of Clara Janés*). Ambas obras analizan la producción poética de Janés más allá de las categorías femeninas que dominaron los estudios sobre Janés anteriormente.

análisis de extrañamiento, extranjería y migración en la poesía contemporánea española⁴.

La historia transmitida en el *Diván* de Janés se corresponde muy de cerca en su forma poética y contenido narrativo a otras versiones conocidas de la leyenda de Layla y Machnún. De hecho, parece participar del patrón bien establecido de una «respuesta» o *jevāb*, una práctica tradicional de las letras persas y turcas que ha marcado los parámetros de muchas interpretaciones de la historia⁵. La versión de Janés, al igual que las versiones de Nizami y otros, está enmarcada por un prólogo y una coda de poemas de introducción y conclusión. Títulos como «Excusa y razón que del libro se da» (20) y «El poeta pone punto final a lo escrito» (114) expresan las motivaciones y los objetivos del texto y de su narrador poético⁶. Además, muchos títulos emplean expresiones formuladas como «De cómo...», «Donde se relata...» y «Lo que dijo...», haciéndose eco de la sintaxis y del vocabulario del persa y turco. El seguir de cerca un original en el contexto de una «respuesta» nunca ha sido considerado un defecto en la tradición «jevab», porque «en vez de ofrecer nuevos temas y estados de ánimo, [los autores] intentaron crear variaciones utilizando los mismos temas y estilos» (Bombaci, 1970: 85). El *Diván* de Janés sigue los parámetros tradicionales; sin embargo, como en todas las respuestas buenas, también varía las normas de forma sutil e intrigante. Dos aspectos de su interpretación son particularmente notables para un estudio de la extrañeza en la poesía contemporánea: la incorporación de la mutualidad como tema central dentro del énfasis tradicional en los estados cambiantes del ser, y la atención explícita dada a la poesía como medio de unión transformadora.

La leyenda Machnún-Layla desafía las nociones estables de identidad porque Machnún pasa por varias metamorfosis que ponen el «yo» en juego. A partir de la transformación de Kays en Machnún, y terminando con la creación por Machnún de Layla en su corazón, la leyenda siempre presenta el «ser» y el «yo» como dinámica. La versión de Janés toma la noción de ser inestable y la extiende a cuestiones de identidad española mediante la filosofía de un poeta islámico, Ibn al-‘Arabí, que vivió y escribió en la península Ibérica. Ibn al-‘Arabí fue un filósofo y místico islámico del siglo XIII que nació en Murcia (al-Andalus), y su pensamiento tiene gran resonancia para enfoques

alternativos al ser y al saber dentro de una tradición literaria y filosófica peninsular pero no del todo «occidental». La expresión famosa de Ibn al-‘Arabí «wahdat al-wuyud» describe su sistema de pensamiento religioso, y ha resultado ser una frase compleja y controvertida. Como Rosemary Schimmel explica, «el término *wujūd*, lo que se traduce generalmente como ‘ser’, o ‘existencia’, significa, básicamente, «encontrar», o «que se encuentran», y es, por tanto, más dinámica que la mera ‘existencia’» (Schimmel, 1975: 267). En árabe, como en otras lenguas semíticas, no hay una expresión equivalente a «ser». Estudiosos contemporáneos recomiendan la mejor traducción de *wahdat al-wujūd* como la «unión de encontrar y ser encontrado». Si *wujūd* debe ser entendida como una participación más activa que la mera existencia, con la connotación de reciprocidad que incluye tanto «encontrar» como «ser encontrado», entonces el sistema filosófico de Ibn ‘Arabí describe un encuentro mutuo. La noción de encuentros mutuos como

⁴ Varios críticos del trabajo de Janés han discutido su traducción de los mitos, en especial su afición por «mitopoesis» intercultural, el desarrollo de nuevas versiones de las leyendas existentes. Sin embargo, estas críticas han prestado poca atención a lo que la traducción de las diversas leyendas culturales Janés dice sobre el enfoque de «otredad», o lo que ello implica en cuanto a la dinámica cultural contemporánea en España. Jill Scott articula una relación entre el contacto cultural y la revisión de los cuentos antiguos en «Translating Myth: The Task of Speaking Time and Space». Ella define mitopoesis como «the creative means by which myth achieves its translation to new times and spaces», argumentando que el objetivo de mitopoesis es entender y representar nuevas visiones del mundo y las formaciones sociales. Es en el contexto de los nuevos tiempos, espacios y configuraciones sociales que un análisis del mitopoesis de Janés parece más significativo. Janés escribe desde dentro de la España contemporánea, una región geopolítica que ocupa una posición algo única en los movimientos culturales que han definido el «oeste» y sus «otros». Es precisamente en el contexto de la cambiante relación de España con el oeste y en particular sus «otros» islámicos que la obra de Janés ofrece alternativas para abordar el «ser» y permitir los encuentros culturales. *El Diván del ópalo de fuego (O la leyenda de Layla y Machnún)* expresa las posibilidades de contacto cultural trayendo una leyenda islámica sobre el ser a la tradición poética española, previendo el «ser» más allá de la objetivación, y ofreciendo la poesía como un sitio para los encuentros mutuos.

⁵ Bombaci, «The History of Leylā and Mejnūn», 85.

⁶ Las páginas citadas en el texto se refieren a Clara Janés, *Diván del ópalo de fuego (O la leyenda de Layla y Machnún)*, Murcia, España: Regional de Murcia, 1996.

base de un sistema de pensamiento filosófico es intrigante en el contexto de debates contemporáneos sobre la identidad, la migración, y los extranjeros. Pero una filosofía de encuentros mutuos fue también controvertida durante la época de Ibn ‘Arabí, pues es una idea que ha hecho de él una figura polémica tanto en el Islam ortodoxo y más allá. Por ejemplo, la poesía amorosa famosa de Ibn al-‘Arabí insiste en la creación mutua con la Divinidad: «¿Cómo puede ser independiente, / Cuando yo le ayudo y le asisto? / En mi conocerlo, yo lo creo» (Schimmel, 1975: 266). La filosofía de Ibn al-‘Arabí implica un enfoque radical en «ser», que hace hincapié en los actos recíprocos entre el «yo» y hasta el más desconocido y misterioso «otro».

En su *Diván del ópalo de fuego*, Janés hace eco de Ibn ‘Arabí, enfatizando la importancia de los encuentros mutuos. Uno de los mejores ejemplos de *wahdat al-wujūd* se produce en el «Poema de Layla». Mientras que en las versiones tradicionales de la leyenda, Machnún es el poeta y Layla a menudo funciona simplemente como el objeto de la poesía, en la versión de Janés, tanto Layla como Machnún escriben poesía. Esta sección relata un intercambio epistolar y poético entre Layla y Machnún:

«Poema de Layla al recibir la carta y de las palabras que ella dijo»

Layla duerme
reclinada la cabeza
en las palabras de Machnún
que la envuelven como
incienso:
‘oscura es mi tez
pero resplandece
porque tú me ocupas’.
Todo se dispone al equilibrio.
Dos aves quietas en el alfeizar
aguardan a que ella
escriba la respuesta.

*

(las palabras)
Los rubíes que arrancó
de mi corazón su carta
son el lacre
que sellará la mía (90).

Varios aspectos del poema presentan una interacción mutua. La carta de Machnún a Layla aparece en el medio de la primera estrofa: Sus palabras no aparecen en el contexto de su propio poema, sino más bien como una cita en el centro del poema de Layla, como el título «Poema de Layla», enfatiza. La poesía de Machnún es parte de la descripción contextual que pone en marcha la respuesta de Layla. Las palabras de Machnún hacen hincapié en los aspectos tradicionales de la leyenda como la presencia de Layla en su corazón. Por ejemplo, la oscuridad de la piel de Machnún marca la presencia simbólica de Layla ya que su nombre, Laylat, significa la noche en árabe, y la frase «tú me ocupas» implica que Layla está dentro de su corazón. Sin embargo, en realidad es Machnún quien se encuentra dentro de Layla en este texto, ya que a nivel formal sus palabras aparecen dentro del dominio narrativo de Layla.

Los versos que siguen las palabras de Machnún también indican un cambio en la narrativa tradicional. Lo que queda por delante es señalado por el verso «Todo se dispone al equilibrio», un verso que divide al poema en dos mitades iguales de ocho versos. La línea indica que lo que sigue va a llevar a una nueva paridad entre Layla y Machnún. De hecho, en los tres versos que preceden a «Las Palabras», dos pájaros esperan en silencio lo que Layla va a escribir, y debido a los espacios en la forma textual, los lectores también deben tomarse una pausa expectante junto con las aves. La noción de un público esperando la poesía de Layla ofrece un equilibrio interesante a la historia tradicional de esperar la poesía amorosa de Machnún.

El poema de Layla alude a la noción de mutualidad no simplemente dando a Layla un papel activo poético, sino también mediante la intertextualidad, que sitúa sus palabras firmemente dentro de la tradición poética y filosófica de Ibn al-‘Arabí. Aluden las referencias de Layla a rubíes, cera, y sellos, que sitúan el poema conscientemente dentro de una larga tradición islámica literaria derivada del *Fusus al-hikam* de Ibn al-‘Arabí, en la que el poeta compara los muchos aspectos de lo último desconocido «otro» –lo Divino– a los biseles de una joya, y describe la personalidad humana como el sello de Dios en las piezas de cera individuales. El *Fusus* es famoso por su estilo denso y poético, por lo que es difícil de traducir, pero muchos poetas han empleado las imágenes que utiliza Ibn ‘Arabí en la obra, como por ejemplo las gemas multifacéticas, laca, un anillo

de sello, y sello, para describir la complejidad de ser y para tener en cuenta la capacidad infinita del lenguaje (Schimmel, 1975: 265). En el poema de Layla, vemos la densidad de las frases y la resistencia a la traducción presente en el *Fusus* de Ibn al-‘Arabí, así como un énfasis en la capacidad creativa de la palabra poética:

*

(las palabras)
 Los rubíes que arrancó
 de mi corazón su carta
 son el lacre
 que sellará la mía (90).

Los primeros versos se refieren a las gemas que la carta del amado arrancó del corazón de Layla, y se puede oír en la repetición de sonidos / k / la ruptura abrupta a la que el poema se refiere (*que arrancó, corazón, carta, lacre, que*). Sin embargo, mientras que los sonidos «k» implican un encuentro fuerte y recuerdan el exterior afilado de un bisel o gema, la prominencia de las consonantes líquidas y sibilantes como / r /, / s / y / l / señalan las gotas y chorros de cera que se utilizarán como un sello (*son el lacre, / sellará, la, etc.*). Esta combinación de la falta de permanencia (chorros de cera) y huellas o formas contundentes (sellos hechos con los biseles de un anillo), se dirige a una noción de ser inestable. Janés utiliza formas poéticas que son al mismo tiempo tanto interiores como exteriores a la cultura y literatura peninsular, y la tensión entre la interioridad y la exterioridad plantea una pregunta sobre el significado de la decisión de Janés de interpretar una leyenda cultural islámica en este momento particular de la historia de España. Tal vez se trata de la manera en que el Islam ha sido históricamente considerado como el «otro» de la Europa «cristiana» y sin embargo, la cultura islámica es una parte muy importante de la lengua, literatura y historia española, y más todavía en el siglo XXI con nuevas comunidades de inmigrantes musulmanes. Si la función de mitopoesis es «construir un puente de un contexto espaciotemporal a otro y otorgar significado continuo y renovado para una narrativa cultural probada a través del tiempo», entonces el *Diván* de Janés habla por nuestro tiempo, ofreciendo una forma de «ser» alternativa que se emplaza en los encuentros poéticos⁷. Mientras Janés explora las tradiciones culturales y religiosas de una amplia variedad de regiones y autores, es significativo que su interés por reunir a las

formas culturales orientales y occidentales, interiores y exteriores, a menudo recurre a las expresiones culturales y las voces textuales que pueden ser vistas tanto interiores como exteriores a las construcciones de la identidad española.

En el contexto de la migración literaria, parece especialmente significativo que el *Diván* no sólo es el texto de Janés más popular en español, sino que ha sido traducido al árabe y se encuentra en su cuarta edición en ese idioma⁸. El interés por la versión de Janés por parte de hablantes del árabe, la lengua en la que la leyenda apareció por primera vez, puede sorprender a los lectores de la poesía española, pero como Alessio Bombaci explica, las versiones originales de la historia no se convirtieron en una narrativa, y es sólo en las últimas décadas que la historia se ha interpretado artísticamente en árabe⁹. Sin embargo, debido a las muchas otras versiones de la leyenda, la traducción al árabe permite un intercambio de ideas no sólo entre la población de habla castellana y árabe, sino entre muchas otras tradiciones (sobre todo turcas y persas). El *Diván* de Janés participa de un intercambio de culturas, y este movimiento no es unidireccional. De hecho, los temas que dirigen el acercamiento de Janés hacia la traducción –por ejemplo, el énfasis en la colaboración mutua y la insistencia en la complejidad cultural y lingüística de la poesía– son las mismas preocupaciones que marcan las innovaciones de su «respuesta». Son la historia de la transmisión literaria y el movimiento intercultural que hacen que el cuento sea tan apropiado para expresar la extrañeza poética de la literatura española contemporánea. Al final de su más reciente

⁷ Scott, «Translating Myth», 58.

⁸ Talat Shahin, trans. *Diván del ópalo de fuego (O la leyenda de Layla y Machnún)*, (al árabe), Emiratos Árabes Unidos: La Organización Cultural Abued-Dhabl, 1998. Segunda edición, Egipto, 2005. Tercera edición, Saná, Yemen, 2005. Cuarta edición, El Cairo, Egipto, 2008. También es de notar que muchas de las obras de Janés han sido traducidos a otros idiomas, incluido el árabe, checo, persa, chino, hindi, búlgaro, italiano, alemán, francés, inglés, turco, rumano y serbocroata.

⁹ El primer relato árabe unificado (a diferencia de la original colección de relatos sueltos) era una versión dramática publicada en 1931 por el poeta egipcio Ahmad Shawqī, *Majnun Layla*. Mihr: al-Maktabah al-Tijariyah al-Kubra, 1931 (citado en Bombaci, «La Historia de Layla y Mejnūn», 50).

publicación sobre la traducción poética, Janés comenta entrevistas que hizo con catorce poetas contemporáneos, haciéndoles preguntas sobre «la recepción de la poesía extranjera en España y sus consecuencias en nuestra poesía» («Las dos orillas del mar» 2008: 169). Mientras que varios poetas lamentan lo que una describe como «un especie de ‘nacionalismo’ lingüístico» o el rechazo de la poesía extranjera en traducción, Janés nota con placer que el oficio asombroso de la traducción poética «se empieza a valorar» y que «hay una mayor apertura hacia lo que se escribe fuera de España» (Janés, 2008: 173). Mientras que el trabajo original que Janés ha creado con el *Diván* no es una traducción, participa del tipo de intercambio poético ofrecido a través de sus muchas otras traducciones, creando así un diálogo que permite el acceso a formas culturales extranjeras para los lectores de español. La poesía de Janés

reúne las formas culturales peninsulares e islámicas, una tarea importante en el ambiente cultural contemporáneo. Mientras que en España la retórica se esfuerza por definirse en el marco de la Unión Europea, y las distinciones entre el este y el oeste, extranjeros y nativos, interior y exterior dominan la escena política, la poesía de Clara Janés ofrece la posibilidad de mediar entre estas dicotomías. Las traducciones de Janés y su poesía original son significativas para la España del siglo XXI no simplemente porque incorporan las tradiciones culturales, religiosas y lingüísticas que a menudo se identifican como «oriental» y por tanto «extranjero» u «otro». Son también importantes porque ofrecen enfoques alternativos a la existencia y al ser que no insisten en metáforas binarias como yo / otro, interior / exterior, sino que pueden abarcar nuevos tipos de relaciones y encuentros mutuos.

Bibliografía

- ADDOLORATO, Annelisa (2009), *Viaje entre palabras: poesía y prensa como comunicación y mediación: Clara Janés*, Colmenar Viejo, Madrid: Amargord.
- BOMBACI, Alessio (1970), «The History of Leylā and Mejnūn», en Alessio Bombaci, ed., Trans., Elizabeth Davies, *Leylā and Mejnūn by Fuzūlī*, London: George Allen & Unwin LTD, pp.11-112.
- FASZER-MCMAHON, Debra (2010), *Cultural Encounters in Contemporary Spain: The Poetry of Clara Janés*, Lewisburg, PA: Bucknell University Press.
- FAULL, Katherine M. (2004), «Introduction», en Katherine M. Faull, ed., *Translation and Culture*, Lewisburg: Bucknell University Press, pp.13-24.
- JANÉS, Clara (1996, 2005), *Diván del ópalo de fuego (O la leyenda de Layla y Machnún)*, Murcia: Editora Regional de Murcia.
- JANÉS, Clara (1998, 2005, 2008), *Diván del ópalo de fuego (O la leyenda de Layla y Machnún)*, Trans., Talat Shahin (al árabe), United Arab Emirates: Cultural Organization Abued-Dhabl, 1998. Second edition Cairo, Egypt, 2005. Third edition Saná, Yemen, 2005. Fourth edition Cairo, Egypt, 2008.
- JANÉS, Clara, trans., (1991), «Introducción», en *Diván*, de Yunus Emré, Guadarrama, Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.
- JANÉS, Clara (2005), *Entrevista por Debra Faszzer-McMahon*, realizada en el domicilio de Clara Janés en Madrid, España, 19 julio.
- JANÉS, Clara (2008), «Las dos orillas del mar: Sobre la traducción de poesía», en Javier Gómez Montero, ed., *Nuevas pautas de traducción literaria: Cuadernos del taller de traducción literaria de Kiel*, Madrid: Visor, pp. 161-173.
- JANÉS, Clara (2011), *Peregrinaje*, Madrid: Salto de Página.
- JANÉS, Clara, trans., (1996), *Rubayat de Yalal ud-Din Rumi*, Guadarrama, Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.
- JANÉS, Clara (2011), *Viaje a los dos orientes*, Madrid: Ediciones Siruela.
- SAID, Edward (1978), *Orientalism*, New York: Pantheon.
- SCHIMMEL, Annemarie (1975), *Mystical Dimensions of Islam*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- SCOTT, Jill (2004), «Translating Myth: The Task of Speaking Time and Space», en Katherine M. Faull, ed., *Translation and Culture*, Lewisburg: Bucknell University Press, pp. 58-72.
- VENUTI, Lawrence (1998), *Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, London: Routledge.

Entusiasmos y angustias de un traductor vocacional

Evelio Miñano Martínez

Recibido 4.11.2012 - Aceptado 17.04.2013

Resumen / Résumé / Abstract

El autor de esta contribución, profesor e investigador de literatura francesa, reflexiona sobre su experiencia de traductor literario. Ha traducido principalmente poesía en lengua francesa al español, casi siempre de modo vocacional, lo cual da un sesgo personal a estas reflexiones. De ahí que el traductor trate aspectos como la particular vivencia de la literatura que ha supuesto para él la traducción, la influencia de los autores vivos en su trabajo, el entusiasmo por traducir y la angustia por el resultado obtenido y, finalmente, la percepción de un margen de indefinición en su propio trabajo, que lo asemeja a la creación literaria.

L'auteur de cette contribution, enseignant et chercheur de littérature française, réfléchit sur sa propre expérience de traducteur littéraire. Il a principalement traduit la poésie française en espagnol, presque toujours par vocation, ce qui donne une tournure particulière à ces réflexions. C'est pour cela que le traducteur aborde des questions comme le vécu particulier de la littérature qu'a impliqué pour lui la traduction, l'influence des auteurs vivants sur son travail, l'enthousiasme de traduire et l'angoisse face aux résultats obtenus et, finalement, la perception d'une marge d'incertitude dans son propre travail, ce qui le rapproche de la création littéraire.

The author of this contribution, a research professor of French Literature, reflects on his experience as a literary translator. He has mainly translated French poetry into Spanish, usually in a vocational way, which provides a personal slant on these reflections. For this reason the translator deals with issues such as the particular experience of literature which translation has meant to him, the influence of living authors on his work, his enthusiasm for translating and his anguish about the result, concluding with the perception of a margin of uncertainty in his own work, which assimilates it to the literary creation.

Palabras clave / Mots-clés / Key Words

Experiencia del traducir, traducción vocacional, traducción y creación literaria.

Expérience de la traduction, traduction par vocation, traduction et création littéraire.

Experience of translating, vocational translation, translation and literary creation.

Hace años nunca habría pensado que llegaría a dedicarle tanto tiempo a la traducción, en particular de poesía francesa, con tanta pasión. Ciertamente, ni el esfuerzo ni la pasión son una garantía de buenos resultados en esta tarea, pero están en el centro de la particular vivencia de la literatura que ha supuesto para mí traducir en los últimos años. Confieso también que me considero un traductor privilegiado en la medida en que casi todas mis traducciones han resultado vocacionales: he traducido en varias ocasiones por mi propia iniciativa y los encargos que he aceptado han despertado en mí un interés decisivo¹. Por otra parte,

¹ Traducciones vocacionales: Stétié, Salah, *Fiebre y curación del icón* [*Fièvre et guérison de l'icône*], Madrid, Visor/Éditions Unesco, 2000; Simón, César, *Le jardín* [*El jardín*], Ginebra, El Dragón de Gales, 2001; Koltz, Anise, *El tragador de fuego y Bendita sea la serpiente* [*L'avaleur de feu, Béni soit le serpent*], Santa Coloma de Gramenet, La Garúa, 2008; Doutreligne, Louise, *Tocada y lanzada* [*La Bancale se balance*], Universitat de València, colección Teatro Siglo XXI, 2008; Maulpoix, Jean-Michel, *Pasos sobre la nieve* [*Pas sur la neige*], Santa Coloma de Gramenet, La Garúa 2010; Pisan, Christine de, *Cien Baladas de amante y dama*, Palma, La Lucerna, 2011; Visniec, Matei, *La palabra progreso en boca de mi madre sonaba horriblemente falsa* [*Le mot progrès dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux*], Universitat de València, colección Teatro Siglo XXI, en prensa; Gautier, Théophile, *España*, Palma, La Lucerna, en prensa. Traducciones propuestas: antología de poemas de Alfred de Musset (de Diego, Rosa, ed., *Poetas románticos franceses*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 413-528); Ory, Pascal y Sirinelli, Jean-François, *Los intelectuales en Francia. Desde el caso Dreyfus a nuestros días* [*Les intellectuels en France. De l'affaire Dreyfus à nos jours*], Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2007; canciones medievales francesas del *Chansonnier de Jean de*

buena parte de las obras que he traducido han sido objeto de mi investigación o mi docencia, al tiempo que algunos de mis trabajos han versado sobre temas de alteridad cultural, a menudo entre los ámbitos francés y español, donde se plantean lógicamente cuestiones relacionadas con la traducción². Traducir se enmarca pues es mi caso en un conjunto variado e interrelacionado de actividades filológicas, que no se han asentado sobre una formación específicamente traductológica.

Entiendo pues que esta circunstancia puede hacer que mis reflexiones estén ceñidas a una experiencia muy personal, por lo que es probable que su alcance sea limitado. Sin embargo, en más de una ocasión mientras traducía, mi vivencia de la literatura en esos momentos ha despertado mi curiosidad, tanto por lo que estaba haciendo en esos momentos como por el entramado emotivo que creaba en mí. De hecho, cuando el editor me lo ha permitido, he dedicado un apartado de la introducción a mostrar las decisiones fundamentales que he tomado para el trabajo, como son mi tratamiento del ritmo y el margen de oblicuidad que me he permitido. Ciertamente, es posible que no me haya percatado de que, en realidad, lo esencial de mi trabajo radicaba en otras orientaciones de las que no era consciente, pues una cosa es ser traductor y otra, bien diferente, traductólogo de las propias traducciones. Pero al menos, con esas palabras, he intentado hacer visible mi papel en la inevitable transformación de lo que traducía, invitando siempre a la lectura del original³.

Me centraré sobre estos aspectos con la esperanza de que esta experiencia personal pueda aportar algo o, al menos, me ayude para profundizar en mi propia vivencia y a afinar mis resultados. Me atreveré incluso a contar algunas anécdotas concretas que involucran a los autores que he traducido y considero significativas para mi labor.

Y comenzaré precisamente así porque parece que la traducción poética me buscó a mí antes que yo a ella. Recuerdo que hace ya muchos años, cuando me empeñaba en escribir poesía en español –empeño con unos resultados hasta casi nulos, sobre todo por lo que a las ediciones se refiere⁴–, cansado de mis reiterados fracasos por componer un soneto perfecto, intenté distraerme con la traducción de la décima «Sans lésion le Serpent Royal vit» de Maurice Scève, respetando su medida y rima. Me percaté entonces

de que las energías y los recursos que movilizaba para traducir la décima no diferían en esencia de los movilizadas para componer el fallido soneto; en todo caso, si había alguna diferencia era de grado y de matiz. Claro: traduje la décima después de intentar componer un soneto clásico; es posible que si hubiera estado practicando escritura automática surrealista no hubiera percibido esa similitud. Corrijo pues: la diferencia es de grado y matiz entre el traductor y el poeta cuando ambos practican una escritura que, previamente, ha elegido una o varias normas que

Montchenu, manuscrito Rothschild 2973 de la *Bibliothèque Nationale de France*, edición de David Fallows, Valencia, Vicent García Editores, 2007; Doutreligne, Louise, *Tots cosins [Tous cousins]*, traducción al catalán en colaboración con Manuel Molins, Actes del 1^{er} Congrès sobre dramaturgia Europea, València, Centre Octubre, 2009, en prensa.

- 2 «Frontière religieuse et frontière chevaleresque dans *L'Entrée en Espagne*», *Quaderns de Filologia, Estudis literaris*, XII, 2007, pp. 33-49; «La recepción interna en tres *Séductions espagnoles* de Louise Doutreligne: *Don Juan d'origine, Faust espagnol* y *Carmen la nouvelle*», *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, XV, 2009, 139-155; «Les autres dans l'univers épique de la *Chanson des Saisnes*», Actas del coloquio *L'Autre et soi-même*, Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Filología Francesa, 2004, pp. 321-332; «España: un viaje de Théophile Gautier a su propia poética», *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*, Actas del Primer Encuentro Hispanofrancés de investigadores (APFUE/SHF), Universidad de Sevilla, 2006, pp. 549-557; «Identidad y alteridad en *Militona* de Théophile Gautier», Actas del congreso *Topografías extranjerías y exóticas del amor en la literatura francesa*, Real, E., ed, 2008, pp. 157-171; «Italia en la novela y la poesía de Théophile Gautier», Actas del Encuentro de Estudios Franco-Italianos. *Miradas cruzadas*, Universitat de València, 2009, pp. 451-454; «Les *Séductions espagnoles* de Louise Doutreligne», en *La culture de l'autre: l'enseignement des langues à l'Université*, Actes, 2010, La Clé des Langues (Lyon: ENS LYON/DGESCO), pp. 1-9; «Le rayonnement politique valois dans l'univers de fiction du *Roman de Jehan de Paris*», Actas del coloquio *Rayonnement esthétique de la cour des Valois*, Universidad de Reims-Champagne, noviembre 2009, en prensa; «L'univers littéraire polyglotte de Jorge Semprún», Actas del coloquio *Écrire en la langue de l'autre*, Université d'Orléans, 2012, en prensa.
- 3 Y sin embargo en más de una ocasión he oído a lectores decir que han preferido leer obras traducidas, aun siendo competentes en su lengua original. A modo de ejemplo, Jorge Semprún afirma que solo consigue que le sea grata la lectura de Proust sirviéndose de la «remarquable traduction espagnole de Pedro Salinas» (*L'Algarabie*, Paris. Gallimard, 1996 [1^a edición 1981], p. 40).
- 4 Miñano Martínez, Evelio, *Umbral dividido*, Valencia: Víctor Orenaga, 1987.

debe respetar. El traductor se fija como norma la equivalencia –aunque resulte complicado decir en qué consiste exactamente esa *equivalencia* y esa norma se incumpla inevitablemente– entre el texto original y el texto meta, mientras que el poeta se fija como norma, por ejemplo, un marco métrico determinado. A medida que la escritura poética opta por la espontaneidad, el automatismo, el azar o la falta de control del autor sobre su propia escritura –lo cual puede llegar a constituir una paradójica *norma de ausencia de normas*– la diferencia de grado aumenta. Pero aquel día yo ya había decidido escribir sonetos por mucho tiempo. Por eso, después de traducir la décima pensé que tal vez algún día traduciría poesía.

Unos cuantos años después tuve ocasión de coincidir en un coloquio con el poeta libanés de expresión árabe y francesa Salah Stétié, cuya obra ya estaba estudiando para presentar una comunicación en otro coloquio. Tras un grato encuentro en el que Salah Stétié se percató de mi interés por su creación y de mis esfuerzos por escribir poesía en español, me propuso traducir una de sus obras. Acepté eligiendo la última que había publicado: *Fièvre et guérison de l'icône*⁵. Su traducción, que me ocupó un año entero, me permitió comprobar definitivamente que ponía en el empeño la misma energía y pasión con que intentaba escribir mi propia poesía. Desde entonces, he seguido traduciendo poesía –también en menor proporción ensayo y teatro–, dejando progresivamente de escribir mi propia poesía y acabando, a fecha de hoy, por no hacerlo ya más. No me molesta pues concluir que soy un poeta fracasado, o al menos ya con escasas esperanzas, que ha encontrado en la traducción literaria un espacio donde liberar la energía y la pasión que le conducía a escribir poesía. Cierto es que percibo una ventaja y un riesgo en ese resultado: traducir con la pasión con la que escribía poesía es garantía de tesón, tenacidad, esfuerzos redoblados y horas de trabajo; pero también recelo de mí mismo temiendo que esa pasión me lleve a apropiarme excesivamente de los textos, a hacerlos más míos de los que deben ser para un traductor. Esa es una de las claves de mi entusiasmo y mi angustia de traductor.

Insistiré sobre el carácter vocacional de mis traducciones. En numerosas ocasiones he traducido autores sobre los que trabajaba al mismo tiempo, ya fuera para otras publicaciones o para los estudios introductorios a las traduccio-

nes. Esos estudios han sido para mí decisivos ya que me han permitido conocer las obras con mayor profundidad y, a fuerza de leer y releerlas, me han acercado a una *sintonía* con las voces de esos autores. Por *sintonía* entiendo aquí una asimilación por parte del traductor del universo literario del autor hasta el punto de que cuando traduce, sobre todo cuando su traducción es forzosamente oblicua, reacciona –o, mejor dicho, así lo cree porque la comprobación empírica, salvo excepciones, es imposible– como lo habría hecho el autor si hubiera escrito directamente en la lengua meta⁶.

Soy consciente de lo endeble de este planteamiento y de las incógnitas que provoca, pero es una ambición, utópica seguramente, que estimula mi trabajo. Es endeble entre otras razones, por la dificultad de comprobar esa *sintonía* con el autor –por cierto, ¿con la obra concreta, con toda la obra o con el autor?–, aunque puede servir el hecho de que otros escritos suyos nos confirmen la traducción oblicua por la que hemos optado. A modo de ejemplo, en una traducción que quiere respetar el cómputo silábico del original, podría *oblicuamente* permitirme un error métrico si el autor también comete errores métricos en otros pasajes de la obra. Ciertamente, esa comprobación tampoco soluciona nada definitivamente, ante todo porque no sabríamos decir hasta qué punto podemos apartarnos de la traducción concreta de un pasaje amparándonos en lo que ha escrito el autor en otros. Asimismo, esa *sintonía* también corre el riesgo de hacer la traducción excesivamente subjetiva, porque a fin de cuentas depende de una percepción íntima del yo traductor. Y más aún, teniendo en cuenta la distancia que puede haber entre *el universo literario del autor* que se traduce y *el universo lector* del que traduce, no sabríamos decir hasta qué punto esa íntima *sintonía* es compatible cuando hay distancia infranqueable entre esos dos universos.

En todo caso, en la mayor parte de mis traducciones he contado con la doble vocación de querer estudiar las obras y, al mismo tiempo, de que esas obras, sin identificarme

⁵ Stétié, Salah, *Fièvre et guérison de l'icône*, Paris: Unesco-Imprimerie Nationale, 1998.

⁶ Véase: María Pinto Molina, «Competencia documental y requisitos formativos del traductor literario», en Consuelo Gonzalo García, Valentín García Yebra eds., *Manual de documentación para la traducción literaria*, Arco, 2005, p. 120.

forzosamente del todo con ellas, me alcanzaran profundamente. No he tenido ocasión de traducir un poeta que me disgustara sin matices; y sin embargo creo que tener esa experiencia me permitiría ahondar en esa enigmática *sintonía* de la que he hablado. Traducir *à contrecœur* me seduce y atemoriza al mismo tiempo... De hecho, mi última traducción, *España* de Théophile Gautier, me ha llevado a una vivencia próxima a ese desencuentro: soy lector entusiasta de este poeta, tan denostado por su defensa de la *torre de marfil* para el creador, he publicado varios artículos sobre él, pero aunque su poemario *España* me atrae intensamente no comparto a veces su visión de la cultura española, que llega incluso en algunos momentos a irritarme. ¿Habrà empañado ese parcial desencuentro mi sintonía con él mientras lo traducía?

No negaré que el conocimiento personal de los autores también ha contribuido a reforzar la vocación por traducirlos, llegando incluso a crear lazos de amistad. Conocer a Anise Koltz en persona, tener el privilegio de pasar unas cuantas horas con ella, a raíz de su visita, invitada por el *Aula de Poesía* de la *Universitat de València*, reforzó mi interés por su obra hasta el punto de traducir dos poemarios suyos antes de encontrar un editor. El encuentro con la dramaturga Louise Doutreligne, a raíz de una comunicación que presenté sobre su obra en un coloquio, me impulsó decisivamente a traducir su monólogo dramático *La Bancale se balance*⁷, antes también de encontrar editor. Y es que traducir es para mí también una forma de leer y estimar una obra, tal vez una de las que la enraza más profundamente en nuestro particular *universo lector*. Obviamente, no se puede volver a escribir en una lengua, por medio de una traducción, exactamente lo mismo que se ha escrito en otra. Esa distancia puede angustiar; sin embargo, puede permitir paradójicamente, por el contraste entre el texto original y el texto meta, que el lector traductor tenga una percepción lectora más intensa de la obra. De ahí que para mí estudiar los textos, disfrutar y profundizar en su lectura estén íntimamente conectados con traducirlos. Y otra vez, frente a la angustia por la distancia entre el texto original y nuestra traducción está el entusiasmo por conseguir así una mayor aventura lectora de la obra.

En una ocasión he traducido de mi lengua materna a mi lengua de trabajo. Tal vez merezca la pena recordar las circunstancias en que ocurrió para ilustrar las reflexiones

anteriores. Leí *El jardín* del poeta valenciano César Simón poco tiempo después de su prematuro fallecimiento en 1997⁸. He de decir que fui alumno suyo años antes y coincidí con él en el mismo centro de trabajo, aunque nunca tuvimos una relación estrecha. Su reciente fallecimiento y mi admiración por su obra intensificaron hasta tal punto en mí el impacto de la lectura de *El jardín* que lo leí garabateando al mismo tiempo mi traducción francesa en el libro mismo. Traducir fue, aún más en ese caso que en otros, una forma de leer más intensamente una obra, de enraizarla más hondo en mi universo lector. Después, inesperadamente, la obra encontró editor, gracias al homenaje que le rindió *Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació de la Universitat de València*, de la que fue profesor César Simón. Traducir también puede ser una forma de dar testimonio, de homenajear, humildemente como lo hice en este caso. Y es que, en numerosas ocasiones, el impulso primero por traducir una obra ha procedido del deseo de mediar para que otros lectores castellanos pudieran acceder a una experiencia similar y, al mismo tiempo, de rendir tributo intelectual al autor. El deseo de compartir con lectores de otra lengua una experiencia lectora, sin ambicionar obviamente que conduzca a la misma vivencia, me ha motivado a traducir obras de autores todavía no traducidos o poco traducidos al español como Salah Stétié, Anise Koltz, Louise Doutreligne, Jean-Michel Maulpoix o Matei Visniec.

Conocer los autores también ha tenido una influencia importante en el resultado final de mis traducciones, y aprovecho esta oportunidad para agradecerlo públicamente. Cada vez que se ha producido esa colaboración, ha sido de modo diferente y ha influido en mi toma de decisiones. Ciertamente, es cuestionable que recurrir al autor sea siempre aconsejable; en todo caso dependerá del papel que atribuyamos al autor como lector de su propia obra: el autor, claro está, es un lector privilegiado de sus escritos pero ¿hasta qué punto su interpretación tiene más valor que la de un lector perspicaz? Sin ánimo de zanjar esta cuestión de la teoría literaria, únicamente concluiré que no recurrir al autor en una traducción también puede ser un proceder acertado, reafirmador de la autonomía del traductor como

⁷ Doutreligne, Louise, *La Bancale se balance*, Paris: Éditions Théâtrales, 2004.

⁸ Simón, César, *El jardín*, Madrid: Hiperión, 1997.

creador que también es⁹. Mantuve un contacto fluido con Salah Stétié, Jean-Michel Maulpoix, Louise Doutreligne y Matei Visniec mientras traduje sus obras. Eso ha hecho que esas traducciones tengan al menos un ápice de autotraducción, pues los autores me ayudaron a resolver problemas de intelección del texto, similares a los que se le plantean a todo lector. Pero la colaboración llegó a veces más lejos, como intentaré mostrar refiriéndome a dos obras en concreto.

Fièvre et guérison de l'icône es una obra particularmente hermética por combinar el irracionalismo místico y, sin entrar en matices, surrealista. Al no haber una intelección conceptual de muchos poemas, el traductor oblicuo no se puede guiar por el sentido para proponer soluciones a los problemas que se le plantean; necesita haber tejido una red de connotaciones y asociaciones, paralela a la del universo literario del autor durante su lectura, que le permita escapar de la *letra* pero sin salirse de la *música*. Por si fuera poco, era tanta mi pasión por ese texto que, de modo irreflexivo, continuamente tendía a mejorarlo cuando el azar de los contrastes entre el español y el francés lo permitía. La angustia de lo que irremediabilmente se perdía a veces en la traducción se compensaba por el entusiasmo de *ganar algo* inesperadamente. Además, me propuse traducir la obra manteniendo el ritmo, hechas las transformaciones necesarias en mi opinión y relajando las exigencias métricas del original. Aun así, resultó una traducción muy oblicua, que me preocupaba pese a haber buscado una estrecha sintonía con la voz del autor, o al menos así creyéndolo. Cuando le hube comunicado mis temores a Salah Stétié –recordemos que era mi primera traducción– convenimos en corregir la traducción del modo siguiente: yo mismo traduje al francés, lo más literalmente posible, mi traducción española preguntándole en cada caso a Salah Stétié si *habría dicho eso* en francés. Unas veces asentía, otras se sorprendía pero asentía, otras no y entonces juntos buscábamos la mejor solución. Así pues, esa traducción tuvo pues la extraña y espontánea colaboración autotraductora del propio Salah Stétié.

He intercambiado con Louise Doutreligne muchos mensajes mientras traducía *La Bancale se balance*. Lo que comenzó siendo preguntas para comprender mejor el texto y resolver los problemas que se planteaban con la ayuda de la autora, acabó siendo una exploración conjunta de su

obra, con sorpresas para ambos. La pasión de ser traducida y de ser traductor construyeron una intensa relación que me ha conducido a seguir de cerca esta autora y seguir traduciéndola, aunque por desgracia no haya encontrado por ahora editor¹⁰. Lo más curioso de esa relación epistolar es que la mayor parte de nuestros mensajes tratan de la traducción del título, un juego de palabras entre *bancale* («coja», pero también «tocada del ala», «desequilibrada», «rarita») y *se balance* («se mece» –y efectivamente hay una mecedora en la obra–, pero también, coloquialmente, «se lanza», «se abalanza»), que dio al final *Tocada y lanzada*, con una tremenda frustración mía por no haber encontrado algo mejor.

Entusiasmo y angustia: esos son los dos sentimientos que dominan y se enfrentan en mí cuando traduzco. Entusiasmo por la obra, angustia porque es imposible volver a escribirla en otra lengua. La angustia se agrava por el hecho de que, pese a haber diseñado una estrategia de trabajo lo más coherente posible, pese a haber dedicado ingentes esfuerzos a veces para resolver problemas, siempre encuentro algo que cambiar si me releo; y por eso aún me resulta más angustioso leer la traducción cuando ya ha sido editada. Imagino que no les ocurre lo mismo a todos los traductores, al menos a aquellos que traducen otro tipo de textos. Parafraseando al filósofo, me atrevería a decir: *traductor de poesía, nunca traducirás exactamente de la misma forma el mismo texto...* Desde luego ese es mi caso, que tampoco tiene nada de extraño si los traspasamos al ámbito de la creación literaria, ya que más de un autor sufre –o disfruta– la interminable pasión de corregir y mejorar sus obras.

En el caso del traductor –y quiero recordar que hablo desde mi propia, única y por tanto limitada experiencia– creo que la explicación de ese hecho está en la imposibilidad de

⁹ Y la misma cuestión se plantea con el autor autotraductor. ¿El hecho de que autor y traductor coincidan en una misma persona real hace que una autotraducción sea de mayor calidad que una traducción? ¿Y si el autor disfrazara su nueva creación de autotraducción? Nos ha resultado esclarecedora para estas cuestiones la lectura de dos trabajos: J. C. Santoyo, «Autotraducciones: una perspectiva histórica», *Meta*, vol. 50, nº3, 2005, pp. 858-867 y H. Tanqueiro, «Un traductor privilegiado: el autotraductor», *Quaderns: Revista de Traducció*, 3, 199, pp. 19-27.

saber exactamente en qué consiste la *equivalencia* entre un original y su traducción poética. ¿El contenido y después, si se puede el estilo, como se ha dicho? ¿Pero qué es el contenido de un poema? Lo confieso: no lo sé con exactitud, aunque sí puedo describir en mi *vivencia* de un poema componentes como elementos de contenido, reacciones afectivas o impulsos para actuar de un modo determinado; componentes que intento volver a encontrar después en mi *vivencia* de la traducción que he hecho. ¿Y si el contenido, a modo de ejemplo, tiene menos valor que la perfección formal? ¿La perfección formal, entonces, sería prioritaria sobre el contenido? Más aún: ¿y si es un texto que hace un uso sistemático del sinsentido? ¿Sería lo *equivalente* un sinsentido paralelo que no recuerde formalmente en nada al otro? Por otra parte, la poesía se caracteriza por apelar a las emociones, mediante un enigmático entramado de connotaciones, asociaciones a veces irracionales. Un entramado que no se activa igual en todos los lectores e incluso en un mismo lector en momentos diferentes, del que por lo tanto no puede haber una traducción única. Y aún podemos plantear la cuestión desde otro modo: el traductor detecta los *tesoros* de un poema y traduce intentando mantenerlos aunque renuncie a otras cosas. ¿Qué criterio tenemos para confirmar que su elección de mantenimiento y renuncia es correcta? ¿No caben otras posibilidades?

En la mayor parte de mis traducciones poéticas he intentado salir del atolladero con una estrategia bastante estable. En primer lugar, por mi convicción de que el ritmo era un elemento esencial de las obras que traducía, me he fijado un marco métrico, adaptándolo a la lengua meta¹¹, pero relajándolo para no obligarme a una excesiva *oblicuidad* que acabara saliendo de la traducción. ¿Pero qué criterio he seguido para marcar exactamente el límite de esa oblicuidad? No sabría decirlo exactamente: la sintonía que he intentado establecer con la voz que traducía es la que me ha orientado, a veces de modo intuitivo, otras de modo reflexivo, una vez detectadas y jerarquizadas las particularidades del estilo del autor. En otras palabras, aunque me apartara de la letra por el ritmo, me tenía que seguir sonando una voz muy particular, afin a la del autor. Al fin y al cabo lo que hace que finalmente acepte mi propia traducción es una enigmático y complejo sentimiento de que mi *vivencia*, con toda la profundidad del término, del original está cerca de mi *vivencia* de la traducción. Ciertamente, puede haber elementos visibles para confirmarlo: hemos

mantenido el ritmo, hemos encontrado una equivalencia aproximada para un juego de palabras, hemos conservado las metáforas más bellas etc., pero siempre quedará un margen de indeterminación. De ahí la angustia de que a la próxima lectura no traduzcamos igual, o al menos exactamente igual.

Sin embargo, de derrota en derrota, de angustia en angustia, el texto traducido va tomando cuerpo, va creando su propio entramado, sobre todo si es el resultado de un trabajo en *sintonía*, con pasión y esfuerzo. Suena una nueva voz, híbrida, ni la del autor ni propiamente la del traductor, pero una voz con su propia identidad que conduce al traductor y le ayuda a superar su angustia. Con inesperados regalos a veces cuando la angustia de lo que se pierde en cada verso es compensada con lo que se gana inesperadamente, por el azar del contraste entre las dos lenguas. De alguna manera, el traductor en sintonía ha permitido que anide en su voz otra voz, que no puede ser la del autor que traduce, pero se ha creado a partir de ella y la suya propia. Y cuando eso ocurre, no lo negaré, experimento un profundo entusiasmo que me permite seguir afrontando las dificultades y la angustia de no poder igualar el texto original.

Este es el modo en que un traductor vocacional de poesía francesa percibe su labor. Serán acertadas o no estas reflexiones, pero forman parte de la extraordinaria aventura humana y filológica que es para mí traducir poesía.

¹⁰ *Vita Brevis*, de Louise Doutreligne, inspirada en la obra homónima de Jostein Gaarder, basada en la imaginaria correspondencia entre san Agustín, una vez obispo de Hipona, y su ex concubina Flora. Traducida pero no editada.

¹¹ Echo de menos la existencia de una métrica comparada hispano-francesa para orientar al traductor en sus decisiones. He comenzado a investigar sobre las convergencias y divergencias entre ambas métricas, aunque no he obtenido todavía resultados consistentes. El hecho de que las diferencias entre una y otra se asienten a veces en las diferencias entre las lenguas y otras en los cánones métricos que se han impuesto en cada literatura, como he podido comprobar, resulta particularmente estimulante para la investigación.

“Simpatico”: La traductora como puente cultural

Francisca González Arias

Recibido 29.10.2012 - Aceptado 8.04.2013

Resumen / Résumé / Abstract

Este artículo empieza con una visión general de la historia de los estudios de traducción en los Estados Unidos, destacando la crítica hecha por Lawrence Venuti de los acercamientos adoptados en el pasado por los traductores de lengua inglesa, junto con su propuesta por una noción interpretativa de la traducción. El concepto de Venuti de «simpatico» le sirve a la autora de punto de partida para hablar sobre sus traducciones de escritoras españolas, inspiradas por su propia identidad bicultural. El artículo concluye con reflexiones sobre tendencias como los recientes esfuerzos por parte de la MLA (Modern Language Association) de llamar la atención sobre la traducción, además de la proliferación del bilingüismo y del biculturalismo en un mundo más y más global, los que auguran una actitud más acogedora hacia la traducción en los Estados Unidos de hoy.

Cet article commence par un aperçu de l'histoire des études de la traduction aux États-Unis et en souligne la critique faite par Lawrence Venuti sur les approches adoptées par le passé, par les traducteurs de langue anglaise, et la suggestion qu'il présente pour une vision interprétative de la traduction. Le concept de «simpatico» de Venuti sert de point de départ à l'auteur et lui permet d'élucider ses propres traductions de textes écrits par des écrivaines espagnoles, son identité biculturelle inspirant son travail de traductrice. L'article se termine par des remarques sur les tendances actuelles, telles que les efforts récemment déployés par la MLA (Modern Language Association) pour attirer l'attention sur l'importance de la traduction, ainsi que sur la prolifération du bilinguisme et du biculturalisme dans un monde de plus en plus planétaire. Tout ceci laisse augurer une attitude plus accueillante envers la traduction aux États-Unis d'aujourd'hui.

This article begins with an overview of the history of translation studies in the United States, highlighting Lawrence Venuti's critique of past approaches adopted by English-language translators, and his proposal for an interpretative notion of translation. Venuti's concept of «simpatico» provides a springboard for the author to elaborate on her translation of Spanish women writers inspired by her own bicultural identity. The article concludes with reflections on developments, like recent efforts by the MLA (Modern Language Association) to bring attention to translation, as well as the proliferation of bilingualism and biculturalism in this increasingly global world, that augur a more welcoming attitude toward translation in the United States today.

Palabras clave / Mots-clés / Key Words

Traducción, multiculturalismo, «simpatico», escritoras, traductoras.

Traduction, multiculturalisme, «simpatico», écrivaines, traductrices.

Translation, multiculturalism, «simpatico», women writers, women translators.

Este artículo comienza con un breve vistazo al desarrollo de la enseñanza y la práctica de la traducción en Estados Unidos además de la mención de algunos conceptos muy sugerentes que servirán para reflexionar sobre mi propia experiencia como traductora. En Estados Unidos han pasado cuarenta o cincuenta años escasos desde que se empezó a dedicar atención a no solo enseñar, sino a teorizar la traducción. En su repaso a la historia del tema, Edwin Gentzler, Director del Programa de Masters en Traducción de la Universidad de Massachusetts Amherst, uno de los programas más destacados del país¹, explica que fue a raíz del famoso programa del *Writer's Workshop* en la Universidad de Iowa, que hace poco cumplió 75 años de su fundación, que se empezó a prestar atención a la necesidad de traducir textos extranjeros dado el gran número de escritores de otros países que eran invitados al Taller de Escritores de Iowa. Fue aquí donde tuvo lugar en 1964 el primer taller de traducción en Estados Unidos².

¹ Es uno de los cuatro programas más importantes junto con los de la State University of New York (SUNY) Binghamton, Kent State University y del Instituto Monterrey.

² El año siguiente el National Translation Center fue creado en la Universidad de Texas con ayuda de la Ford Foundation. La fundación gubernamental NEH (National Endowment for the Humanities) empezó a conceder becas para proyectos de traducción en 1977 y ALTA (Association of Literary Translators of America) se formó en 1978 (Gentzler, 2001: 5-6).

Para trazar el desarrollo del taller de traducción, Gentzler se remonta al seminario literario de I.A Richards en Harvard en los años 20 del siglo pasado. El origen de la traducción literaria en Estados Unidos era la "close reading," pero según Gentzler, Richards, a pesar de defender interpretaciones múltiples –a la manera de la New Criticism– ejercía una "práctica elitista" ya que quería que se llegara a la interpretación «correcta» y de ahí a la traducción «perfecta», todo en su debido orden³.

La noción de que existe un sentido primario subyacente que se puede extraer «determinable meaning» –lo que implica la evaluación personal por parte del crítico o traductor– fue ejemplificada por Eugene Nida, traductor de la Biblia, especie de «traductor-misionero» según Gentzler. Nida echó mano de la teoría de Chomsky con sus conceptos de estructura patente, estructura subyacente y reglas transformacionales, para revestir su concepto de la primacía del mensaje bíblico con carácter científico, y arguir que el mensaje original «can be determined and does not change» (Gentzler, 2001: 57) y que además tampoco cambia la recepción de ese mensaje. Con la deconstrucción se cuestionó la posibilidad de la representación y la posibilidad de la traducción⁴. Lawrence Venuti, traductor, teórico y profesor, resumió recientemente los dos acercamientos a la traducción que prevalecen –el instrumental, cuyo objetivo es reproducir el texto original en la lengua meta, y la noción interpretativa que ve la traducción como una interpretación del texto extranjero⁵.

Es de destacar el boom de poesía traducida al inglés que surgió en los años 60 y 70 del siglo XX, y que fue impulsado por un sentimiento anti-establishment originado en los movimientos políticos y contra-culturales. Proliferaron los poetas de habla inglesa que emprendieron la traducción de textos extranjeros para ofrecer otros puntos de vista y visiones del mundo diferentes, tales como: Robert Lowell, Robert Bly, W.S. Merwin, Elizabeth Bishop, Lawrence Ferlinghetti, haciendo constancia de su rebelión contra la política de la guerra de Vietnam.

Pero a pesar de tales ejemplos, el mundo editorial estadounidense sigue siendo hostil a la traducción. Según la traductora y profesora Catherine Porter, en las últimas décadas el promedio de traducciones publicadas en los Estados Unidos ha significado solamente del 2 al 4 por ciento

de todos los libros publicados en el país («Why Translation?»). En su libro, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Venuti desvela las prácticas y conceptos prevalentes en el mundo editorial anglo-sajón.

Para traductores como yo, que practican la traducción dentro del ámbito angloparlante, las ideas que ofrece Venuti dan expresión elocuente a los retos que enfrentamos. Venuti observa que, dados los criterios del mundo editorial anglosajón, que tienen su origen en el valor que se da a principios estilísticos de concisión y la necesidad de evitar la repetición, el traductor se ve obligado a hacer que el estilo, las metáforas e imágenes, las peculiaridades lingüísticas y culturales se adapten a los de la cultura receptora. Venuti no mide sus palabras cuando habla aquí de imperialismo cultural.

Venuti critica la práctica predominante en la traducción al inglés de privilegiar la fluidez y la consiguiente «transparencia» –de ahí el título de su libro– que borra la «otredad» cultural del texto original, resultando en lo que denomina «la domesticación» –que hace que «el otro» se convierta en «reconocible, familiar e incluso, igual» (Venuti 2008: 12-14). A esta «domesticación» contraponen la deseada «extranjerización» cuya meta es desarrollar una teoría y una práctica de la traducción que resista los valores dominantes de la cultura receptora para así dar expresión a las diferencias lingüísticas y culturales del texto extranjero (Venuti, 2008: 18). Un recurso para lograr tal meta es la

³ «A perfect understanding would involve not only an accurate direction of thought, a correct evocation of feeling, an exact apprehension of tone and a precise recognition of intention, but further it would get these contributory meanings in their right order», Richards *Practical Criticism*, 1929: 332 (citado por Gentzler, 2001: 11).

⁴ «The subject of translation theory has traditionally involved some concept of determinable meaning that can be transferred to another system of signification... Deconstruction questions such a definition of translation and uses the practice of translation to demonstrate the instability of its own theoretical framework» (Gentzler, 2001: 147).

⁵ Referencia a: «Translation, Intertextuality, Interpretation», conferencia presentada por el Profesor Venuti en la Universidad de Harvard, 16 de octubre de 2012 y en que señaló el «difícil parto» de los estudios de traducción en los Estados Unidos.

adopción de «resistencia» la que comienza ya con la selección del texto para traducir⁶.

Es decir, se trata de abandonar la estrategia prevalente de «fluidez» para imitar en la traducción las características del texto original y así retratar la diferencia cultural en el texto traducido al inglés, teniendo en cuenta el traductor tales aspectos como clase social, dialecto, léxico y sintaxis, estilo y discurso. Venuti reconoce que no se debe abandonar la búsqueda de fluidez, sino «reinventarla de manera original» (Venuti, 2008: 18).

Sin duda, éste es uno de los puntos más controvertidos de la teoría de Venuti: La intención es subvertir una noción dentro del mundo anglo-sajón que privilegia la «invisibilidad» del traductor –de ahí el título de su libro. Como observa Porter, la otredad de la traducción se tiende a suprimir, pues ni las casas editoriales, ni los críticos, ni muchas veces los profesores universitarios quieren prestar atención a este hecho (Presidential Address 552). Para Venuti es fundamental involucrar al lector en la traducción, retándole a hacer una doble lectura en que por una parte se lee el texto extranjero y por la otra se presta atención al trabajo del traductor, aumentando así el placer del acto de leer (Venuti, 2012).

Sandra Berman (2010: 82-83) ha observado agradecida que finalmente se empieza a reconocer la importancia de la traducción literaria al inglés. En los departamentos de literatura comparada de los Estados Unidos –y soy testigo– se solía considerar en un reciente pasado que la tarea del comparatista debiera limitarse a estudiar textos en el original. Las cosas han cambiado y se reconoce ahora el valor de otra propuesta de Venuti, adoptada también dentro de los programas de traducción y de literatura comparada: es decir, la relevancia del análisis y de la evaluación de textos traducidos, considerándolos dentro del contexto de las ideas que predominaban en la época en que se produjeron. La meta es discernir las trabas que suponen los valores culturales e institucionales dominantes en el mundo anglo-sajón. Venuti aplica tal análisis a la traducción al inglés de la obra de Sigmund Freud, mostrando de qué manera se impuso el discurso científico predominante en el mundo anglo-sajón, que privilegiaba lo abstracto, lo impersonal y lo erudito a un lenguaje –el de Freud– que era a menudo llano, sencillo y coloquial⁷.

Otro ejemplo de este análisis es el que hace Venuti de las traducciones al inglés de Eugenio Montale, el poeta italiano del siglo veinte más traducido al inglés. Ejemplifica la medida en que los valores predominantes tanto en el canon de la poesía en inglés como en el de la poesía traducida al inglés influyen en las decisiones editoriales y las de los traductores. La poesía de Montale traducida al inglés es una «versión domesticada», afirma Venuti, producida por traductores como el poeta estadounidense Dana Gioia, quien, según muestra Venuti, ignora o pasa por alto indicaciones en el texto original que producirían una versión inconsistente con los principios de la poética en lengua inglesa. Venuti contrapone la escasa traducción al inglés de poetas italianos como, por ejemplo, Milo de Angelis, traducido por el propio Venuti, que manifiestan tendencias experimentales que no caben en la poética inglesa.

¿Qué puede hacer el traductor? Además de la estrategia discursiva de resistencia, practicar la simple selección de un texto que no conforme con el canon dominante, lo que podría influir a su vez en la reconfiguración de ese canon. Y no se trata sólo de conocer bien la cultura del texto original, sino también la cultura receptora y sus prejuicios (Venuti 267).

Una idea elaborada por Venuti, y que me resulta muy sugerente, es la de «simpatico» palabra tomada en préstamo por el inglés y que se refiere a la decisión por parte del traductor, bastante lógica, de traducir a un autor o autora con el

⁶ «A translator can signal the foreignness of the foreign text, not only by using a discursive strategy that deviates from prevailing discourses (e.g. dense archaism as opposed to transparency dependent on current standard usage) but also by choosing to translate a text that challenged the contemporary canon of foreign literature in the translating language» (Venuti, 2008: 125).

⁷ Venuti se refiere a ejemplos citados por Bruno Bettelheim en *Freud and Man's Soul*: la traducción de parapraxis por «Fehlleistung» cathexis por «energía»; libidinal por sexual. Otros ejemplos presentados en la conferencia de Harvard son: la traducción al italiano de la obra de teatro *Sexual Perversity in Chicago* de David Mamet por Rosella Bernascone en que se intenta trasladar las referencias culturales americanas a la sociedad italiana; y la traducción al inglés por el propio Venuti de la novela de Melissa P., *100 colpi di spazzola prima de andare a dormire* en que Venuti recurrió a la intertextualidad con escritores ingleses del siglo diecisiete como John Cleland y Sir Thomas Wyatt para plasmar el lenguaje evocador del texto italiano.

que siente afinidad, con cuyos textos y temas se identifica. Podría tratarse de un autor de, más o menos, la misma generación que la del traductor y cuya trayectoria creadora se desarrolla en paralelo con la carrera del propio traductor, lo que permite un particular entrelazamiento y diálogo entre práctica traductológica y proceso creativo original⁸ (Venuti, 2008: 126). Venuti nos ofrece aquí como ejemplo sus propias traducciones de la poesía de Milo de Angelis.

La descripción de Venuti refleja perfectamente mi propia experiencia traduciendo la obra de Soledad Puértolas. Descubrí su obra a finales de los años ochenta cuando terminaba mi tesis doctoral –sobre Emilia Pardo Bazán– en la Universidad de Harvard. Y la manera en que supe de Soledad Puértolas es pertinente: un novelista español, también traductor, me habló de ella. En ese momento Javier Marías era «Visiting Professor» en una distinguida universidad cerca de Boston y, con intención de renovar conocimientos e investigar el actual panorama literario español, le pedí que me mencionara nombres de algunos de los jóvenes escritores, de nuevas y originales voces. Recuerdo que respondió al instante con el nombre de la autora. En el verano de 1986, nada más llegar a España, compré *Burdeos*, su segunda novela, que acababa de aparecer.

Mi afinidad con la obra de la autora se me hizo evidente en seguida. Nací en Estados Unidos de padres españoles en un momento en que aún no se vislumbraba la era del multiculturalismo y la diversidad, y en el que imperaba el concepto o mito del «crisol» que hacía que todo inmigrante se convirtiera en estadounidense sin apreciar el apego que pudiera sentir por su cultura de origen, situación que hasta cierto punto aún persiste⁹. Ejercieron sobre mí una poderosa atracción los personajes marginales que proliferan en las páginas de la autora –inclinación que persiste, pues su discurso de investidura en la Real Academia de la Lengua se dedica a los personajes secundarios del Quijote¹⁰. Son personajes que, situados al margen, observan detenidamente a la sociedad que les rodea y, por ello, están más dispuestos a prestar atención y a aceptar al «otro». De hecho, son ellos mismos el «otro», muchas veces son viajeros que atraviesan fronteras y alcanzan un conocimiento profundo de otra cultura.

En ese mismo verano de 1986 tuvo lugar también mi primer contacto con Soledad Puértolas, cuando asistí en Madrid a

un simposio sobre autoras españolas contemporáneas en el que presentaba la autora y, animada por el entusiasmo que sentía por su novela, poco después le escribí desde Estados Unidos comunicándole mi propuesta de traducir *Burdeos* al inglés. Así empezó una importante faceta de mi carrera académica –que confirma la «simpatica» teoría de Venuti: a lo largo de los años he escrito varios artículos y presentado numerosas ponencias en congresos internacionales dedicados a la obra de Soledad Puértolas.

Una serie de factores me impulsaron a traducir *Burdeos*. Aparte de la sensación de afinidad, existía la percepción de que esta nueva voz en la literatura española debía trascender el ámbito lingüístico y cultural español. Era un descubrimiento que implicaba no sólo la presentación de nuevas voces y miradas al mundo anglo-sajón, sino la de una nueva España, la del posfranquismo y la democracia. Así que, sin apenas darme cuenta, me proponía no sólo traducir un texto a otro idioma, sino transmitir todo un contexto social, como una especie de traductor cultural. Identifiqué tres factores que determinaban la idoneidad de la traducción al inglés de la obra de Soledad Puértolas: la diversidad geográfica de sus escenarios, los temas universales que transcendían el entorno español, el estilo.

A diferencia de tantos novelistas y directores de cine de la España de Franco, quienes se veían obligados a retratar el

⁸ «The voice that the reader hears in any translation made on the basis of simpatico is always recognized as the author's, never as a translator's» (Venuti, 2008: 126).

⁹ Porter anima a que se cambie el enfoque de los programas bilingües (que se redujeron, por otra parte, del 31 al 26 por ciento en la última década) en el sentido de que sean algo más que una etapa de transición de la lengua nativa al inglés para llegar a abarcar a todos los estudiantes y fomentar la competencia en una segunda lengua: «The dynamics of what we now call bilingual education would change dramatically: if multilingualism became a national goal and eventually a reality, children from non-English speaking backgrounds could be proud of their bilingualism; their acquisition of English would be normalized, part of a larger process in which native speakers of English were also acquiring second languages. We would produce citizens with enhanced intercultural awareness better able to interact with sensitivity and insight in multilingual, multicultural contexts» («Presidential Address 2009» pp. 550-551).

¹⁰ «Tengo debilidad por los secundarios, por aquellos a quienes, en los diferentes órdenes de la vida y del arte, les toca ocupar posiciones marginales y a quienes de pronto descubre la mirada de un espectador, un lector, un amigo o un desconocido» (Puértolas, 2010: 15).

entorno español mediante estrategias tales como el empleo del simbolismo o la mirada del niño –pienso en Ana María Matute y Víctor Erice– o los que recreaban medios sociales recargando los toques truculentos –Cela, Carmen Laforet, Martín Santos–, los ambientes retratados en *Burdeos* no se limitaban a España. Ya el título de *Burdeos* reflejaba la búsqueda de distancia por parte de la autora, distancia de un lugar y una época específicos. Es sorprendente la diversidad de ubicaciones que caracterizan su narrativa corta en particular. Además de en Francia, se buscan escenarios en Inglaterra, California, Noruega, Venecia, Roma, Túnez, la India; y Nápoles y el centro Europa del siglo diecisiete.

En particular me atraía el hecho de que sus temas no se limitaban a los de la sociedad española, sino que expresaban las preocupaciones de todo ciudadano de hoy: la soledad y el enajenamiento de que adolecen los habitantes de la ciudad moderna; el alivio que procura la amistad, y los encuentros fortuitos que dan sentido a la vida.

Finalmente contaba su estilo, de frases sencillas y cortas, que eran particularmente idóneas para trasladar al inglés, que podían fluir fácilmente, para que la traducción en suma pudiera parecer «transparente» como si el texto traducido fuera el texto original. No creo, sin embargo, que sea culpable de la «domesticación» criticada por Venuti. Me puedo disculpar observando que el estilo de *Burdeos*, como el de tantas otras obras de Puértolas, se desvía de las estrategias discursivas que predominan en la prosa en español. Es decir, no intenté acomodar el texto original a las características valoradas en inglés. Ya estaban ahí.

Creo que estas reflexiones plantean cuestiones muy relevantes sobre la accesibilidad del texto extranjero a la cultura receptora. Si el traductor desempeña el doble papel de traductor lingüístico y facilitador cultural, ¿no es natural que el traductor busque fórmulas, estrategias, y también seleccione textos que faciliten la identificación, el reconocimiento, la transmisión de un significado al receptor en la lengua meta?

Todo ello nos remite a otro punto: el del canon al que la obra traducida debe adscribirse y la recepción crítica dentro de la cultura receptora. Aunque convencida de que *Burdeos* era una obra fácilmente traducible y transmisible al inglés, el mundo editorial estadounidense no facilitaba, sin

embargo, su publicación porque el mercado de la traducción del español estaba dominado –y aún sigue estándolo hasta cierto punto– por los novelistas latinoamericanos del boom: sobre todo Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Vargas Llosa y, más tarde, Isabel Allende, cuya obra era atendida por excelentes traductores como Gregory Rabassa. Se debe añadir que la obra de García Márquez, en particular, supuso el descubrimiento y la acogida del «realismo mágico», otro factor que hacía al mundo editorial anglo-sajón más reacio aún a publicar una obra que no mostrara esta tendencia, o cualquiera otra asociada en la visión anglosajona con lo que debería representar un texto hispánico. Como sugiere Venuti, se rechaza tanto en el ámbito editorial y de mercado, como en la recepción por parte de los críticos, todo lo que no se adapte a la visión preestablecida e incluso estereotipada de una cultura, de una literatura¹¹. Hay que recurrir finalmente a las editoriales universitarias, bastante significativas en Estados Unidos, aunque no tienen el cachet de las grandes casas: Alfred Knopf (García Márquez) o Farrar, Straus, and Giroux (Vargas Llosa). Terminé la primera versión de la traducción al inglés de *Burdeos* en tres semanas, pero tuvieron que pasar diez años antes de poder encontrar una editorial que aceptara publicar la novela. Así fue que finalmente en 1998 apareció *Bordeaux* publicada por la University of Nebraska Press en la serie que dedicaba a autoras europeas.

Pero, al seguir la trayectoria de una autora como Puértolas, ¿qué pasa cuando se produce a lo largo de los años un cambio de estilo? Las oraciones sencillas y sumamente breves son características de la primera parte de su carrera:

Aquel mediodía Pauline mandó abrir una de las botellas. Vertió con cuidado el vino en una copa de cristal de Bohemia. Lo contempló con respeto: probablemente, no sería capaz de valorarlo. Era uno de los mejores vinos del mundo. Aquel líquido rojo oscuro, lleno de luz, de sombras y matices, procuraba una sensación de seguridad y peligro. Su sabor a nada podía compararse. Era el resumen de todas las emociones y vivencias. Dichas y penas, dolor, felicidad, miedo: todo tenía cabida en él. Era ése el

¹¹ El responsable de la reseña de *Bordeaux* en el New York Times juzgó el estilo de Puértolas «drifting prose», reflejada «all too accurately» en mi traducción y fue incapaz de identificar –como lo hicieron otros críticos– los temas universales que caracterizaban la novela.

sabor, el color de a vida, o, precisamente, el símbolo de lo que jamás alcanzaremos? (*Burdeos*, 1986: 30)¹²

Pero en su narrativa más reciente Puértolas se ha inclinado hacia una frase más larga, que refleja una mirada dirigida más y más al interior, una expresión más reflexiva. En el relato de 1998 «Gente que vino a mi boda» una sola oración llena varias líneas:

La joven melancólica que esta mañana me ha hablado, quejándose, de su novio tan organizado y previsor, ha disparado todos estos recuerdos que se han ido sucediendo mientras no he dejado de coser, porque el plazo de entrega de este camisón se me está acabando, un plazo que yo misma he trazado, un compromiso que he establecido yo, porque de lo contrario tendría la tentación de no acabar jamás la labor, de complicarla más, hasta hacerla excesiva, absurda, recargada. (*Gente que vino a mi boda*, 1998: 232)

Y así produjo una frase paralela de una extensión comparable en inglés, lengua que rechaza frases muy largas, echando mano de la puntuación:

The melancholy young woman who complained to me this morning about her very organized and prudent fiancé triggered all those memories that came one after the other as I kept on sewing, because the deadline for the delivery of this nightgown is near, a deadline I myself set; a commitment I myself established. Otherwise I'd be tempted never to finish the piece, to make it more complicated, excessively so, absurd, overdone.

Me gustaría complementar estas reflexiones con una referencia a otra autora de la que me he ocupado en mis tareas de investigación y como traductora. Me refiero a Emilia Pardo Bazán. No hablaremos obviamente aquí de conexión generacional, pero sí al menos de una relación geográfica. Después de todo, mi primera estancia en España a la edad de tres años transcurrió en A Coruña, en la Plaza de María Pita, que da al casco antiguo donde Emilia tenía su casa, y a unos pasos de la calle Riego de Agua, donde nació. Hay obvias afinidades entre la escritora gallega y yo. Me une a ella el sentimiento por el paisaje gallego, que doña Emilia evocaba con maestría. Era también traductora que, como cuenta en sus *Apuntes autobiográficos*, se sintió obligada

a traducir una novela de su amigo Edmond de Goncourt para compensar la mala traducción al español de la novela *La fille Elisa* y, anticipando el concepto de «simpatico», observó que se le había ocurrido «...trasladar al castellano *Les frères Zemganno*, no sólo por experimentar si es dable hacerlo sin robarle a Goncourt la flor, ni al castellano la honra, sino por simpatía personal y antigua admiración hacia el artista exquisito» (Pardo Bazán, 1973: 729).

Quisiera destacar aquí dos aspectos que considero especialmente pertinentes: primero, no sólo el papel de doña Emilia como traductora textual, sino también su labor de traductora o facilitadora cultural, la que nacía de su empeño por borrar la imagen estereotipada del gallego que se tenía en España¹³. Y segundo, el reto que supuso para Pardo Bazán trasladar a su obra de creación el habla popular gallega: plasmar las expresiones, los giros, las creencias populares del pueblo de Galicia.

Es con acento de orgullo que pasó lista en sus memorias a sus novelas ubicadas en Galicia, explayándose en las diversas facetas de su región natal, cada una de las cuales se esforzó por recrear —«la Galicia joven, industrial y fabril» (en *La Tribuna*, 1883); en *Los pazos de Ulloa* de 1886, «la montaña gallega, el caciquismo y la decadencia de un noble solar», y su «afición al campo, al terruño y al paisaje» que vierte en *La madre naturaleza* de 1887 (727-728). Nos revela que sueña con «escribir una novela donde sólo figurasen labriegos...» pero se echó atrás por el temor de no trasladar correctamente el habla rural, recordando que Zola no hace a sus campesinos «hablar en patois, sino en francés» (728), y añadió: «pero yo siento que las cosas

¹² Mi versión: «At midday Pauline ordered that a bottle be opened. Carefully, she poured the wine into a goblet of Bohemian crystal. She contemplated it with respect; she would probably be incapable of valuing it as it deserved. It was one of the world's great wines. That dark red liquid, full of light, of shadows and tints, conferred a sense of security and risk. Its flavor could be compared to nothing else. It was the sum of all of life's emotions and experiences. Joys and misfortunes, pain, happiness, fear—it embraced everything. Was that the flavor, the color of life, or, precisely, the symbol of what we shall never reach?» (*Bordeaux*, 25).

¹³ En el relato «Que vengan aquí» de 1900 la narradora intenta mostrar a sus interlocutores, entre ellos un amigo catalán, que los gallegos son «listísimos, la gente más lista, muy aguda, de España» (*Cuentos* II: 48).

gráficas, oportunas y maliciosas que dicen nuestros labriegos son inseparables del añejo latín romanizado en que las pronuncia, y que un libro arlequín, mitad gallego y mitad castellano, sería feísimo engendro [...]» (728).

La solución pues, vino no con la novela, sino con el género corto que le brindó la posibilidad de ofrecer múltiples escenarios y tipos de personajes, y alternar estrategias para evocar lenguaje, costumbres y la peculiar «originalidad psíquica» de su pueblo: unos cien de los seiscientos cuentos que escribió Pardo Bazán están ubicados en Galicia, y la gran mayoría retratan el ambiente rural.

Para retratar el lenguaje rural doña Emilia no anduvo muy lejos del recurso que el crítico gallego Emilio González López le atribuyó a Valle Inclán, el que hizo que sus campesinos hablaran «un castellano entreverado de gallego castellanizado que conserva todo el tono y sabor de la región» (González López, 1944: 148). Yo diría que la autora fue aún más lejos adoptando varias estrategias: recreó en castellano el orden de palabras natural al gallego («Encontrástele?»; salpicó sus narraciones con palabras o terminaciones gallegas de uso frecuente: *rapaza, muller, hirmán, can, feixe, diaño, demo, fill, filliños*, incluso *hijiños*, donde el diminutivo gallego es añadido a la palabra castellana. En otros casos, introdujo frases gallegas en la narración como en «Atavismos» (1912) donde el párroco se dirige a la tía Antonia: «Pouse el feixe, muller... Yo ayudo...» (III 245)¹⁴. Aunque a menudo se puede inferir el significado de la palabra gallega a partir del contexto, como en «Las medias rojas» (1914), donde el gesto de cubrirse la cara con las manos obedece al temor de la joven Ildara a que «el padre la mancarse, [...]» (III 196), tales usos motivaron a la autora a incluir un breve glosario al final de su colección de cuentos gallegos de 1900. Lo tituló «Significación de algunas voces regionales usadas en *Historias y cuentos de Galicia* para inteligencia de los que desconocen el habla y modismos gallegos».

De ahí para la traductora el reto no sólo de reproducir el habla rural al traducir tales textos al inglés, sino de cómo indicar que la expresión usada pertenece a una lengua diferente. Para destacar tales diferencias en inglés me pregunto si habría que echar mano de los dialectos de la zona fronteriza anglo-escocesa o del inglés de la época isabelina o del dialecto de la región americana de Appalachia al que

estos dieron origen. Desprovista de tales conocimientos lingüísticos, inventé una estrategia que reconozco no ser del todo satisfactoria al traducir «Planta montés» (1890). El reto era reproducir el diálogo entre una señora de la burguesía marinedina y el rústico rapaz que ha traído de la remota aldea donde tiene sus tierras para servir en su casa. El muchacho no se adapta y preso de morriña no atina a llevar a cabo sus deberes. Aquí la señora adopta el lenguaje nativo del chico:

–Vamos, habla claro y sin miedo, rapaz. Nadie te quiere en su casa por fuerza. Llevas quince o veinte días; ya puedes saber cómo te va por aquí...

–Señora mi ama, no me *afago* aquí.

–Y pasado algún tiempo, ¿no te *afarás* tampoco?

–Tampoco. No, señora. (II 40).

El recurso consiste en mostrar la incompleta pronunciación de una palabra –*accustom*–, enunciación que la bienintencionada señora repite:

–Speak plainly and don't be afraid, young man. I don't want you in my house against your will. You've been here two, three weeks: so you must know by now how things are going for you. You're not happy....

–Madam, my Lady, I can't '*custom* myself here.

–And after some more time, would you still not '*custom* yourself?

–Not then either. No ma'am.

Quisiera terminar con un resumen de las reflexiones suscitadas por esta visión general del estatus de la traducción en el mundo anglo sajón y en Estados Unidos en particular. Las nuevas propuestas de los teóricos, los profesores y los practicantes de la traducción son sumamente estimulantes. La propuesta de Venuti de idear maneras de trasladar las referencias intertextuales del original a la lengua receptora presenta un reto que se agradece. Como también la llamada a ahondar en la lectura de traducciones para identificar las maneras en que los traductores se plantean la interpretación del original y cómo transmitirla a otra lengua y otra cultura.

¹⁴ Citas de los relatos de doña Emilia serán identificadas en el texto por el número de tomo y de página de la edición de cuatro tomos de Cuentos completos de la autora de Juan Paredes Núñez.

Es alentadora además la entusiasta acogida de la labor de traducción dentro del mundo académico estadounidense en los últimos años, actividad atestiguada por los esfuerzos de la Modern Language Association, la organización profesional más importante de profesores de lenguas y literaturas de Norteamérica. El tema del congreso de 2009 fue «The Tasks of Translation in the Global Context», y el título del discurso inaugural de la Presidenta –la traductora Catherine Porter– «English Is Not Enough». El tema de la traducción inspiró numerosas sesiones del congreso y produjo una serie de artículos sobre la traducción reunidos en 2010 en la revista de la MLA, *Profession*. Susan Berman en su artículo en este número de *Profession* aseveró que: «an ethic of hospitality inhabits the work of translation» (85) y añade que en tal labor: «A dialogue exists... between a stranger and a self, a linguistic-cultural other and a linguistic-cultural same. A stranger –indeed,

strangers– inhabit its text. It is the job of the translator and the privilege of the reader to begin to explore this otherness (85)».

Palabras sumamente evocadoras para resumir mi propia experiencia de traductora. En el mundo de hoy sin duda proliferan personas como yo, criadas y educadas en más de una lengua y una cultura, personas idóneas para llevar a cabo la labor de traducción, una tarea que exige no sólo la destreza lingüística sino también el conocimiento profundo de las culturas en cuestión. Y me pregunto si este hecho no conducirá a un auge en el número de traductores. Sin ánimo de teorizar, diría sencillamente que siendo bilingüe y bicultural me veo como una especie de puente. Mi dedicación a la traducción me permite transmitir a mi lengua y cultura de nacimiento, la lengua, la cultura, y la historia de mis orígenes.

Bibliografía

- ATAMIAN, Christopher (1998), «Review of Bordeaux by Soledad Puértolas», en *The New York Times Sunday Book Review*, June 21.
- BERMAN, Sandra (2010), «Teaching In –and about– Translation», *Profession* 2010, MLA, New York, pp. 82-90.
- GENTZLER, Edwin (2001), *Contemporary Translation Theories*, 2nd ed. Revised. UK, Clevedon, Buffalo: Multilingual Matters.
- GONZÁLEZ ARIAS, Francisca (1998), Traducción de *Bordeaux* de Soledad Puértolas. *Bordeaux*, Lincoln and London: The University of Nebraska Press.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio (1944), *Emilia Pardo Bazán, novelista de Galicia*, New York: Hispanic Institute.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1990), *Cuentos completos*, Ed. Juan Paredes Núñez, La Coruña: Fundación Barrié de la Maza. 4 Tomos.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1973 [1886]), «Apuntes autobiográficos», en *Obras Completas, III* (Harry L. Kirby ed.), Madrid: Aguilar, pp. 698-732.
- PORTER, Catherine (2009), «Why Translation?», *MLA Newsletter*, 41 (3), Fall, pp. 2-3.
- PORTER, Catherine (2010), «Presidential Address 2009: English is Not Enough», *PMLA*, 125 (3), May, pp. 546-555.
- PUÉRTOLAS, Soledad (1986), *Bordeaux*, Barcelona: Anagrama.
- PUÉRTOLAS, Soledad (1998), *Gente que vino a mi boda*, Barcelona: Anagrama.
- PUÉRTOLAS, Soledad (2010). «Aliados, los personajes secundarios del Quijote», Discurso leído el día 21 de noviembre, Real Academia Española.
- VENUTI, Lawrence (2008), *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, 2nd ed, New York: Routledge.
- VENUTI, Lawrence (2012), «Translation, Intertextuality, Interpretation», Renato Poggioli Lecture, Harvard University, October 16.

La más inesperada travesía.

Algunas reflexiones desde la práctica como traductora de literatura transcultural

Dora Sales

Recibido 14.09.2012 - Aceptado 12.11.2012

Resumen / Résumé / Abstract

Este trabajo presenta una reflexión enhebrada desde mi vivencia como traductora literaria, concretamente desde la experiencia traduciendo literatura transcultural de la India contemporánea. En traducción, las opciones lingüísticas siempre implican modelos éticos. Como traductora trato de no naturalizar la diferencia, de no privar al público lector de la otredad que proviene de la lectura, y que, en textos lingüística y culturalmente ricos, nos abre una puerta a la diversidad, entendida como valor. La práctica traductora implica, necesariamente, una conciencia ética y política en la toma de decisiones. En este artículo, comparto cuál es la mía.

Ce travail présente une réflexion tissée à partir de mes expériences comme traductrice littéraire, plus précisément celles en traduction littéraire transculturelle de l'Inde contemporaine. Dans une traduction, les options linguistiques impliquent toujours les modèles éthiques. Comme traductrice, j'essaie de ne pas naturaliser la différence, de ne pas priver le public lecteur de l'autrui qui provient de la lecture, ce qui, à travers des textes linguistiquement et culturellement riches, nous ouvre une porte à la diversité, dûment considérée comme valeur. La traduction pratique implique obligatoirement une conscience éthique et à la fois politique dans la prise des décisions. Dans cet article, j'essaie de montrer quelle est la mienne.

This paper puts forward a reflection threaded from my experience as a literary translator, in particular translating contemporary Indian transcultural literature. In translation, linguistic options always involve ethical models. As a translator, I try not to naturalize any difference, I try not to deprive readers of the otherness that comes from reading, that, in linguistic and culturally rich texts, opens up a door to diversity, understood as a value. Translation practice involves, necessarily, an ethical and political consciousness in decision-making. In this paper, I share mine.

Palabras clave / Mots-clés / Key Words

Traducción literaria, literatura transcultural, ética, ideología.

Traduction littéraire, littérature transculturelle, éthique, idéologie.

Literary translation, transcultural literature, ethics, ideology.

*Soy hijo del camino,
caravana es mi patria y mi vida
la más inesperada travesía.*

Amin Maalouf (1986: 11)

*Todos los residentes en las tierras de frontera
se enfrentan a una tarea similar: entender,
no censurar; interpretar, no legislar; abandonar
el soliloquio en beneficio del diálogo.*

Zygmunt Bauman (1999: 87)

Introducción

Hasta hace algunos años, cuando alguien me preguntaba por mi ocupación, solía contestar que doy clases en la universidad, sin entrar demasiado en profundidad a explicar que eso, en realidad, también quiere decir que te dedicas a realizar y sufrir mucha burocracia, y a investigar y publicar

a medida que vas avanzando. Con todo, ya hace un tiempo que no me reconozco en esa definición, que no por ello ha dejado de ser cierta, aunque la vivo de otra manera. Hace ya un tiempo que, cuando alguien me pregunta a qué me dedico, contesto simplemente que soy traductora.

No es habitual que se nos ofrezca la posibilidad, en el contexto académico, de plantear un discurso desde la experiencia personal en cuanto a nuestra profesión. Por ello, agradezco esta oportunidad y confieso que lo que viene a continuación es una agradecida reflexión articulada desde mi vivencia como traductora literaria, sin ambages ni demasiados tecnicismos, impregnada de lecturas teóricas, pero filtradas por el tamiz de mi realidad como traductora desde hace una década.

Traducir es una profesión, sí, pero ser traductor, traductora, es también una forma de ser y estar en el mundo. Me gusta pensar que es mi forma de ser y estar en este mundo.

Traducir la transculturación

Dado que estos apuntes se elaboran ante todo partiendo de la experiencia como traductora de literatura poscolonial, considero oportuno comenzar introduciendo una breve pincelada sobre esta narrativa, que se refiere a las producciones artísticas surgidas de las antiguas colonias europeas, y presenta un gran número de especificidades a nivel lingüístico y referencial.

Conscientes de la posición minorizada que ocupan en términos de fuerza en el contexto global, eminentemente eurocéntrico, muchos autores en esta situación optan por escribir en la lengua europea que llegó a sus países por la vía del imperialismo, y que ha terminado por convertirse en la lengua oficial, global, *lingua franca*, vehículo de comunicación, pues con esta opción translingüística se introducirán en el repertorio y el mercado transnacional. De este modo, gran parte de la traducción de literatura poscolonial, altamente híbrida, implica el trasvase de elementos lingüísticos y culturales específicos de una cultura que se expresa literariamente en otra lengua.

La etiqueta de «poscolonial» es descriptiva, pero personalmente me siento más cómoda, en el caso de la

literatura a la que me voy a referir, hablando de «literatura transcultural»¹, para enfatizar el encuentro entre culturas, del que surgen posibilidades articuladas precisamente gracias al encuentro, y que supone un terreno constante de negociaciones, mediaciones. Un terreno de traducción.

Cada vez más, nuestra contemporaneidad está fracturada por la coexistencia conflictiva de distintos sistemas, y la interacción entre la diversidad y la mundialización impone un pulso complejo entre fuerzas frontalmente opuestas. De esta ineludible globalización se derivan una metamorfosis y una transformación profundas que dificultan la perdurabilidad de los rasgos culturales propios, arrastrándolos a una vertiginosa inestabilidad. ¿Cómo desarrollar una sociedad multicultural globalizada? ¿Cómo preservar las diferencias en la aldea global? ¿Cómo puede garantizarse el derecho a la diferencia? ¿Cómo hacer compatible este derecho con un intercambio respetuoso y enriquecedor? En definitiva, ¿cómo lograr que las diversas culturas ejerzan su derecho a preservarse y a florecer, enriqueciendo a la sociedad global, a la vez que se benefician del diálogo con las demás?

Muchas preguntas y todo un reto en el que mucho tiene que decir la traducción. Pues, hoy por hoy, ya nadie duda de la relevancia de la traducción como vía para la construcción de representaciones culturales.

Cabe reconocer que traducir es intervenir, actuar, comprender que las categorizaciones no son ni universales ni naturales, sino narrativas socialmente elaboradas, porque el lenguaje construye la realidad, en muchos sentidos, y siempre exhibe ideología, está preñado de valores, creencias y puntos de vista que la traducción pretende poner en común, comunicar, debatir o compartir en la medida de lo posible.

¹ Remito aquí al concepto de *transculturación* (Ortiz, 1940; Rama, 1982), que enfatiza la supervivencia de lo autóctono o lo propio, que logra abrirse paso y persistir en los canales de la modernización, sin negarla. La transculturación alude al proceso mediante el cual el contacto entre culturas produce modificaciones en una o ambas sociedades o identidades puestas en contacto y elabora una respuesta creadora, una fuerza creativa en la transitividad entre culturas, aún cuando éstas se encuentran en posiciones disímiles de poder.

Definir qué es traducir es complicado, porque en todo caso sólo cabe una definición abierta, teniendo en cuenta que la nuestra es una tarea viva, en marcha constante, íntimamente vinculada con su contexto histórico, político, social y cultural. Como explica África Vidal (2010), la traducción es hija de su tiempo, aunque en ocasiones también ha sido pionera y vanguardista.

Por ello, y desde una apuesta convencida por la convivencia intercultural, pienso que en nuestras sociedades occidentales, cada vez más multiculturales, es importante aprender a repensar las políticas de traducción que construyen una imagen a menudo simplificada o estereotipada de otras culturas. Así, desde la conciencia de la importancia de respetar y fomentar la pluralidad cultural, me propongo reflexionar sobre la responsabilidad que conlleva la traducción de literatura poscolonial, transcultural, entendida como labor de mediación intercultural. Para ello, hablaré desde mi propia experiencia, basada en la traducción inglés-español de literatura ante todo de la India contemporánea, concretamente de autores indios como Vikram Chandra, Manju Kapur, Vandana Singh, Selina Sen, Kalpana Swaminathan y Ruskin Bond².

No pretendo, en ningún caso, ponerme como ejemplo de nada. Simplemente, y con toda humildad, voy a reflexionar desde mi experiencia en el transvase al español una pequeña parte de la múltiple y variada literatura de la India, teniendo en cuenta, por otra parte, la imbricación entre teoría y práctica.

En primer lugar, al encarar estas traducciones he sido más consciente que nunca de algo que ya se sabe y se ha analizado desde un ámbito más específicamente lingüístico y discursivo: existe toda una ideología y una posición política que subyace al empleo que muchos autores indios hacen de la lengua inglesa. Una lengua que llegó al subcontinente indio por imposición durante el *Raj*, la época de la colonización británica, pero que con el tiempo se ha llegado a convertir en una lengua india más, no exenta de cierta problemática en el ámbito nacional indio. Pero, ante todo, el inglés se ha convertido en un idioma «puente» que, en la era global, sirve a los creadores como agente de comunicación, aunque ellos lo utilizan, elaboran y modelan desde India, para hacerse eco del raigal multilingüismo que impregna el país.

De este modo, lo primero que llama la atención al leer una obra literaria india contemporánea escrita en inglés, y ciertamente es así en las obras que he traducido, es cómo, dispersas por el texto, aparecen palabras escritas en alguna de las más de 1.600 lenguas de la India, aunque únicamente están censadas alrededor de 200, 18 de las cuales están recogidas en su Constitución. No olvidemos que desde el punto de vista lingüístico, la India es una de las naciones más heterogéneas del mundo. En ciudades como Bombay, Calcuta o Nueva Delhi, la gente alterna sin inmutarse cuatro o cinco idiomas en una misma conversación.

Con todo, lo relevante es que no son sólo palabras, sino marcas culturales que conllevan matices connotativos muy relevantes del contexto del que proceden. En el ámbito de los estudios de traducción, algunos autores los llaman *realia*³, referentes culturales, elementos íntimamente vinculados al universo de referencia de la cultura original, y que, en principio, no tienen equivalencia en la cultura de llegada. Estos casos en los que la traducibilidad es desafiada pueden tener un efecto poderosamente subversivo, mostrando, en definitiva, que la traslación no se limita al lenguaje, y que el texto traducido es siempre una reescritura, una reelaboración discursiva y cultural. En el caso de narrativas como las que nos ocupan, la presencia de estos términos culturalmente marcados, en el cuerpo de textos escritos en una lengua mayoritaria, recuerdan, en opinión de Theo Hermans (1996), que estamos leyendo una traducción.

Estos elementos son, en definitiva, lo que Rabadán llama «áreas de inequivalencia interlingüística» (Rabadán, 1991: 109-173), como ocurre también con el humor, las metáforas o los juegos de palabras, aunque Rabadán puntualiza que «del mismo modo que la equivalencia absoluta no existe, tampoco existe la inequivalencia total» (Rabadán, 1991: 110). Desde esta asunción, y por concretar más, hablo de lo que Rabadán (1991: 164-168) denomina vacíos

² He traducido y traduzco autores y autoras de otras procedencias, pero ejemplifico estas reflexiones desde la experiencia con la traducción de literatura india, aunque representan mi pensamiento traductológico en general.

³ Del ruso *realii*, este término fue definido por Vlahov y Florin en 1970. Véase Florin (1993) y Shuttleworth y Cowie (1997: 139-40).

referenciales o «lagunas de tipo ontológico» (Rabadán, 1991: 111), es decir, unidades no comunes a dos lenguas que se incluyen dentro de la vivencia de una cultura determinada.

Evidentemente, a la hora de traducir un texto que contenga tales «lagunas de tipo ontológico», el debate se plantea en términos claros: bien se mantiene el elemento culturalmente marcado, aunque esto dificulte una inmediata accesibilidad para los lectores meta, o bien se sustituye por otro término que preserve el valor funcional del original y sí asegure la comprensión directa, a cambio de perder como presencia textual el sabor propio de la cultura origen.

En este sentido, en el ámbito de la traductología se han retomado y potenciado los conocidos conceptos de domesticación y extranjerización, o familiarización y exotización, que ya sugirió Friedrich Schleiermacher (1813: 231), para quien hay dos caminos para traducir: «O bien el traductor deja al escritor lo más tranquilo posible y hace que el lector vaya a su encuentro, o bien deja lo más tranquilo posible al lector y hace que vaya a su encuentro el escritor», es decir, que el traductor lleve al lector hacia el autor o viceversa. Schleiermacher se inclinó por la exotización, por tratar de mantener, a través de la traducción de un texto, «la fuerza que lo caracteriza» (Schleiermacher, 1813: 224), lo cual ha llevado a un traductólogo como Antoine Berman (1984) a considerar las ideas de Schleiermacher como la base para una ética de la traducción. Podríamos recordar también lo que Ricoeur (2004: 28) llama *hospitalidad lingüística*:

Hospitalidad lingüística, pues, donde el placer de habitar la lengua del otro es compensado por el placer de recibir en la propia casa la palabra del extranjero.

Hablando no en términos de conceptualización teórica, sino de resolución práctica, son diversas las soluciones y estrategias que pueden adoptarse para la traducción de las referencias culturales. En este sentido, siguiendo el sucinto resumen planteado por Samaniego (1995: 57), se podrían apuntar:

- 1) conservación: a) bien manteniendo el término origen tal cual, sin modificarlo, o adaptándolo gráficamente; b) además de conservar el término se añaden comentarios, notas o glosas, sean

intratextuales (cuando la explicación forma parte del texto, como parte indiferenciada de éste o mediante cursiva, corchetes, paréntesis, etc., o extratextuales (notas a pie de página, a fin de capítulo o en forma de glosario).

- 2) sustitución, traduciéndolo lingüísticamente. En caso de que no haya equivalente, utilizar un elemento semánticamente relacionado. Caben aquí dos posibilidades: a) Universalización, bien parcial, en la que se conserva algo foráneo pero identificable por los lectores meta (eg. cien dólares), bien absoluta, con lo cual la identificación de la cultura origen del término es nula en la traducción (eg. siguiendo el ejemplo anterior, «bastante dinero»), o bien neutra, a través de una traducción literal con referencia a algún elemento cultural difícilmente identificable con una cultura concreta (eg. National Health Service como Servicio Nacional de la Salud, que reconocemos como algo ajeno a nuestra cultura, pero que no identificamos con ninguna cultura en particular), y b) adaptación a la cultura meta (eg. «diez mil pesetas»).
- 3) supresión u omisión del término o la expresión.
- 4) creación de un elemento no existente en el texto origen, a menudo en forma de sobretraducción de elementos implícitos en el original.

Al traducir he escogido, siempre, la primera solución. He optado, pues, como diría Schleiermacher, por hacer que el lector se acerque al escritor, por mantener la extranjeridad del texto original, por la hospitalidad lingüística de la que habla Ricoeur, por respeto hacia la diversidad y la particularidad diferencial del proyecto literario del original. No obstante, siendo consciente también de mi responsabilidad mediadora para con los lectores en el sistema meta, mis traducciones va acompañadas por un glosario final de términos y expresiones culturalmente definidas que pueden consultarse alfabéticamente.

Por ejemplo, en los relatos de *Love and Longing in Bombay*, Vikram Chandra (1997) utiliza muy conscientemente términos y expresiones del argot local de Bombay, en hindi o marathi, asumiendo incluso que algunas de esas palabras son tan específicas del habla de Bombay que ni siquiera serían comprendidas en otras zonas de la India.

Esta representación de la pluralidad lingüística de la ciudad de Bombay era parte esencial de su proyecto narrativo, que pretendía destacar la naturaleza abierta, dialogante y hospitalaria de una metrópolis que en los últimos años se ha visto zarandeada y rebautizada (como *Mumbai*) por una oleada nacionalista de ideología conservadora, hablante de marathi, de la mano del gobierno estatal de Shiv Sena, que se formó a mediados de los sesenta como partido anti-inmigración y se manifiesta explícitamente en contra del cosmopolitismo de la ciudad y la multiculturalidad que la impregna, y a favor de la defensa de comunidades homogéneas e independientes unas de otras. Los relatos de Chandra están articulados en defensa de la pluralidad del Bombay que él tanto estima y tan bien conoce.

En todo caso, aunque al conservarlos estos términos culturalmente específicos no puedan ser aprehendidos de forma directa, el sentido general de lo que se está diciendo no se pierde en ningún momento, pues muchos de ellos se comprenden con facilidad por el contexto semántico en que aparecen. Chandra también despliega una hibridez sintáctica que la traducción buscó respetar, conservando de manera estratégica algunas referencias al inglés, para representar en español la situación diglósica que se da en el original entre el inglés y diversas lenguas indias.

Ante todo, en este punto tengo que destacar, como aspecto esencial, que en el caso de la traducción de literatura poscolonial, los recursos documentales a nuestra disposición resultan muchas veces insuficientes. El gran tema es cómo solventar las necesidades documentales que presenta esta traducción, que plantea retos motivados ante todo por diversos aspectos culturales. ¿Qué hacer, pues, cuando en los textos a traducir nos topamos con términos y expresiones en lenguas no occidentales para las que no hallamos diccionarios preparados? ¿Qué hacer si cuando, finalmente, accedemos a un diccionario, descubrimos que los términos que buscamos no vienen allí recogidos porque son coloquiales/específicos de un lugar/de una época pasada/de un colectivo concreto? Esto se complica especialmente en el caso de la traducción de literaturas híbridas, como la literatura india de la que estoy hablando.

De hecho, estas dificultades en la búsqueda documental son cotidianas en mi experiencia: no hallar diccionarios preparados, conseguir alguno tras búsquedas arduas y

laberínticas, y llevarse la tremenda desilusión de que sólo podían resolver parte de las dudas. Acudir a recursos en Internet y tener que realizar pesquisas laboriosas para contrastar la fiabilidad de cada dato. ¿Qué hacer?

En todo momento, me ha resultado más que fundamental el contacto con los autores, que por suerte (y sé que tengo mucha en este sentido), siempre me han ayudado con enorme generosidad. Es más, he de confesar que a la traducción llegué precisamente por mi contacto con Vikram Chandra, en cuya obra centré en parte mi tesis doctoral. En este sentido coincidí plenamente con Miguel Sáenz (1999: 177-178), cuando dice:

Personalmente, creo mucho en la especialización, en el hermanamiento traductor-autor. Cuando se habla con un escritor o escritora, cuando se conoce su trayectoria y su obra, se acaba por comprender muy bien su pensamiento y se puede traducir, no sólo lo que dijo sino –como decía Borges a su traductor francés– lo que hubiera querido decir...

De hecho, en la práctica de la traducción de literatura poscolonial son muchos los traductores que reconocen que su mejor referencia es el propio autor de la obra traducida. Así, Miguel Sáenz, traductor de Salman Rushdie, en el ámbito indio al que estoy aludiendo, reconoce que su mejor recurso siempre ha sido contactar con el autor (comunicación personal, 19 de agosto de 2003). También Damián Alou (comunicación personal, 29 de septiembre de 2003), que del ámbito de la literatura india escrita en inglés ha traducido a Vikram Seth, David Davidar y Amit Chaudhuri, me decía que recurrir al autor ha sido, en ocasiones, su única solución.

Consciente de que la experiencia traduciendo a Vikram Chandra había sido especial, por mi amistad y confianza personal con el autor, cuando encaré la traducción de *Difficult Daughters*, de Manju Kapur (1998), llegué al convencimiento de que era importante tratar de contactar con un especialista en lenguas indias. Por fortuna, entré en contacto con el indólogo Enrique Gallud Jardiel, que en diversas ocasiones me ha ayudado de forma generosa y desinteresada para anotar los significados de los términos y expresiones en hindi, panjabí y sánscrito, y quien además me ha hecho comprender aspectos tan relevantes como la

conveniencia de recurrir a una transliteración que resulte más cercana a la pronunciación en español, eliminando las particularidades inglesas que son lógicas al transliterar estos términos desde sus lenguas originales al inglés, pero que no tienen sentido y distorsionan los sonidos al aproximar estos términos al español. Así, por ejemplo, decidimos transliterar *chutney*, que se refiere a una salsa picante especial hecha con fruta, especias, azúcar y vinagre, como *chatni*, que es como se pronunciaría en nuestra lengua si lo hubiésemos transliterado directamente del hindi.

No obstante, y también por fortuna, logré contactar con Manju Kapur y he de decir que mi relación con ella es tan fluida y cómplice como la que mantengo con Vikram Chandra. La traducción de su primera novela, *Difficult Daughters*, nos sumergió en un diálogo constante en el que la autora me aclaró no sólo términos para la preparación del glosario, sino matices y entrelíneas de importancia para la comprensión del texto, que Manju me explicó con enorme generosidad.

Difficult Daughters es una novela localizada en el Panjab (norte de la India), principalmente en las ciudades de Amritsar y Lahore (esta última actualmente en Pakistán) en los años cuarenta, durante la lucha india por la independencia, y parcialmente basada en la historia de la madre de la propia autora. A lo largo de la novela se vislumbran las costumbres de una determinada época en su concreta adscripción cultural, como por ejemplo las tradiciones culinarias, los ritos matrimoniales, la organización del hogar, o incluso la dificultad de la convivencia derivada de la costumbre india según la cual todos los núcleos de una misma familia viven bajo el mismo techo, como familia extendida. La propia Manju Kapur me contaba que para la redacción del texto se documentó profusamente sobre esa época y sobre los hechos históricos reales que después ficcionalizaría en la novela. Ante esto, y dado que la trama verdaderamente invita a la inmersión en una cultura y una dinámica social determinada, en una zona y época concreta de la India, a lo largo del proceso de traducción consulté con ella hasta los más mínimos detalles, aparte de buscar documentación especializada. Este diálogo, cuyo producto más visible es el glosario adjunto al final, hizo posible que incluso corrigiéramos en la versión española erratas que se habían escapado en la edición inglesa de Faber & Faber.

La propia autora, Manju Kapur, me decía al comienzo de esta tarea que el contexto de la novela era muy específico, lo que por ejemplo se evidencia en las numerosas alusiones a comidas típicas de la zona geográfica india en que transcurre la historia, el Panjab; también eran particulares las relaciones de parentesco a las que se aludía en la trama.

En este sentido, por ejemplo, se dice en varias ocasiones que Harish, el Profesor, uno de los personajes principales, es hijo único. Sin embargo, en un momento determinado, él mismo habla de «los hijos de mi hermano» («my brother's children») y del «matrimonio de su hermana» («my sister's marriage»), sin dar explicación alguna que aclare esta aparente contradicción. Consultando a la autora yo había averiguado que lo que sucede es que Harish se refiere a sus primos hermanos como hermanos, porque es la costumbre india. De hecho, en otros momentos de la novela se alude a algunos «tíos» y «tías» que no lo son por parentesco, sino porque es habitual hablar así entre gente muy allegada a la familia. La cuestión es que para un lector indio, conocedor de la realidad, aunque desde luego múltiple, de su enorme país, este hecho no provoca incertidumbre, pues se entiende sin más problema que Harish es hijo único (la trama lo deja muy claro) y que los hermanos y hermanas de que habla son sus primos, pero para un lector español este hecho, aunque es un detalle que no afecta al desarrollo y comprensión del relato, puede provocar extrañeza y sensación de contradicción. No en vano, al revisar las pruebas de la traducción, ya maquetada, la editora de Espasa pensó que esto era un gazapo del original. Yo había mantenido «hermano» y «hermana», sabiendo a qué se refería, pero dialogando con la editora, cuando me di cuenta de que podía ser un detalle que causase confusión, opté por traducirlo como «primo hermano» y «prima hermana». Para tomar la decisión, le expliqué a la propia autora todo esto y a ella misma le pareció que era mejor hacerlo así. Puede parecer un detalle muy pequeño, pero para mí es un ejemplo sobre la relevancia de la representación cultural contrastada.

Younguncle in the Himalayas, de Vandana Singh (2005), fue mi primera experiencia traduciendo literatura infantil, y poscolonial. Teniendo en cuenta el público meta, pero manteniendo el proyecto traductológico que vengo

exponiendo, la traducción respetó la presencia de términos en hindi. La estrategia que utilicé en este caso, teniendo en cuenta que se trata de literatura infantil, consistió en insertar en el texto una traducción/explicación, la primera vez que aparece el concepto. Para ello le consulté a la autora qué le parecía, y estuvo de acuerdo. Aún así, al final del libro se ha colocado el listado completo, que no es muy largo, es decir, un glosario, que no hemos llamado «glosario» sino «Palabras en lengua hindi». Esto viene explicado en una «Nota de la traductora» que redacté, breve y escrita para el público infantil, donde además he podido hablarles a los lectores sobre el multilingüismo de la India, al explicarles el tema de las palabras en lengua hindi, y explicarles el concepto de casta, que surge en el texto y que los niños y niñas de este país seguramente no conocen. Si bien es cierto que una traducción culturalmente respetuosa transmite información sobre otras culturas y es una herramienta educativa, no lo es menos en el caso de un público infantil. Todo lo contrario.

Sin embargo, con diferencia, el mayor reto al que me he enfrentado hasta la fecha como traductora ha sido *Sacred Games*, de Vikram Chandra (2006). La pluralidad cultural y la extraordinaria hibridez del lenguaje me acompañaron durante el año entero (más de 365 días en realidad) que pasé traduciendo el texto. No sólo por su extensión (más de 1.000 páginas), sino por la complejidad. Desde la documentación necesaria para traducir, también ha sido la experiencia más desafiante, para la que, junto con la generosa ayuda del autor, recurrí ante todo a un amplio abanico de fuentes personales: policías, forenses, expertos en traducción médica, expertos en cine, fabricantes de cosméticos, e incluso personal de los servicios de inteligencia, aunque, claro, no puedo revelar ciertas fuentes.

Sacred Games es una novela realista, muy bien documentada tanto en el fondo como en la forma, que refleja el lenguaje de distintos orígenes culturales e incluso el argot de la policía y las mafias de Bombay. No en vano, no sólo es la culminación de siete años de escritura por parte de Chandra, sino también de muchas horas de investigación tanto en Bombay como en otras ciudades, como Bihar, al norte del país, o Dubai, en los Emiratos Árabes Unidos, para la cual el autor contó con la ayuda y amistad de muchos informantes, y en especial del periodista Hussain Zaidi.

Así, uno de los valores de la novela es precisamente su presentación directa, su crónica perfectamente definida y bien reflejada del contexto político, social, religioso, lingüístico y cultural de la sociedad urbana india contemporánea, concretamente del verdadero centro neuronal del país, Bombay. Se trata de una sociedad compleja, de increíble pluralidad, que Chandra jamás simplifica: policías, mafiosos, políticos, mujeres que tratan de labrarse un camino en ocasiones a costa de sí mismas, inmigrantes marginados en las zonas más deprimidas de la ciudad, niños de la calle, el desarrollo de las clases medias...

En esta novela Chandra indianiza el inglés haciendo uso de dos recursos esenciales: la expansión sintáctica (es decir, utilización de frases largas, con ayuda de la coordinación y la aposición, el uso extensivo de comas y los paralelismos estructurales), y, como segundo recurso, el empleo de palabras y frases en lenguas indias (muchas: hindi, marathi, panjabí, sánscrito, gujarati, malayalam, maithili, marwari, angami, kannada, konkani, bengalí, cachemira, tamil, urdu, árabe y la jerga de Bombay), casi nunca traducidas en el texto, aunque por el contexto que las rodea se comprende el campo semántico al que pertenecen. En esta novela, Chandra también se atreve a hibridizar el inglés hasta tal punto que llega a conjugar en esta lengua verbos en hindi, como por ejemplo observamos en *chodoed* (el verbo en hindi es *chodo*, *-ed* es el sufijo en inglés que marca pasado) o *bajaoing* (el verbo en hindi es *bajao*, *-ing* es el sufijo en inglés que marca gerundio).

A la luz de estas pinceladas, me parece adecuado afirmar que la traducción de literaturas transculturales evidencia la necesidad de abrir paso a rutas de traducción comprometidas con la hibridez lingüística y la diversidad cultural. Sabemos que no se traduce entre lenguas, sino entre culturas, por lo que la información que requiere quien traduce va siempre más allá de lo lingüístico. De hecho, al hilo de los trabajos surgidos en los estudios de traducción desde el seno del paradigma descriptivo, se hace patente la conveniencia de reflexionar sobre la responsabilidad de quien traduce, quien tiene el poder para construir la imagen de una literatura, y una cultura, para que ésta sea observada-consumida por lectores de otra. Como destaca África Vidal (1995), en esta apertura crítica que llevaba a los estudios de traducción más allá de (pero no de espaldas a) las aproximaciones lingüísticas, tuvo mucho

que ver la teoría de los polisistemas (Even-Zohar, 1990) y la llamada «escuela de la manipulación»⁴. Ambos focos críticos impulsan este replanteamiento, otorgando a la traducción el papel de fuerza moldeadora esencial en la historia literaria y la dinámica cultural, pues, en definitiva, la entienden como parte de un contexto socio-cultural. La traducción siempre implica una relación inestable para el poder que una cultura puede llegar a ejercer sobre otra. Traducir es una operación discursiva de orden ideológico y político. Ante todo, esta línea de pensamiento en traducción nos recuerda que quien traduce nunca es neutral, no está libre de posicionarse. De hecho, todo traductor ha de hacerlo de manera constante. Lo importante es que lo haga con conocimiento de causa, consciente de que toda decisión conlleva consecuencias, más o menos directas.

Traducir literatura transcultural nos reta a asumir un compromiso ético para con la diversidad que nutre al texto de partida, teniendo en cuenta que la traducción posee una potencialidad activa y de gran fuerza en la construcción de una política cultural abierta ante la pluralidad que nos rodea y que cada vez es más visible. Frente a textos formales y conceptualmente híbridos, quien traduce es totalmente consciente de que no lo hace de una lengua a otra, sino de una intersección (lingüística, cultural, simbólica) a un sistema que desconoce en gran medida las especificidades lingüísticas y culturales implicadas en el texto de partida. La pregunta, y el desafío, ante este tipo de literaturas es: ¿cómo tratar con estos elementos diferenciales? ¿Cómo trasladarlos a la lengua y al sistema de llegada?

No hay fórmulas mágicas que puedan aplicarse en la traducción de literatura transcultural, como la narrativa india escrita en inglés. Cada texto exigirá una aproximación particular, una reflexión atenta y una consideración rigurosa y responsable de las posibles alternativas. Lo que en todo caso cabe defender es, en mi opinión, la actitud responsable por parte de quien traduce: una actitud abierta al diálogo, a escuchar las particularidades de cada texto, una disposición a relacionarnos con los valores de los demás. Pero, ante todo, hay que conocerlos en sus marcos de referencia. Este proyecto requiere, desde luego, del desarrollo de unas competencias culturales, lingüísticas e instrumentales especializadas y abiertas al conocimiento de la diferencia.

El proceso de transculturación supone un encuentro complejo en el que las culturas en contacto se adaptan y se ajustan a nuevas situaciones, al tiempo que adquieren nuevos matices, que surgen del encuentro. De ese modo, cuando vivir y escribir es traducir, traducir la transculturación también, en coherencia, asume un estado fronterizo que puede ser vertiginoso, pero muy gratificante.

Considero que, para traducir la transculturación, cabe advertir acerca de los peligros de la domesticación y del exotismo, puesto que ninguno de los dos extremos es capaz de reflejar la intersección constante de los textos transculturales. Cabe apostar, más bien, por una traducción mediadora, fronteriza, *interseccional*, por usar un sugerente concepto de Brufau (2009). Es decir, una traducción que tenga en cuenta, caso a caso, la multiplicidad de matices en juego, de ejes y dimensiones que se entrelazan en estas narrativas, desde la encrucijada que suponen y plantean todas ellas.

No olvidemos que, en gran medida, la reacción y recepción que se dispensa hacia las manifestaciones de otras culturas se ve condicionada por las imágenes que tenemos de ellas, por las traducciones que se han hecho y a las que la cultura de acogida está históricamente habituada; unas traducciones que no siempre favorecen la multiplicidad cultural desde el momento en que se enmarcan en modelos de traducción en general domesticadores y homogeneizantes, no acostumbrados a adoptar decisiones de traducción comprometidas con el lance de la diversidad cultural. Como apunta M. Rosario Martín Ruano (2004) en un agudo texto sobre la traducción de literaturas híbridadas, los modelos de traducción que rigen actualmente en nuestro sistema cultural tienden a subordinar el contenido y la experimentación formal a la normatividad del castellano, mostrando una fuerte adhesión de la traducción en nuestra sociedad a políticas editoriales tradicionalistas, poco dadas a asumir el reto intercultural con conocimiento de causa, que prescriben que una traducción ha de ser aceptable en la cultura receptora como si de un original se tratara. En el polisistema en español, la traducción de

⁴ Sobre esta corriente traductológica, tan relevante para comprender el desarrollo de los estudios de traducción desde los años ochenta, véase la compilación fundacional a cargo de Hermans (1985) y la panorámica de Vidal Claramonte (1995).

literatura híbrida, multicultural, ha seguido vías sobre todo domesticadoras, que tienden más al mantenimiento de lo normativo que a la audacia de incorporar la otredad cultural planteada en los textos de manera palpable a nivel formal. En sus reflexiones, Martín Ruano utiliza como ejemplo la escritura de autoras y autores de expresión inglesa descendientes de la diáspora africana, y llega a la conclusión de que las propuestas formales (bien realistas, bien experimentales) aportadas por estos creadores quedan neutralizadas en gran medida en las traducciones vertidas al español en los últimos años. Martín Ruano no achaca este tipo de resultados únicamente a los traductores, sino al engranaje del mundo editorial, sus instituciones, normas y jerarquías.

Desde luego, el mercado y las instituciones de la cultura de llegada no siempre permiten o apoyan aproximaciones nuevas, creativas e interculturalmente conscientes que tal vez (seguramente) desafían las expectativas lectoras de fluidez y accesibilidad.

En este orden de cosas, el papel del editor como agente implicado en las decisiones traductorales es muestra de hasta qué punto las políticas editoriales pueden afectar en la praxis de la traducción contemporánea. En ese pulso, quienes traducimos hemos de negociar sin miedo, exponer nuestro proyecto, nuestros porqués. Evidenciar que, para muchos de nosotros, la traducción es nuestra forma de ser y estar en el mundo, que no somos meros transmisores de palabras, que nuestra ética está (tiene que estar) por encima de presiones que desenfocan la esencia de nuestra tarea: hacer posible la transmisión de creaciones que se han elaborado, la mayor parte de las veces, desde el corazón y las entrañas. Eso merece un compromiso, una responsabilidad. Un enorme respeto.

En otras palabras, este planteamiento no sólo es responsabilidad del mundo editorial, sino también —y sobre todo— de la comunidad traductora que puede actuar sobre una situación estática establecida, atreviéndose realmente a desconstruir políticas de traducción homogeneizantes y temerosas de asumir riesgos y transitar nuevos caminos. Este reto está en manos de quienes traducimos, y parte, en gran medida, de la impronta con que llevemos a cabo la labor de documentación que acompaña y sustenta el trasvase interlingüístico e intercultural.

En este sentido, me gustaría poner sobre la mesa una idea, que parte de la premisa siguiente: si bien es cierto que la traducción requiere documentación, no lo es menos que también puede generarla. Así, para entender las literaturas/culturas traducidas en sus propios términos resulta productiva la inclusión de introducciones, glosarios... un breve y meditado aparato crítico, que podría consistir en una nota final y/o un glosario, en el caso de que fuera necesario, puede permitir la publicidad de las fuentes y posibilitar su manejo. Es un reducto de visibilización traductora y, al tiempo, una fuente de documentación puesta al servicio del lector (tanto profesional como no profesional). Ciertamente, el engranaje editorial podría ser reactivo a esta inclusión de material adicional, pero se puede intentar. Merece la pena. Pongamos en práctica el diálogo con los editores, expliquémosles de manera razonada cuál es nuestro proyecto de traducción y las implicaciones que conlleva.

Personalmente, me gusta mucho y llevo a la práctica este proyecto traductológico que consiste en recurrir a glosarios, y notas a modo de posfacios, donde proporcionar algo de contexto cultural que resulta de interés para la comprensión del texto. Herramientas, en suma, que quien traduce tiene a su disposición para servir de vínculo entre culturas, pero sin simplificar la realidad de una de las partes, pues se respeta la idiosincrasia del original y también se aportan rutas de comprensión para el público lector. En otras palabras, en este intercambio a tres bandas, quien traduce, como mediador, tiene en cuenta los dos ámbitos que se ponen en contacto.

Esto es, al tiempo, una muestra de la visibilidad de la figura del traductor en las traducciones, algo ante lo que muchas editoriales no están habituadas o dispuestas, pero tengo que decir que personalmente siempre he hallado comprensión, aceptación y colaboración con las editoriales con las que he colaborado: Espasa, Siruela, Random House Mondadori, Altaïr, Raima... El diálogo y el buen entendimiento con las editoras y editores han sido un aliciente y una constante. No he hallado trabas para incluir los glosarios completos, con el consiguiente aumento de páginas del producto final, ni siquiera la nota con que considero oportuno cerrar la traducción. Todo lo contrario, he hallado aceptación y agradecimiento, aliadas en el empeño de transmitir estas narrativas con respeto hacia el original, al tiempo que aportando accesibilidad para el lector. Mi experiencia diaria,

humildemente, me parece una muestra acerca de la posibilidad de diálogo editorial de la que hablo.

Para (no) concluir

Si hay algo que he aprendido al traducir, continuamente, cuando, sentada delante del ordenador, poco a poco he ido vertiendo al castellano diversas historias, es que la acción traductora nunca consiste únicamente en traducir. Los traductores somos agentes sociales que comunicamos diferencias y negociamos límites. Al traducir, al preguntarles detalles a los autores y darme cuenta de que ninguno de ellos es banal ni prescindible, me doy cuenta de la enorme responsabilidad que tengo como intermediaria, mediadora, entre el autor y quienes lo leerán en español.

Cuando traduzco necesito visualizar la secuencia, la descripción o el diálogo que estoy reescribiendo, como si viese una película. Intento trasladarme a ese tiempo y ese espacio, que cobra vida en mi cabeza, en imágenes, en movimiento. La ayuda de los autores y la documentación rigurosa, desde la perspectiva de comprobar todo y contrastar a fondo, me resultan esenciales.

Carlos Pujol, hablando de la literatura de Kipling y de la de Naipaul, aludía agudamente a «esa manía tan occidental de simplificar las cosas para hacernos la ilusión de que las dominamos» (Pujol, 1998: 11). Por mi parte, no quiero hacerme la ilusión de que domino nada. Prefiero la duda, aguardo el momento en que alguna línea del texto hará que mis manos se detengan sobre el teclado, consciente de que tendré que preguntar, investigar, documentarme, buscar ayuda, a veces preocuparme o desesperarme, pero, siempre, aprender.

Pienso que es posible y enriquecedor conocer las otras culturas en sus propios términos (Ukoyen, 1999), para evitar crear barreras de separación e intolerancia. La diferencia no puede ni tiene por qué ser borrada, pero a través de la traducción puede ser negociada en diversos grados, entendida e interpretada, como el motor de una respuesta contra la uniformización, como la consigna y toma de conciencia de una responsabilidad ética y cultural, para la que es esencial aprender a documentarnos con rigor y sin prejuicios.

La traducción es una frontera, siempre fructífera, y a quienes la llevamos a cabo nos coloca al límite, nos reta, entre culturas, lenguas, formas de concebir y entender el mundo. Y por ello nos aboca a un constante y gratificante proceso de aprendizaje, que enseña humildad y respeto.

Me siento, me quiero sentir, al menos eso intento en cada viaje traductor, como amiga, siempre mediadora, a veces cómplice, del autor o la autora. Hago posible (eso intento) que el mundo que ha creado, los personajes, las sensaciones, lleguen a otros mundos y provoquen emociones en otra gente. Es un proceso ante el que es imprescindible asumir gran responsabilidad, sentirla y no olvidarla. Pero es, sin duda, el regalo de un oficio generoso.

Con la misma convicción con la que Kapuscinski (2000: 38) creía que una mala persona no podía ser buen periodista, considero que no se puede ser buen traductor literario, o aspirar a serlo, sin ser un traductor apasionado. Por eso, encaro cada traducción como si fuese la primera, y también como si fuese la última... con el mismo respeto y la misma pasión por sentirme, de diversas formas, una trujamana.

Bibliografía

- BAUMAN, Zygmunt (1999), *La cultura como praxis*, Albert Roca (trad.), Barcelona: Paidós, 2002.
- BERMAN, Antoine (1984), *The Experience of the Foreign*, S. Heyvaert (trad.), New York: State University of New York Press, 1992.
- BRUFAU, Nuria (2009), *Traducción y género: Propuestas para nuevas éticas de la traducción en la era del feminismo transnacional*, Tesis Doctoral, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- CHANDRA, Vikram (1997), *Love and Longing in Bombay*, London: Faber & Faber. Traducción: *Amor y añoranza en Bombay*. Esther Monzó y Dora Sales (trad.) Madrid: Espasa, 2001. Contiene glosario y nota de las traductoras.
- CHANDRA, Vikram (2006), *Sacred Games*, London: Faber & Faber. Traducción: *Juegos sagrados*. Dora Sales (trad.) Barcelona: Random House Mondadori, 2007. Contiene glosario y nota de la traductora.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990), «La posición de la literatura traducida en el polisistema literario», en Iglesias Santos, Montserrat, ed., (1999), *Teoría de los Polisistemas*, Madrid: Arco, pp. 223-231.
- FLORIN, Sider (1993), «Realia in translation», en Zlateva, Palma, ed. y trad., *Translation as social action. Russian and Bulgarian Perspectives*. London/New York: Routledge, pp. 122-28.
- HERMANS, Theo, ed., (1985), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, London/Sydney, Croom Helm.
- HERMANS, Theo (1996) «Translation's Other». Conferencia inaugural, pronunciada el 19 de marzo en University College London. Versión electrónica accesible en: http://discovery.ucl.ac.uk/198/1/96_Inaugural.pdf (última fecha de consulta: 24 de julio de 2012).
- KAPUR, Manju (1998), *Difficult Daughters*, London: Faber & Faber. Traducción: *Hijas difíciles*, Dora Sales (trad.) Madrid: Espasa, 2003. Contiene glosario y nota de la traductora.
- KAPUSCINSKI, Ryszard (2000), *Los cínicos no sirven para este oficio. Sobre el buen periodismo*, Maria Naddotti (ed.) Xavier González Rovira (trad.), Barcelona: Anagrama, 2002, 4ª ed 2008.
- MAALOUF, Amin (1986), *León el Africano*, María Teresa Gallego Urrutia y María Isabel Reverte Cejudo (trads.), Madrid: Alianza, 2002, 7ª reimpresión.
- MARTÍN RUANO, M. Rosario (2004), «Al encuentro del Otro: la traducción de narrativa de autoras de la diáspora africana en lengua inglesa», en Barrios, Olga y Smith Foster, Frances, eds., *La familia en África y la diáspora africana: Estudio multidisciplinar / Family in Africa and the African Diaspora: A Multidisciplinary Approach*, Salamanca: Ediciones Almar, pp. 265-276.
- ORTIZ, Fernando (1940), *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Bronislaw Malinowski (prólogo), Barcelona: Ariel, 1973.
- PUJOL, Oscar (1998) Reseña de V.S. Naipaul, *India, una civilización herida*, ABC literario, 30-1-98, p.11.
- RABADÁN, Rosa (1991), *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*, León: Universidad de León.
- RAMA, Ángel (1982), *Transculturación narrativa en América Latina*, México: Siglo Veintiuno, 1987, 3ª ed.
- RICOEUR, Paul (2004), *Sobre la traducción*, Patricia Willson (traducción y prólogo). Buenos Aires: Paidós, 2005.
- SÁENZ, Miguel (1999), «La traducción nueva de una nueva literatura», en Hernando de Larramendi, Miguel y Arias, Juan Pablo, eds., *Traducción, emigración y culturas*, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, pp. 175-178.
- SAMANIEGO FERNÁNDEZ, Eva (1995), «Las referencias culturales como áreas de inequivalencia interlingüística», en Valero Garcés, Carmen, ed., *Cultura sin fronteras. Encuentros en torno a la traducción*, Alcalá: Universidad de Alcalá de Henares, pp. 55-73.
- SCHLEIERMACHER, F. (1813), «Sobre los diferentes métodos de traducir» (Trad. Valentín García Yebra), en Vega, Miguel Ángel, ed., *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid: Cátedra, 1994, pp. 224-235.
- SHUTTLEWORTH, Mark y Moira COWIE (1997), *Dictionary of Translation Studies*, Manchester: St. Jerome Publishing.
- SINGH, Vandana (2005), *Younguncle in the Himalayas*, Nueva Delhi: Young Zubaan / Puffin Books India. Traducción: *Vacaciones en el Himalaya*, Dora Sales

- (trad.), Madrid: Siruela, 2007. Contiene glosario y nota de la traductora.
- UKOYEN, Joseph (1999), «La littérature africaine moderne en traduction: problèmes, perspectives et contribution à la culture nationale et universelle», *Babel*, 45 (2), pp. 149-161.
- VIDAL CLARAMONTE, M^a Carmen África (1995), *Traducción, manipulación, desconstrucción*, Salamanca: Ediciones del Colegio de España.
- VIDAL CLARAMONTE, M^a Carmen África (2010), *Traducción y asimetría*, Frankfurt: Peter Lang.

La escritura de frontera y la traducción en la poesía de Juan Larrea: «Descubrimiento de mi cabeza»

María Rodríguez Cereales

Recibido 22.12.2011 - Aceptado 17.02.2012

Resumen / Résumé / Abstract

En este artículo se presenta una aproximación a la lengua de expresión poética de Juan Larrea (1895-1980), poeta español cuya obra en verso –recogida en el volumen *Versión Celeste*– fue escrita mayormente en francés y divulgada siempre en traducción (Gerardo Diego, Vittorio Bodini, Luis Felipe Vivanco, Carlos Barral). Se abordan las circunstancias históricas de la vanguardia hispánica en el contexto internacional con especial referencia al papel difusor de Vicente Huidobro, y se explica la imbricación existente entre la cuestión de la lengua en Juan Larrea y la asimilación y puesta en práctica de los conceptos estéticos modernos por el poeta.

Cet article présente une approche à la langue d'expression poétique de Juan Larrea (1895-1980), dont l'œuvre en vers, rassemblée dans le volume *Versión Celeste* et écrite pour la plupart en langue française, a été toujours diffusée en traduction (Gerardo Diego, Vittorio Bodini, Luis Felipe Vivanco, Carlos Barral). Nous abordons ici les circonstances historiques du mouvement d'avant-garde en Espagne au milieu du contexte international tout en mettant l'accent sur le rôle du poète chilien Vicente Huidobro, pour enfin expliquer le lien existant entre la question linguistique chez Juan Larrea et l'assimilation ainsi que la mise en œuvre par ce poète des concepts esthétiques modernes.

This article is an approach to the language used by the Spanish poet Juan Larrea (1895-1980) whose poetic work –contained in the volume *Versión Celeste*– was written mostly in French although published and made known by means of translation (Gerardo Diego, Vittorio Bodini, Luis Felipe Vivanco, Carlos Barral). We present here the historic framework of the artistic avant-garde in Spain within the international context, paying special attention to the role of the Chilean poet Vicente Huidobro, and we explain the connection between the linguistic issue in Juan Larrea's poetry and his integration in and accomplishment of modern aesthetic concepts.

Palabras clave / Mots-clés / Key Words

Juan Larrea, traducción, poesía siglo XX, vanguardia artística, modernidad.

Juan Larrea, traduction, poésie XX^{ème} siècle, avant-gardes, modernité.

Juan Larrea, translation, 20th century poetry, avant-gardes, modernity.

*Perdre
Mais perdre vraiment
Pour laisser place à la trouvaille
Guillaume Apollinaire*

La historia de las vanguardias artísticas es una historia marcada por el movimiento y el intercambio internacional. La vanguardia fue la puesta en común de todas las ideas al alcance de los nuevos artistas con el fin de encontrar un nuevo lenguaje expresivo con el que indagar «la vida»¹.

¹ «Y nosotros queremos descubrir la vida. Queremos ver con los ojos nuevos». J. L. Borges. «Al margen de la moderna lírica» (*Grecia*, 1920), citado en GEIST, Anthony Leo. *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, p. 41.

Preguntándole al arte sobre sí mismo, cuestionando el arte, los artistas pretendían encontrarse, ubicarse en el universo, hacer del arte un fin en sí... para purificar al máximo este instrumento de indagación, entre la ciencia y la religión, del que se ha servido el hombre desde hace milenios para escudriñar el misterio de su existencia². El artista de la vanguardia pretendía salir de las resistencias de la razón y la costumbre y explorar lo desconocido violentando los instintos y yendo más allá de las consignas heredadas para adquirir «nueva conciencia del ser global», es decir, escudriñarse a través de su arte en pos de una transformación.³

Años antes Alfred Jarry invitaba a la subversión con las historias de Ubú y Apollinaire a la transformación con sus caligramas; ambos inauguraban en la forma lo que Baudelaire y Rimbaud ya solicitaban con sus temas para operar la transformación de los sentidos. Con su centro geográfico en París, las vanguardias amplificaron esta tendencia aglomerando propuestas artísticas nacidas en el primer tercio del siglo XX allí y en otras ciudades y países europeos por espíritus internacionales e internacionalistas sacudidos por la Gran Guerra. El cubismo francés, con Juan Gris, Picasso o Vicente Huidobro en su versión poética, el expresionismo alemán, Dadá procedente de Zurich, el futurismo italiano... esta confluencia internacional pareciera contestar, desde la cultura, la lógica nacional de la guerra, contra la que clamó un sector de la II Internacional con su llamamiento a la clase obrera para que no colaborara en el conflicto. Tal es el paralelismo de la vanguardia y la política a lo largo de toda su historia.⁴

Las nacionalidades, así pues, se confunden en el proyecto común de las nuevas posibilidades del arte. Y del mismo modo, el arte nuevo viaja más allá de las fronteras de los territorios que lo han visto nacer, propiciando así el desarrollo de la vanguardia artística en lugares en principio ajenos a dicha gestación. Tal fue el caso de España y el ultraísmo. Los jóvenes españoles dieron carpetazo a los modos literarios ultramodernistas acompañando la literatura nacional con las literaturas europeas de vanguardia⁵. Si las bases de la vanguardia fueron establecidas a partir de patrones simbolistas, desfase señalado por Miguel Gallego Roca, la lucha de los jóvenes ultraístas pretendía terminar con el anacronismo en apariencia inherente a la literatura hispánica con respecto a las tendencias exteriores. «Cubismo, creacionismo y dadaísmo» fueron, al decir

de Guillermo de Torre aún en el calor de los hechos, los ismos que contribuyeron a la creación de la primera manifestación hispana de vanguardia, el ultraísmo. Las revistas literarias de la época fueron el medio de difusión de traducciones de textos cubistas y dadaístas, así como de poemas franceses de Vicente Huidobro, que en su visita a Madrid en 1918 trasladó a los jóvenes que iban a componer la primera vanguardia hispánica las ideas relativas a la creación poética que venía desarrollando desde 1916 en América y había enriquecido con su contacto con los artistas afincados en París a su llegada a Europa.

Sorprende la mención del creacionismo entre los ismos influyentes en la génesis del ultraísmo por Guillermo de Torre en su *Literaturas europeas de vanguardia*, dadas las dudas que el crítico albergaba sobre la originalidad de esta «escuela» abanderada por Vicente Huidobro con respecto al cubismo literario de Pierre Reverdy, dudas convertidas en certezas con la supresión en la siguiente edición de su trabajo (1965) del espacio dedicado al creacionismo y del reconocimiento de la influencia del mismo en el panorama español. En los años veinte, lo que Huidobro llamaba creacionismo, para Cansinos Assens, De Torre y otros críticos pronto no fue más que la traducción al español del nombre «cubismo», pues Reverdy no tardó en reivindicar la paternidad de aquellas ideas que al parecer Huidobro había dado a conocer en Madrid como propias. Huidobro, defendiendo a capa y espada la originalidad de sus presupuestos poéticos no dudó en atacar a sus antiguos amigos ultraístas, artistas a los que él había iniciado años antes en el arte nuevo, llegando a acusarlos de no saber distinguir el «arte verdadero» por la atención que les había valido el dadaísmo. No obstante esta querrela de ismos (la crítica de Huidobro deja traslucir la polvareda que había levantado entre los cubistas la llegada a París de los dadaístas desde Suiza), lo fructífero del internacionalismo del movimiento de tendencias y de artistas en los años de las vanguardias

² Félix de Azúa, *Autobiografía sin vida*. Barcelona: Mondadori, 2010.

³ Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*. París: Jose Corti, 1985.

⁴ Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos, 2003.

⁵ TORRE, Guillermo de. *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Rafael Caro Faggio, 1925.

es más que evidente, siendo este internacionalismo un elemento esencial de la vanguardia puesto que funcionó como el motor que permitió su desarrollo. La colaboración y el intercambio fueron, pues, el signo que rigió la construcción de la vanguardia internacional.

En el caso de España, la figura de Vicente Huidobro en los años del ultraísmo fue, a pesar de su desencuentro con los jóvenes artistas españoles, de una importancia crucial. Con motivo de la polémica en torno a su creacionismo, Huidobro reconocía en 1919 la actualidad —a él debida, pues el chileno se expresaba a modo de autodesagravio— del movimiento ultraísta con respecto a otros momentos de la historia de la literatura española en los que la entrada de las corrientes extranjeras había tardado décadas en tener lugar, como en el caso del simbolismo. Al informarles de su arte, Huidobro les había informado al mismo tiempo de lo que los artistas estaban haciendo en París. De Torre reconoció en carta a Huidobro el entusiasmo que su visita había generado en el ambiente español y el contraste de su vitalidad con el estancamiento de la vida artística de los jóvenes en Madrid. Los poemas del chileno pasaron transcritos de mano en mano hasta que empezaron a ser publicados en *Grecia y Cervantes*. A su labor esencial de transmisión y de apertura al extranjero (Vicente Huidobro fue quien puso en contacto a Guillermo de Torre con los artistas parisinos) se sumó el despertar crucial a la nueva poesía que supuso su escritura poética para los poetas Gerardo Diego y Juan Larrea, simpatizantes del ultraísmo hasta que al conocer la poesía de Huidobro encontraron su camino. Por razones estéticas y ético-artísticas los dos se desmarcaron enseguida del ultraísmo y siguieron la estela del chileno. Diego iba a desarrollar teórica y poéticamente las «posibilidades creacionistas» que vislumbró en la imagen según la planteaba Huidobro. Larrea, por su parte, iba a encontrar en Huidobro la pista de salida para participar en la experiencia técnica de la imagen, el impulso para abandonar España y el aventurarse a escribir en francés. De esta experiencia resultó, íntimamente unida a lo que él experimentó como una transformación interior pero trascendiéndola, una poesía estética, lingüística, metalingüística y metadiscursiva en total consonancia con los presupuestos y los propósitos artísticos más actuales y extremos, y un discurso sobre la historia de la cultura que, con su explicación de las vanguardias, contiene no pocas claves para la comprensión de ese momento culminante de la modernidad.

La escritura francesa de Larrea muestra su modo particular de vivir el intencionario de la vanguardia y de contribuir a la indagación general, renegando de la tradición hasta el extremo de renunciar a su lengua materna. Este fue el método que el poeta bilbaíno encontró para llevar a cabo la destrucción de su ser mismo, que había de preceder a la metamorfosis, en el intento de los artistas nuevos de, en palabras de Marcel Raymond, impedir al espíritu coagularse al contacto con los objetos y devolverle así su difusibilidad total.

(Auto)Traducción y escritura bilingüe: la poesía «sentida»

La historia de la edición de su poesía pone de relieve el desinterés de Juan Larrea en la publicación de la misma y la importancia de la traducción en su difusión, promovida por el interés que esta poesía suscitó en diversos poetas en distintas épocas; esta historia revela asimismo, partiendo de la relación de Larrea con *su* poesía, el carácter de la relación de Juan Larrea con *la* poesía y de su concepto de la misma, vecino de las ideas modernas sobre la obra de arte que entonces circulaban por Europa y llevaban años removiendo los sustratos del orden artístico. La reserva demostrada por Larrea con respecto a sus textos poéticos se explica sin duda por su convicción acerca de la «sacrosantidad» de la poesía, argumento que empleó en más de una ocasión para disculpar la «inobsequiosidad literaria»⁶ con la que despachaba en los años sesenta los requerimientos bibliográficos referentes a su obra poética:

De la poesía lírica que es la que a usted le interesa, no puedo darle noticias útiles. Como quizá sepa, me resistí siempre a entrar en la feria y en el juego. La poesía para mí fue una actitud trascendental, de la que todo puede esperarse si se plantean sus problemas ante el lenguaje absoluto o Verbo y, por tanto, actividad rigurosamente personal y tan íntima como los sentimientos religiosos. [...] Me perdonará por tanto que no le envíe material del que usted desea, conforme a mi actitud consuetudinaria⁷.

⁶ Laura Dolfi, «Epistolario inédito de Juan Larrea a Vittorio Bodini», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 18, Madrid: La Fundación, 1995, pp. 119-148.

⁷ M^a Fernanda Iglesia Lesteiro, *Juan Larrea (vida y poesía)*, Bilbao: Bizkaia Kutxa, 1997, p. 94.

El temor de Larrea a la crítica parcial o superficial, sumado a su vivencia tan íntima de la escritura poética, fue un factor decisivo en la historia tan particular de la edición de su poesía. Su reticencia a la hora de informar acerca de sus textos poéticos a las personas que se interesaron por ellos deja traslucir el temor del poeta a que la crítica vulnerara dicha *sacrosantidad* y tomara por poesía lo que para Larrea no era más que retórica o estética. También su desacuerdo con el comentario, «estético» según Larrea, que su poesía valió a críticos como Luis Felipe Vivanco («[Vivanco] no ha dedicado su atención a los aspectos esenciales, para dedicarla a los literarios») muestra cómo para el poeta esta forma de abordar el estudio de la poesía resultaba limitada; a este respecto ha de recordarse cómo en concordancia con este concepto sobre la poesía y su estudio, la labor crítica desarrollada por Larrea en torno a la obra poética de Rubén Darío, César Vallejo o Vicente Huidobro, por citar algunos de los poetas a los que más atención dedicó, buscó siempre las razones poéticas de dichas obras más allá de lo literario, explicándolas dentro de su teoría sobre la historia y la cultura como manifestaciones de un advenimiento espiritual próximo y del que la historia reciente de la cultura era prueba indiscutible. Esta idea del alcance de la poesía más allá de lo literario estaba bien interiorizada en Larrea, en clara resonancia con los postulados surrealistas.

A la intimidad de la experiencia poética y al valor de la poesía como instrumento de conocimiento, Larrea añadió como condición indispensable para la prosecución de sus objetivos indagatorios la «transparencia»: «Sin claridad no existe el artista», decía en 1926 en su manifiesto «Presupuesto vital». A la honestidad de su empresa poética obedece, por un lado, su desinterés editorial manifiesto, y por otro lado, su elección de un instrumento idóneo para escribir una poesía de tan ambiciosos objetivos como era volverse transparente para dejar hablar a través de sí a la Poesía: perderlo todo, hasta su lengua materna. Tan íntima resultó ser la experiencia que el poeta sintió que toda posibilidad de volver a ella con una autotraducción estaba vetada.

Como poeta de frontera, la historia de su poesía está íntimamente relacionada con la práctica de frontera que es la traducción. No solo su escritura, como se ha visto, sino la difusión de su poesía es completamente deudora de la traducción: su condición de poeta español que escribió en

francés lo sitúa sin remedio en la frontera. Larrea es una figura de la cual conocemos bien su biografía y su trayectoria intelectual. De su poesía han sido estudiados en detalle los elementos esenciales como son sus motivaciones y sus valores simbólicos (R. Gurney, D. Bary, S. Laemmel Serrano) y sus rasgos estructurales definitorios (J.M. Díaz de Guereño, B. Riestra). Los estudios dedicados a su poesía, o bien no se detienen en la cuestión de la lengua o bien se basan fundamentalmente en los textos en francés, sin duda por ser estos más numerosos que los escritos en español. El propio Larrea daba y no daba importancia a la cuestión de la lengua de su poesía, esto es, la importancia que le dio al tomar la decisión de escribir en francés era una importancia «desplazada», por cuanto en su elección lingüística se manifestaba un propósito técnico; la propia construcción de *Versión Celeste*, compuesta de poemas en español y en francés lo demuestra. Para entender los mecanismos que rigen el lenguaje poético de Larrea, sin embargo, es esencial dar la importancia debida a la cuestión de la lengua en su poesía. Por qué no se hizo cargo Juan Larrea de la traducción de sus poemas y, antes aún, por qué escribió en una lengua no materna, son cuestiones cuya elucidación permite calibrar la vivencia y el aporte experimental de la poesía de Larrea a la alta empresa vanguardista que lo había llevado hasta el corazón de la modernidad.

Découverte de ma tête

En el periodo en el que se extiende la escritura poética de Larrea, establecido por él entre 1919 y 1932, 1926 es un año de inflexión lingüística, el año del arranque definitivo de su escritura francesa. Se trata del momento en el que Larrea forja su método del que es parte esencial la elección de una lengua extraña para sus versos, elección que dota a su escritura de un funcionamiento forzosamente vinculado con la traducción. Por entonces Larrea escribía composiciones en francés y en español y se autotraducía o, en una modalidad particular de autotraducción, montaba composiciones en una de las dos lenguas con fragmentos de poemas escritos en la otra. A este momento de escritura lingüísticamente indecisa corresponde la edición de su revista *Favorables Paris Poema* y la escritura de las prosas de *Oscuro Dominio*, poemario publicado años después en México (Alcancía, 1934). Si bien en ambas publicaciones

los poemas de Larrea vieron la luz en español, los mismos fueron elaborados en el francés con el que el poeta intentaba encontrar un medio de expresión adecuado a su concepto de la creación poética y de construcción de la imagen. De la mitad de las prosas en español de *Oscuro Dominio*, por ejemplo, se han conservado las versiones francesas originarias; de otras, como «Cavidad verbal», no se conoce una versión francesa anterior exacta pero sí el antecedente de sus primeros párrafos por los textos (no recogidos en ningún poemario) «Découverte de ma tête» y «Il faisait noir», de los cuales Larrea tomó, *traduciendo*, reelaborando y desarrollando en esta prosa en la que les dio forma definitiva, parte de las imágenes, versos y oraciones contenidas en ellos.

«Découverte de ma tête» es un texto bilingüe para cuya reelaboración Larrea empleó la traducción directa e «indirectamente», y en un sentido estricto y en un sentido laxo, esto es, adaptando las imágenes sin retomar la expresión. De su relación con «Cavidad verbal» interesa especialmente destacar un fenómeno que ilustra el funcionamiento de la escritura bilingüe de Larrea, esto es, un fenómeno de traducción disfrazada:

DÉCOUVERTE DE MA TÊTE

Un día me sucedió que comprendí el vidrio que existía entre mí y el resto, un vidrio más o menos transparente según ciertos agentes entonces apacibles de modo que por momentos podía creerme del lado de los demás y formar parte de su *canción*. Entonces comprendí que esto venía de que al mismo tiempo que dentro estaba fuera con todos y todos dentro conmigo como si dos ojos de color diferente nos mirasen dont nos bras tendus n'étaient pas les seuls ni les plus longs regards.

Mais soudain la vitre fut *terni et plus que cicatrice on l'aurait cru le butoir *irreparable de mon haleine au-delà de mille forêts. J'eus à *lutte contra un confuso anhelo de escribir mi nombre aun sabiendo que eso sería dar un nombre sin retorno a la muerte l'appeler Jean ou Pedro o Nicomedes tout comme dans les epitafios. J'aurais pu voir l'au-delà à travers *de mes voyelles jamais plus prononcées. Alors j'écrivis: merde et je vis de telles choses que ce jour là ne pleura pas beaucoup.

[Juan Larrea: *cartas a Gerardo Diego 1916-1980*, p. 416]

«Cavidad verbal» comienza así: «Un día me sucedió que percibí sin más la existencia de un vidrio intercalado entre los demás y yo, vidrio más o menos transparente según los agentes psíquicos podía creerme a su lado formando parte de sus mismas *sospechas*». En la transformación que se observa de una composición a otra de *canción* a *sospechas* opera un fenómeno de traducción «indirecta» que yo he bautizado con el nombre de *transhomofonía*: el equivalente francés *in absentia* de *canción* («chanson») es el que puede explicar el tránsito de un texto a otro del sustantivo *canción* a *sospechas*; en efecto, solo su semejanza con el equivalente francés de *sospechas* («soupçons») puede explicar este giro formalmente tan alejado de la opción primigenia «canción»⁸.

Muchas de las transformaciones semánticas sufridas por los poemas de Larrea en su reelaboración responden a una lógica fonética que el cotejo de las diversas versiones que se conservan muestra claramente. Partiendo de este principio, transformaciones como la citada solo encuentran su explicación por la presencia activa de las dos lenguas en la mente del poeta. ¿Qué implicaciones tiene este cambio semántico en el texto? Lo que implica técnicamente este mecanismo es la puesta en práctica exitosa de un concepto de escritura automática muy personal de Larrea según el cual el azar y la voluntad se coaligan, dejándose la voluntad guiar por el azar trascendente y significativo. Las interpretaciones simbólicas de la imagen arrojarían sin duda no poca luz sobre las razones y significados poéticos de texto y transformaciones, pero nos alejan aquí de nuestro propósito. Lo que deseo destacar es cómo se sirve el poeta del azar lingüístico que su condición bilingüe, no natural sino artificialmente buscada, pone a su disposición.

Escribir en la frontera de dos lenguas ofrece a Larrea la posibilidad de realizar esta clase de operaciones. «Découverte de ma tête» descubre otros valores de la condición bilingüe de Juan Larrea: su bilingüismo es un balanceo lingüístico provisional que revela, por un lado, el proceso de familiarización de Larrea con la lengua francesa (que sería en adelante su única lengua de composición) y, por otro lado, deja al descubierto de qué modo pretende Larrea

⁸ María Rodríguez Cerezas, *Juan Larrea y Gerardo Diego: poesía en traducción*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2011.

escapar a la costumbre huyendo del español y dejar paso a la escritura libre volviendo al español para no interrumpir con la reflexión el proceso de búsqueda de la palabra adecuada en francés.

En el uso intercalado de las dos lenguas en este texto se observa muy bien el impulso de la escritura. La composición se encuentra claramente en la frontera de los dos idiomas. El título en francés indica que el poeta proyectaba el poema en dicha lengua. La escritura, sin embargo, arranca en español, y solo después de presentar la primera imagen Larrea pasa al francés. El español sirve inicialmente al poeta como motor para poner las imágenes en marcha; el idioma materno es ciertamente el que posibilita la expresión irracional, esto es, el que permite el surgimiento de las imágenes sin las trabas de una lengua extraña que indudablemente obliga a pensar en cuestiones de expresión como la adecuación léxica o la prosodia desconocidas y de manejo imprescindible para la creación poética. El cambio al francés se produce cuando el empleo de la lengua materna amenaza con distraer la atención del poeta mediante su «música»: los usos, la versificación, en suma, toda la herencia lingüística y literaria que el poeta lleva en su inconsciente. Larrea salta al francés para impedir que dicha música se apodere del poema, y con el cambio al sistema extraño consigue mantener vivo el impulso creativo irracional para cuyo arranque necesitó el sistema conocido. Irracionalismo pero no automatismo a merced de la inconsciencia. La vigilancia del poeta consiste en que, en la medida de lo posible, su inconsciencia no perturbe el proceso creativo cuyo objetivo es crear lo nuevo, permítase la redundancia. «Trabaja en adelante prescindiendo de la música y conseguirás aciertos musicales para todos los sentidos», recomendaba a Gerardo Diego en 1922⁹.

Esta escritura bilingüe cuyos entresijos pueden verse en «Découverte de ma tête» revela que Larrea no escribía en francés autotraduciéndose, sino que con el francés buscaba la manera de desprenderse del español para poder crear eliminando el dominio que el uso automático de su lengua materna podía ejercer sobre su escritura. Para él, ya desde 1924 traducir y escribir en francés eran procesos distintos¹⁰. El ejemplo de «Cavidad verbal» y del resto de prosas de *Oscuro Dominio*, concebidas en francés y reescritas en español, refuerza esta idea: el ejercicio de escritura

irracional y el desprendimiento lingüístico proporcionan imágenes a las que el poeta volvió buscando en ellas una conexión y un significado globales solo reconocibles a posteriori. La traducción y roturación de las prosas de *Oscuro Dominio* formó parte del descubrimiento en ellas de los significados surgidos con su primera formulación y de su redondeo explicitatorio, una especie de autotraducción significativa. En esta particular autotraducción predomina el interés por la imagen, y el cuidado lingüístico persigue únicamente perfilar dicha imagen. Al mismo tiempo, Larrea fue prisionero de su expresión francesa, puesto que no quiso/pudo autotraducirse, ni en el tiempo en el que escribió los poemas ni décadas después.

No se autotradujo porque fueron motivaciones profundas las que le hicieron optar por el francés, como se observa. En su prólogo a *Versión Celeste*, Larrea reconoce haber escrito en francés por ser esta la lengua en la que se había producido «la mejor audacia internacional del momento», pero el proceso poético que para él había representado un «progresivo desvanecimiento de la conciencia personal»¹¹ era una experiencia vital culminada a la que no podía volver en traducción por temor a «traicionarse a sí mismo». Estas razones fueron las que en 1966 le llevaron a rehusar la propuesta de Vittorio Bodini de que fuera él mismo el que tradujera *Versión Celeste* al español:

He comprendido al transcribir los poemas que, acaparado como vivo por asuntos y obligaciones más trascendentes y actuales, me es del todo imposible verterle mis poemas al español, tarea para mí, como autor, en modo alguno sencilla. Mi opinión sobre el asunto es que debería usted, como se disponen a hacerlo en Berlín, publicar los textos en español y francés, según se los envío frente a la traducción italiana. Por tratarse de un círculo

⁹ Juan Larrea. *Cartas a Gerardo Diego 1916-1980*. San Sebastián: Cuadernos universitarios, 1986, p. 147.

¹⁰ En una carta a Gerardo Diego en 1924 decía Larrea: «Con buena voluntad he cumplido tu encargo. Ya tienes en francés macarrónico los tres poemas que me envías. [...] He procurado conservar el ritmo y el ambiente, desnaturalizándolos lo menos posible. Tienes que considerar que cuando yo escribo en francés lo hago ciñéndome a la sintaxis que poseo, cosa muy distinta de la traducción». *Juan Larrea. Cartas a Gerardo Diego 1916-1980. op. cit.*, p. 173.

¹¹ Laura Dolfi, *art. cit.*, p. 140.

cerrado de mi experiencia, sería este el único modo de atenernos a una realidad correctamente establecida e idéntica para todos, evitando a la vez traicionarme a mí mismo mediante una traducción insuficiente si no un tanto arbitraria, que convirtiera a la suya en un eco de segunda mano¹².

Si bien para Larrea la lengua en que estaban compuestos sus poemas no fue un hecho de importancia determinante durante la experiencia poética (ni décadas más tarde, cuando compuso el manuscrito para su publicación), sí resultaba delicado en cambio revisitar la experiencia para escribirla de nuevo en traducción. En palabras de Jordi Doce:

Territorio ambiguo y sutil, pues, el de la traducción literaria, lleno de dilemas y aparentes imposibles [...]. La traducción existe en otro ámbito que el escritor del texto original no puede controlar. Incluso si, dueño de conocimientos más o menos sólidos del idioma de llegada, colaborara con el traductor, su esfuerzo sería en balde, pues entraría en contradicción con el impulso fatal y necesario que engendró el texto original. Todo escrito literario es una forma, una exacerbación o desbordamiento del plano del significante, y alentar la emergencia o aparición de una forma alternativa y posterior en el tiempo supone impugnar, por activa o por pasiva, su propio trabajo. A riesgo de incurrir en cierto maniqueísmo, una cosa me parece evidente: el escritor solo puede ser responsable de su propia creación, y ni siquiera de ella, puesto que el escritor genuino sabe que el lenguaje formalizado dice o sabe más que él. La traducción nunca es ni puede ser responsabilidad suya, aunque la firme a los efectos de la edición y su nombre respalde ante el lector el trabajo de un tercero, el traductor¹³.

Así pues, para la edición de la poesía de Juan Larrea fue necesario el trabajo de terceros. La retraducción, como se le presentaba a Luis Felipe Vivanco la tarea de recuperar al «gran poeta español en lengua francesa», fue la que dio a conocer una muestra de su poesía en los años de las vanguardias y la que treinta años más tarde permitió su recepción en la poesía hispánica. Siendo una escritura de frontera, su poesía está abocada a una práctica de frontera.

(¿Re?)Traducción: el destino de una poesía de frontera

Larrea, que escribió la mayor parte de su poesía en francés, se propuso publicar sus poemas en libro en varias ocasiones entre 1923 y 1928. «Chanson Meublée», «Metal de voz» y «Pure Perte» eran los títulos bajo los que pensó reunir, respectivamente, sus primeros poemas escritos en francés entre 1922 y 1924, sus composiciones en español de 1926 así como traducciones al español de poemas originalmente escritos en francés y un conjunto de poemas en francés del periodo 1926-1927. Por iniciativa propia solo publicó, sin embargo, algunos poemas en español («Juan Larrea», «Afueras periódicas», «Dulce vecino» y «Tierra al ángel cuanto antes») y el manifiesto «Presupuesto vital» en *Favorables París Poema*, revista que preparó en colaboración con César Vallejo en 1926 y de la que solo editaron dos números.

A excepción de este episodio y después de abandonados sus sucesivos proyectos de edición, la publicación de la poesía de Larrea a partir de entonces corrió a cargo de su amigo Gerardo Diego, que conocía de tiempo atrás —entre la admiración y el reproche amistoso— la «olímpica indiferencia» y el extremo pudor que hacían mantenerse al bilbaíno en el «anónimo inédito»¹⁴. Diego se encargó de publicar poemas de Larrea tanto en español como en traducciones realizadas por él en su revista *Carmen* y en sus antologías de poesía española contemporánea entre 1927 y 1934. Se ocupó además de la publicación en 1934 de *Oscuro Dominio* en una corta tirada de cincuenta ejemplares en la editorial mexicana Alcanía. De tal modo que hasta 1969,

¹² *Ibid.* p. 139.

¹³ «Un puente no existe por sí solo (reflexiones de un traductor)». *Ínsula*, 717, septiembre 2006.

¹⁴ José Luis Bernal Salgado en *Manual de Espumas. La plenitud creadorista de Gerardo Diego* (Valencia: Pre-textos, 2007) cita una carta inédita de Gerardo Diego en la que el poeta se refiere a esta actitud de Larrea: «A mí esto no me parece mal; me parece más bien admirable y en el fondo de mí mismo encuentro familiar ese encojerse de hombros por la publicidad que creo que debe ser la mayor proeza y orgullo de todo artista. [...] esto es una cosa que yo casi te justifico. Pero que extiendas esa coraza aisladora también para los amigos, sobre todo para mí que siempre me he presentado ante tus ojos de juez en calzoncillos literarios... ya me parece demasiado». *Op. cit.*, p. 42.

fecha de la primera edición de su volumen de poemas *Versión Celeste* en versión trilingüe italiana (francés, español, italiano), para el mundo Larrea solo existía como poeta en español: por su colaboración en las revistas ultraístas, por su efímera *Favorables París Poema*, por *Oscuro Dominio* y por los poemas en español y las traducciones de Gerardo Diego publicadas en los años veinte y treinta. De hecho, la única publicación de Larrea en francés fue el poema «Paysage Involontaire», a cargo de Vicente Huidobro en su revista parisina *Création* (1924); valga recordar que tampoco con el primer proyecto de publicación de *Versión Celeste* (en 1936, a propuesta de José Bergamín), truncado por el estallido de la Guerra Civil española, vieron la luz los textos franceses de Larrea.

El español ha sido, por tanto, la lengua que ha vehiculado la lectura y la difusión de su poesía. Fue la lengua en la que Vittorio Bodini, hispanista y poeta italiano encargado de la primera edición de *Versión Celeste*, había conocido la poesía de Juan Larrea. El italiano supo de los textos franceses años después de haberse interesado por las composiciones inéditas de Larrea con motivo de su estudio sobre la poesía surrealista en España (1963). Larrea, tras denegarle en 1960 la información sobre sus composiciones inéditas, reveló en 1964 que conservaba cerca de un centenar de poemas y accedió dos años más tarde a la traducción al italiano de su manuscrito por Bodini para su edición en Turín.

La publicación de *Favorables París Poema* y su consentimiento en la publicación por Gerardo Diego de algunos de sus poemas en traducción en los años veinte y treinta respondieron, al decir de Larrea, a su deseo de «dar una nota en el [...] diapasón discordante». Si *Favorables* no produjo el impacto que los responsables de la revista esperaban, las traducciones de Diego sí constituyeron una acción sutil pero militantemente detonadora. La labor de «importación» de la poesía de Larrea por Gerardo Diego resultó ser, en efecto, tanto más discordante cuanto que cuestionaba en tiempo real (esto es, mientras se fraguaba) la constitución de un canon en la poesía española contemporánea al margen de manifestaciones vanguardistas que pretendieron ser excluidas, y ciertamente lo fueron, del panorama poético español del primer tercio del siglo XX. En cuanto a *Versión Celeste*, la traducción de Gerardo Diego de la poesía de Larrea resultó ser, además de discordante,

decisiva en la inclusión de la noticia del Juan Larrea poeta en la historia de la poesía contemporánea, propiciando de hecho la edición del poemario de Larrea décadas después por otros tres poetas impulsores, a su vez, de la publicación de esta poesía. La versión española de *Versión Celeste* siguió a la de Einaudi sin hacerse esperar, en 1970, de la mano de Luis Felipe Vivanco y Carlos Barral, y en esta reaparición de su poesía, también fue la traducción la que aseguró su lectura.

Del mismo modo que la traducción ha asegurado su difusión y su conocimiento, esta poesía debe su existencia, como Juan Larrea su experiencia poético-intelectual, a un proceso cultural imposible de explicar si no es desde una perspectiva internacional. Su ascendente huidobriano-apolinairiano, síntesis de las relaciones entre el cubismo pictórico y la poesía que dio lugar al cubismo literario y al creacionismo, pone de manifiesto la marca en Larrea de la interculturalidad: un género instruye a otro, un ciudadano chileno transmite a los poetas españoles lo que un nacido italiano transmite en francés a los artistas de París. La historia de Juan Larrea, y de toda la vanguardia, y con ella, de la modernidad, se da en un contexto que no se entiende si no es por el intercambio y la convergencia cultural de los países occidentales en ese tiempo y por la internacionalización explícita de los movimientos artísticos; así lo han demostrado trabajos como el de Miguel Gallego Roca en lo tocante a la génesis de la vanguardia hispánica contra los mitos y los prejuicios nacionalistas que, refractarios a toda lógica supranacional, llevaron a críticos como Dámaso Alonso a no aceptar la moderna idea de contar entre los poetas españoles con uno en lengua francesa.

Es este uno de los mayores valores de la labor de Gerardo Diego, y más tarde de Luis Felipe Vivanco y Carlos Barral, el de militar a favor de un concepto abarcador y moderno de la poesía y de la cultura. Incorporar a Juan Larrea a la poesía de su país y de su tiempo significó, como labor crítica de Diego, reconocer en su obra y en su actitud poética signos de la modernidad que si se habían dejado sentir en la literatura española con la experiencia del modernismo, tuvieron en cambio mucha dificultad en penetrar y desarrollarse en su formulación vanguardista.

* * *

La poesía de Juan Larrea, en efecto, constituye un testimonio de primera mano de las ideas más avanzadas del pensamiento artístico vanguardista, como la de Vicente Huidobro diez años antes. Así como la transhomofonía en los poemas de Larrea es un ejemplo de la aplicación de su idea del azar, la elección del francés como lengua de escritura poética en sí misma –y en concreto la muestra aquí presentada de las razones que la promovieron– refleja en la poesía las ideas y la experiencia de Larrea sobre el papel de la razón en la labor artística y vital del hombre: «para la razón vendrá un día definitivo de desastre. Porque será, después de haber sido el sostén providencial en el tiempo, el mayor obstáculo para el desarrollo completo del hombre. [...] Ya en Lima creí ver en cierta ocasión algo semejante, que mi única posibilidad de salvación era la inconsciencia superconsciente. [...] La razón, último obstáculo antes de desaparecer, es necesario que comprenda la necesidad de su muerte. De otro modo no podría morir. [...] El yo inferior no tiene posibilidad de existencia dentro de la armonía»¹⁵.

La temática de «Découverte de ma tête», como la de otros poemas de Juan Larrea (y aun la de alguno anterior a su descubrimiento de la poesía de Huidobro), demuestra una inquietud profundamente moderna: si su bilingüismo artificial responde, como se ha visto, a una despersonalización buscada, la obsesión de Larrea por el lenguaje y por la identidad patente en infinidad de imágenes de sus poemas lo demuestra igualmente. La poesía de Larrea es autorreferencial porque el relato del viaje iniciático que el poeta encontró en ella se desarrolla dentro de la reflexión sobre el lenguaje y la creación, y desde este punto de vista *Versión Celeste* cumple con la premisa de autorreferencialidad de toda obra de vanguardia. Porque huye del español

se puede decir que el español está en la base de la indagación lingüístico-poética de Juan Larrea; tan enraizada en el lenguaje está su exploración poética que algunos autores encuentran que la aventura iniciática que constituyen los poemas de *Versión Celeste* se circunscribe a la pura reflexión lingüística y creativa y encuentran imposible ver en ella una implicación biográfica o un significado trascendente como el que el poeta le atribuyó.

Pero la idea de Larrea sobre el valor extraliterario de la obra poética y, en general, del arte implica una comprensión vasta del concepto de autorreferencialidad. Para él vida y poesía son inseparables, la Poesía es el motor del mundo, y «vida es poesía». El interés de estudiar la poesía de Juan Larrea y sus ideas sobre la vanguardia y la historia de la cultura estriba en la enorme luz que estas pueden arrojar en el conocimiento de la modernidad: su experiencia vanguardista y de exilio fueron las herramientas que empleó para desarrollar un discurso sobre la modernidad ni reconocido ni conocido en el ámbito de los estudios culturales y sin embargo rico en hondas reflexiones acerca del significado de la vanguardia y su valor decisivo en la historia del arte y del pensamiento. Juan Larrea destila la ética y la estética de la vanguardia, su raíz y su propósito, intentando vislumbrar más allá del «revolución y orden (burgueses), hermanos gemelos» en los que se resumen para Azúa los logros del último intento de control artístico del hombre, esto es, lo que él denomina el «control de lo poético». Para Larrea, lejos de esto, la vanguardia representaba la búsqueda de una salida a la crisis profunda del hombre en el siglo XX que está en suspenso desde su interrupción abrupta 1936-1945.

¹⁵ Juan Larrea, *Orbe*. Barcelona: Seix Barral, 1990, p. 56.



Colección Poesía

Últimos títulos publicados



***LAS ROSAS
& ESBOZOS
VALAISANOS***
Rainer Maria Rilke
80 páginas



***EL TRUCO PREFERIDO
DE SATÁN***
Walter Benjamin
152 páginas



***EN EL CENTRO
DEL AÑO***
Jaime Labastida
80 páginas

***PUESTO QUE
ÉL ES ESTE
SILENCIO***
Jacques Ancet
96 páginas



***VIVO EN LO
INVISIBLE***
Ray Bradbury
240 páginas

Títulos de la colección

1. *PEREGRINAJE*, Clara Janés
2. *UN CIELO AVARO DE ESPLENDOR*, Jenaro Talens
3. *CANCIONES DE JUAN PERRO*, Santiago Auserón
4. *BAJO LA TIERRA*, Jifí Orten
5. *ARDORES, CENIZAS, DESMEMORIA*, Juan Goytisolo
6. *LAS ROSAS & ESBOZOS VALAISANOS*, Rainer Maria Rilke
7. *EL TRUCO PREFERIDO DE SATÁN*, Walter Benjamin
8. *EN EL CENTRO DEL AÑO*, Jaime Labastida
9. *PUESTO QUE ÉL ES ESTE SILENCIO*, Jacques Ancet
10. *VIVO EN LO INVISIBLE*, Ray Bradbury

La autotraducción y el difícil encaje de sistemas literarios en contacto¹

Josep Miquel Ramis

Recibido 07.11.2012 - Aceptado 19.04.2013

Resumen / Résumé / Abstract

Hay múltiples perspectivas a través de las que acercarse a la autotraducción. Una de ellas es la autotraducción en el seno de comunidades y estados en las que convive más de una lengua, la autotraducción intraestatal. El propósito de este artículo es definir este tipo de autotraducciones, establecer las similitudes y diferencias con la autotraducción interestatal, y hacer una aproximación a las motivaciones y consecuencias que se derivan de su práctica, tanto en relación con los sistemas literarios implicados, como con los autores que la practican.

Il y a plusieurs perspectives a partir desquelles on peut approcher l'auto-traduction. L'une d'elles correspond à l'auto-traduction au sein des communautés et des états avec plus d'une langue en coexistence, l'auto-traduction intraétatique (dans un même état politique). L'objectif de cet article est de définir ce type d'auto-traductions, d'identifier les similitudes et les différences avec l'auto-traduction interétatique (dans des états politiques différents), et de faire une approche aux motivations et aux conséquences découlant de leur pratique, en ce qui concerne tant les systèmes littéraires impliqués, comme les auto-traducteurs.

There are many perspectives from which to approach self-translation. One of them is the self-translation that takes place into communities and states where more than one language coexist, the intrastate self-translation (within a country's boundaries). The objective of this article is to define this type of self-translations, to establish similarities and differences with interstate self-translation (that implies languages of more than one country), and to approach to motivations and consequences of its practice, regarding both implicated literary systems and authors/self-translators themselves.

Palabras clave / Mots-clés / Key Words

Autotraducción, autotraducción intraestatal, autotraducción interestatal, literaturas en contacto, sistemas literarios asimétricos.

Auto-traduction, auto-traduction intraétatique, auto-traduction interétatique, littératures en contact, systèmes littéraires asymétriques.

Self-translation, intrastate self-translation, interstate self-translation, literatures in contact, asymmetric literary systems.

Autotraducción intraestatal e interestatal: similitudes y diferencias

La clasificación de la autotraducción se puede llevar a cabo a partir de diferentes premisas. Una de ellas tiene que ver con un factor sociohistórico que nos permite establecer una división clara entre dos grandes grupos de autotraductores: los que se autotraducen en el seno de su propio país y los que lo hacen en un país extranjero. Los primeros habitan en sociedades en las que conviven dos lenguas y culturas, y casi inseparablemente, dos sistemas literarios diferenciados y en inevitable competencia directa. Este tipo de autotraducción la podemos denominar autotraducción intraestatal o entre literaturas en contacto. Es el caso de las autotraducciones de las literaturas catalana, vasca y gallega a la castellana en España; de la bretona, occitana, catalana o corsa a la francesa en Francia; de la gaélica o la galesa a la inglesa en el Reino Unido, etc.

Los segundos, por su parte, son los que han emigrado a otros países y viven en el exilio, ya sea de forma voluntaria o forzada por circunstancias políticas. En estos casos, la adopción de una segunda lengua y cultura no se realiza de un modo «natural», sino que representa un esfuerzo de adaptación, incluso a veces de gratitud, a la sociedad de acogida. Este tipo de autotraducción la podemos denominar autotraducción interestatal o en exilio. Los casos más conocidos y estudiados son los de Samuel Beckett y Vladimir Nabokov, cuya bibliografía es extensa², pero no cabe

¹ Este artículo forma parte del «Grup de Recerca Consolidat de la Generalitat de Catalunya 2009 SGR 194».

² Véanse a modo de ejemplo Cerrato (1999), Collinge (2000), Fitch (1998), Montini (2007) o Sardin-Damestoy (2002), sobre Beckett, y Alhambra (2005), Besemeres (2000) o Oustinoff (2001 y 2004), sobre Nabokov.

olvidar muchísimos otros casos como los autores hispano-americanos (véase Eymar, 2008), rumanos (véase Pioras, 2003) o griegos (véase Marmaridou, 2005) exiliados en Francia, catalanes exiliados en Hispanoamérica, y un largo etcétera.

No hace falta hacer demasiadas conjeturas previas para ver que se trata de dos fenómenos con condicionantes diferentes, tanto en lo que respecta a su naturaleza como a sus efectos. Por lo tanto, se deberá tener en cuenta la situación concreta en la que se produce cada autotraducción para valorar cómo estas circunstancias pueden influir tanto en el proceso como en el resultado de la autotraducción.

Aunque las circunstancias diferentes entre un tipo de autotraducción y otro sean evidentes, a menudo se han querido magnificar las diferencias entre ellas. Evidentemente, la elección lingüística depende de las circunstancias (Mackey, 1976: 28). En el caso de la traducción intraestatal se da por supuesto el conocimiento *per se* de las diferentes lenguas que conviven en el territorio en cuestión, y, por lo tanto, su utilización tendría que producirse de forma natural. Por el contrario, en la autotraducción interestatal es la necesidad de la lengua en un territorio ajeno lo que invita a su acercamiento y a su uso literario. La teoría, de todos modos, a veces dista bastante de la realidad y las tensiones son corrientes en situaciones de contacto lingüístico. Es habitual que la asimilación del multilingüismo territorial, siempre fruto de circunstancias históricas, haya comportado la marginación de una lengua anteriormente hegemónica, que se ve obligada a compartir o ceder su espacio natural, si es que se puede hablar en estos términos. Pongamos como ejemplo casos de colonización o de imposición por la fuerza. En estos territorios y en sus habitantes existe un poso más o menos acentuado de rechazo del otro. Este rechazo se intenta combatir con el argumento de que la lengua sobrevenida tiene un mercado exterior mucho más grande, razón suficiente para imponerla y priorizarla, con el consiguiente arrinconamiento de la lengua aborigen.

Por otro lado, en el caso de la traducción interestatal, aunque no cabe olvidar la «necesidad» que se crea automáticamente si con un salto de país se cambia de comunidad lingüística, tampoco cabe olvidar que la admiración intelectual puede ofrecernos ejemplos de este tipo de autotraducción sin la propia «necesidad» expuesta. Es el caso, por

ejemplo, del agradecimiento que Josep Carner mostró a México, su país de acogida en sus primeros años en el exilio, con las obras *Nabí* (1940, 1941) y, sobre todo, *Misterio de Quanaxhuata / El ben cofat i l'altre* (1943, 1951)³.

Lo que parece claro es que tanto en un caso como en otro la autotraducción, y por consiguiente, la adopción de dos opciones lingüísticas diferenciadas, crea tensión. En primer lugar porque, como apunta Whyte (2002: 69), siempre queda latente la preocupación de que la autotraducción pueda estar borrando sus orígenes: si la autotraducción se realiza hacia una lengua y cultura de más repercusión, con una audiencia más amplia y unos mecanismos expansivos que aniquilan la lengua de partida, y además se vende como si fuera un original del autor, sin tener en cuenta su origen real, la lengua y la cultura de origen pueden caer en la defenestración y en el cajón de los olvidos, contribuyendo así a su desaparición. De un modo similar, podemos considerar que la tensión está originada porque esta autotraducción suele ser fruto de la voluntad de integración en un grupo más numeroso (Parcerisas, 2009: 118), lo que comporta los mismos efectos explicados anteriormente.

Seguramente, la autotraducción ha arraigado más profundamente en el seno de las culturas y lenguas numéricamente más pequeñas que reciben la presión de una cultura y lengua dominante, para hablar en términos de Casanova (2001). Se trata de una cuestión de teórica facilidad en la labor traductológica (sociedades multilingües) y, sobre todo, de mercado: ser leídos y reconocidos. Por otra parte, es en estas mismas culturas en las que también se encuentran las actitudes más beligerantes con la autotraducción, porque a menudo esconde –hasta llegar a borrar por completo– cualquier rastro de la cultura de origen. Es el caso que plantea Whyte (2002) respecto a la literatura gaélica, Agresti (2000) en relación con la occitana o Parcerisas (2007: 117-118) con la galesa.

En la traducción interestatal este hecho no resulta tan evidente y la distancia física establece una barrera psicológica para no concebir la asimilación y la aniquilación cultural como un peligro tan evidente, aunque también estén latentes si la estancia y la opción lingüística se prolongan en el tiempo.

³ Sobre esta última obra, véase Subirana (s. f.).

Como hemos mencionado anteriormente, no debemos dejarnos llevar por lo que parecen evidencias y a menudo son tópicos: las diferencias entre un tipo de traducción y otro son notorias, pero no podemos considerar como antagónico todo el proceso autotraductivo. Tanqueiro (1999: 23), por ejemplo, cuando se refiere a la traducción intraestatal –aunque no utiliza este término–, expone que se trata de «un caso especial de la autotraducción, puesto que los autores no sólo son bilingües, sino también biculturales, en el sentido de estar plenamente inmersos en ambas culturas». Sin duda, dicha explicación es cierta, ¿pero no deberá serlo también para cualquier otro tipo de autotraductor si quiere que su tarea sea exitosa? ¿Puede tener sentido escribir o traducirse en una lengua de la que no se conoce perfectamente su cultura?

Molina Romero (2003), por su parte, diferencia entre traducciones translingüísticas y transnacionales. Aunque estamos de acuerdo en que las circunstancias diferencian la traducción interestatal e intraestatal, tal como venimos explicando hasta el momento, no podemos abonar esta diferenciación entre traducciones translingüísticas y transnacionales. La autotraducción interestatal i la intraestatal son tanto una cosa como la otra: son transnacionales porque implican dos naciones, dos culturas, dos maneras de articular las ideas y los pensamientos, aunque no haya ninguna frontera política que las separe; y son translingüísticas porque, como cualquier traducción, implican dos lenguas, bien sean utilizadas en un mismo estado o en dos o más de diferentes.

A pesar de todo, es cierto que las situaciones de contacto de lenguas presentan situaciones de desigualdad mucho mayores que el contacto entre lenguas estatales. Las colonizaciones y todo tipo de imposiciones han tenido como objetivo último –y a veces alcanzado– el genocidio lingüístico y cultural. Es normal, pues, que las reticencias y tensiones sean mayores en estas comunidades, como apunta Grutman (2007: 221).

Una última dicotomía que se debe señalar entre un tipo de autotraducción y otro es la oscilación entre la difusión y la aceptación. Mientras que la principal motivación de la autotraducción intraestatal suele ser la difusión, para llegar a un público más numeroso, seguramente la aceptación como autor propio de la comunidad de acogida sea

el motivo más importante de la autotraducción interestatal, sin obviar por ello la difusión, importante en cualquier caso. Esta voluntad de aceptación en la nueva comunidad puede incluso ser un primer paso hacia el uso único de la lengua de acogida, y, por lo tanto, de la asimilación total, como apunta Atzmona (2003). No obstante, se puede ver desde el lado opuesto y remarcar que en este caso la autotraducción puede ser un modo de no perder sus raíces ni su identidad primaria, al mismo tiempo que se intenta ser aceptado como miembro de pleno derecho en la comunidad de acogida.

Parece claro, pues, que, como indica Dasilva (2010: 267), la autotraducción implica totalmente la situación sociolingüística entre las lenguas, del mismo modo que los factores históricos que han provocado dicha situación. Sin lugar a dudas, estas situaciones son más intensas en literaturas de lenguas en contacto, pero no por ello se debe obviar en cualquier tipo de autotraducción.

Dos premisas definitorias de la autotraducción intraestatal: el contacto lingüístico y el mercado literario

De la exposición anterior se deducen dos características definitorias e imprescindibles para la concepción general de la autotraducción intraestatal: el contacto lingüístico y sus correspondientes tensiones y conflictos, y las luchas y condiciones entre mercados literarios asimétricos que comparten un espacio territorial.

El contacto lingüístico

La autotraducción intraestatal se produce en la gran mayoría de casos entre dos lenguas numéricamente asimétricas: la dominante, de mayor extensión territorial y normalmente sobrevenida, y la dominada, la aborígena que queda paulatinamente arrinconada por la presión de la otra. Esta situación provoca evidentes tensiones entre las comunidades lingüísticas y, por consiguiente, en sus escritores. La fuerza desigual de una y otra provocan que, además, la autotraducción intraestatal generalmente se produzca en una única dirección de la lengua dominada hacia la dominante. En estas condiciones, la autotraducción no puede

considerarse ni mucho menos como una actividad puramente individual (Dasilva, 2009: 148-149).

Así pues, los casos de autotraducción intraestatal se dan principalmente por el contacto y la (no) convivencia existente entre las lenguas de la misma comunidad. No obstante, este contacto no es motivo suficiente para la autotraducción. La presencia ambiental de dos lenguas en una misma comunidad es una abstracción de la sociolingüística, ya que no puede existir ninguna lengua sin el uso que hacen de ella los miembros (hablantes) de esa comunidad.

De este uso ha surgido la discrepancia sobre la definición de estas situaciones: unos lo hacen en términos de bilingüismo y otros de diglosia. La mayoría de estudios sobre autotraducción tratan estos casos de bilingüismo, aunque sea problemático (Lagarde, 2001: 17). Sin dejar de lado dichas aportaciones, creemos que estas situaciones están más acorde con el concepto *diglosia*, tal como lo presenta Joan-Lluís Marfany (2008). Marfany (2008: 32) entiende la diglosia «en termes de comportament lingüístic individual», es decir, definida de la misma forma que el bilingüismo, y no solo desde el punto de vista sociolingüístico, como es tradicional, sino también desde el punto de vista psicolingüístico. Por lo tanto, Marfany (2008: 33) caracteriza la diglosia paralelamente al bilingüismo: «l'ús per un mateix individu de l'una o l'altra de dues llengües segons les ocasions. Un grup social diglòssic o bilingüe és un grup social els individus del qual són diglòssics o bilingües. Una societat diglòssica o bilingüe és una societat la majoria dels membres de la qual són diglòssics o bilingües —o ho són la majoria dels membres en disposició de ser-ho». En estos términos, la diglosia es aplicable a los individuos de una comunidad concreta, exactamente igual que el bilingüismo. La diferencia entre ambos conceptos se encuentra en saber si el comportamiento lingüístico de usar una u otra lengua está determinado por la función, «segons una divisió rígidament establerta i universalment, o generalment, acceptada dins el grup social del cas», o si este uso es solamente debido a motivaciones individuales e «irreductibles a cap pauta sociològicament significativa». Por lo tanto, la diglosia es previsible y predecible para cada comunidad, mientras que el bilingüismo no.

A pesar de todo, antes de nada cabe considerar que, como apunta Christian Lagarde (2001: 45), por encima de los

motivos políticos, la competencia lingüística del escritor en cada una de las lenguas de la comunidad es el primer condicionante de la elección de la lengua literaria y de su facultad (o no) de autotraducirse.

En estas condiciones ni la elección lingüística ni la autotraducción son opciones neutras. Las connotaciones políticas y sociales que conlleva el uso de una u otra lengua son diferentes: no es lo mismo adoptar el punto de vista del dominante o del dominado, lo que comporta una serie de consecuencias, como claramente expone el escritor gallego Suso de Toro (Rodríguez Vega, 2002b: 3):

Yo deseo la normalidad para mi idioma, que la crítica me atribuya intenciones previas, que la elección de la lengua esté connotada ideológicamente demuestra una situación pervertida.

Francesc Vallverdú (1975: 55-56), del mismo modo que Lagarde (2001), considera que el autor no elige propiamente la lengua literaria, sino que esta elección viene condicionada indefectiblemente por su lengua de uso habitual. De todos modos, según el mismo autor, el hecho de decantarse por una u otra está sujeto a una serie de condicionantes subjetivos (psicológicos, emocionales, etc.) o subjetivados (sociales, políticos, educacionales, religiosos, etc.).

Cuando esta elección (o no-elección) comporta que el escritor opte por la lengua dominada es el momento en que las relaciones de poder aparecen en todo su esplendor. Se podría pensar que la autotraducción puede esconder en cierta manera la opción lingüística escogida. No obstante, no es lo habitual. En los autotraductores intraestatales que escriben originalmente en la lengua dominada, la autotraducción a menudo no es un acto voluntario, sino una imposición, en palabras de Whyte (2002: 65), que está motivada por la falta de un público amplio en esta lengua (Eymar, 2008: 297).

La imposición de la autotraducción en este sentido puede suponer al fin y al cabo la marginalización de la propia lengua (Lagarde, 2001: 27). Generalmente se trata de una marginalización no deseada directamente por el autotraductor, pero que viene «impuesta» por las condiciones «ambientales» en las que se desarrolla su actividad.

La autotraducción debe encontrar su encaje en las culturas que forman parte de la comunidad. Rexina Rodríguez Vega (2002a: 46) lo expone a partir del caso del escritor gallego Álvaro Cunqueiro:

Sorprende que en un estado como el español, con una sólida tradición plurilingüe y pluricultural, escritores como Cunqueiro hayan sido tan simplificados, lo que evidencia el aún hoy en día difícil encaje de las literaturas periféricas peninsulares.

Por una parte, la cultura dominante tiene que aceptar e introducir el texto autotraducido dentro de su cultura, es decir, dentro del sistema literario dominante. Esta aceptación no suele ser nunca ni sencilla ni evidente, aunque en el fondo resulte fundamental: de esta posible aceptación depende el éxito o el fracaso de la autotraducción. Suso de Toro (Rodríguez Vega, 2002a: 3) hace aflorar esta problemática en el caso de las literaturas gallega y castellana, pero que es fácilmente asimilable a otras situaciones de traducción intraestatal:

Implícita y, a veces, explícitamente se da por entendido que yo no soy de los suyos, yo no soy un escritor español.

Tenemos previamente asignada una cuota [políticamente correcta para las literaturas peninsulares de expresión no castellana] que normalmente es un autor y si hay suerte son dos, como es el caso de la literatura gallega con Manolo Rivas y conmigo. Hay un juego que no es lógico porque yo creo que el sistema literario debe regirse por criterios estrictamente literarios. Un ciudadano que escribe literatura en una lengua del Estado español es simplemente un escritor como todos los demás.

Si esta aceptación no se produce, se corre el riesgo de quedar marginado –ignorado– en la cultura dominante, e incluso también en la dominada. De este modo, una aparente actitud conciliadora entre las diferentes culturas a través de la traducción puede ponerse completamente del revés; si bien es cierto que la autotraducción podría hacer aumentar la difusión de la obra si fuese aceptada por la cultura dominada, también lo es que, como apunta Lagarde (2001: 49-50), puede favorecer la continuidad en la relación diglósica entre las lenguas y literaturas, y, por lo tanto, favorecer que la lengua dominada continúe en la marginalidad,

con el consiguiente rechazo por parte del público de esta última lengua.

La actitud que mantenga el autotraductor respecto a las relaciones de poder que se establecen en este tipo de autotraducciones resulta básica para que esta marginalización se acentúe o se atenúe. El autotraductor, a su manera, puede favorecer la desigualdad entre las culturas si mantiene una posición propiamente minorizante, es decir, si oculta el origen del texto, en una lengua y cultura dominadas, para aumentar las posibilidades de aceptación en la cultura dominante; por el contrario, el autotraductor puede reivindicar, o simplemente mantener explícitos, sus orígenes, con lo que, si consigue ser aceptado en la cultura dominante, favorece la igualación entre lenguas y literaturas.

Como Jane Millar (1982: 128-129) corroboró en su momento, entre los autotraductores se dan este tipo de actitudes confrontadas respecto a las desigualdades de las lenguas y sus sistemas literarios: desde los que entienden la autotraducción simplemente como un instrumento individualista y mercantilista, cuyo objetivo es incluir y diseminar su obra en una lengua dominante sin tener en cuenta si su actitud puede perjudicar a su comunidad lingüística y literaria de origen, hasta los que reivindican abierta y obstinadamente la lengua dominada para que sea más visible y conocida fuera de sus fronteras territoriales, en cuyo caso extremo se encontrarían aquellos autores que, como Whyte (2002) o algunos poetas galeses (Parcerisas, 2007: 117-118), se niegan a autotraducirse precisamente porque la autotraducción invisibilizaría su lengua y cultura original dominada, lo que la convertiría en una lengua y una cultura aún más débil e innecesaria.

El mercado

Evidentemente, el mercado no es un factor que afecte exclusivamente a la autotraducción intraestatal, pero sí que los mercados en posición dominante establecen una serie de requisitos a la publicación de autores de mercados dominados que compiten en un mismo territorio.

La propagación de la obra literaria es una de las características fundamentales que explican la autotraducción. Esta característica se acentúa en la traducción intraestatal,

donde la asimetría del público y la repercusión de los sistemas literarios suele ser enorme. Poder llegar a un mayor número de lectores depende de las fluctuaciones y tendencias del mercado editorial, que sin duda también están marcadas por las relaciones de poder entre sus agentes. Dichas relaciones entre lenguas y culturas y sus respectivos sistemas literarios influyen notablemente no solo en la decisión misma de autotraducirse, sino también en la manera de hacerlo y de mostrar el producto resultante.

Francesc Parcerisas (2007: 112-113) enumera las razones históricas y sociolingüísticas que influyen, además de las de carácter estrictamente individual, a la hora de emprender una autotraducción. Parcerisas apunta la prohibición y la censura, la colonización, la sumisión, la asimetría y la ambición de reconocimiento, y la voluntad de invisibilidad del autotraductor. Todas ellas están ligadas directa o indirectamente a los mercados literarios y a la relación entre sus sistemas literarios.

El mercado literario es el factor que muestra más claramente la actitud de cada sistema literario: si se puede traducir, qué obras se traducen, cómo se llevará a cabo la traducción y cómo será presentada. En autotraducción, donde más estrechamente están implicadas las dos literaturas, es donde estas relaciones se hacen más visibles.

Los autotraductores a menudo justifican la autotraducción como un modo de conseguir un número de lectores más amplio –una ambición personal–, lo que inevitablemente provoca que la autotraducción se dé hacia un sistema literario con una buena infraestructura editorial, como corresponde a una lengua dominante. Estos mismos autotraductores defienden que no hacerlo supone una cierta automarginación, ya que no participan directamente en un sistema literario al que podrían tener acceso; su único modo de acceso es ese, si no se quiere estar a expensas de entrar indirectamente a través de la traducción alógrafa, si se da el caso.

Esta argumentación nos lleva a pensar en la idea de Casanova (2002: 14) de que el valor literario de una obra depende de la lengua en que esté escrita y de que la autotraducción es una lucha por la existencia y la visibilidad. Todo ello, no obstante, comporta una actitud literaria diglósica, y prueba de ello es la unidireccionalidad de la autotraducción en la

mayoría de casos de traducción intraestatal, tal como se puede comprobar en afirmaciones como las de la escritora catalana Flàvia Company (2002: 43):

Escribo narrativa en catalán y en castellano indistintamente. Sólo traduzco las obras que aparecen originalmente en catalán, pues son las que, por su lengua original, tienen un número de lectores más limitado. Es decir, el viaje de la traducción lo hago sólo en un sentido.

Aunque la voluntad del autotraductor no sea siempre diglósica, la actitud del mercado puede marcar la autotraducción en este sentido. Tal como apunta Grutman (2009: 131), el autotraductor puede ser el iniciador del trasvase lingüístico y cultural a la otra lengua sin depender de un encargo concreto a un traductor alógrafa. Esta ventaja aparente puede ser, en el fondo, una imposición del mercado, es decir, que el mercado solo quiera una obra traducida si lo es por el mismo autor del original. En este caso, la imposición de la autotraducción para acceder al otro sistema literario supone la voluntad manifiesta de presentar la obra autotraducida como un original más del sistema literario receptor, asimilándola a la que se escribe directamente en la lengua de este sistema literario receptor. Este hecho supone, para el público lector de este último sistema literario, la falta de cualquier tipo de reconocimiento de la lengua y cultura originales de la primera versión del texto. Estamos ante una clara sustitución lingüística y cultural, ante un genocidio literario encubierto. Parcerisas (2009: 120-121) lo expone en los términos siguientes:

On voit bien donc que l'invisibilité de l'autotraduction dans des champs littéraires asymétriques peut servir à cacher non seulement l'ordre prioritaire de l'original mais aussi l'asymétrie des champs. L'invisibilité de l'autotraduction pourrait même en arriver à constituer une substitution linguistique totale. En effet dans des cas de forte asymétrie des facteurs tels que le désir de se traduire, les forces du marché et la tentation des repères mondiales peuvent provoquer une traduction qui dévalue l'original au point de l'effacer complètement. Dans ce cas la pratique intime qu'est l'autotraduction, destinée à des communautés de lecteurs distinctes dans des champs littéraires différenciés, vient remplacer de facto l'original, survenant ainsi l'effacement de la dualité et de la différence. S'instaure alors l'unicité réductrice. Et là c'est en

termes sociologiques et de réception la traduction en elle-même, constitutive de toute autotraduction, l'élément qui disparaît.

Si el ideal de cualquier traducción es conseguir que las obras traducidas se incorporen a la literatura de llegada como parte de esta, puede parecer que estos casos de autotraducción lo consiguen con creces. Diríamos que van incluso demasiado lejos. Estos casos no se pueden considerar como incorporaciones, sino como imposiciones de una manera determinada de hacer las cosas, que, además, supone la aniquilación total de la lengua y la cultura de partida. No se trata de una aceptación, ya que estas autotraduccions no suelen considerarse nunca como propias del sistema literario dominante, sino de una manera sutil de borrar al competidor.

Así pues, la autotraducción facilita la recepción de la literatura dominada en la literatura dominante, pero con el riesgo de que esta accesibilidad a un mercado numéricamente mayor provoque una invisibilidad y una «innecesidad» de la literatura dominada: ¿por qué se necesita una obra en la lengua dominada, «sin» mercado, si ya existe en la lengua dominante, «con» mercado, a la que incluso los miembros de la comunidad de la lengua dominada pueden acceder?

Xosé Manuel Dasilva (2010: 277-278), cuyas reflexiones se circunscriben al sistema literario gallego, pero que son fácilmente extrapolables a gran parte de sistemas en los que se da la autotraducción intraestatal, es muy claro en este sentido. Apunta que «el centro atrae la periferia» y que existe una «tendencia centrípeta». Estas afirmaciones no deben ser interpretadas en el sentido positivista de la lucha por el centro literario en términos de la teoría del polisistema, es decir, la voluntad de toda forma literaria periférica de convertirse en mayoritaria y, por lo tanto, central. Esta atracción por el centro, al contrario, se trata de una actitud imperialista i de subyugación de la literatura dominante hacia la dominada. Esta actitud se pone de manifiesto en el nulo interés de que la literatura dominante sea traducida a la dominada –la bidireccionalidad– y en la manera como se presenta la literatura dominada: a través de autotraducciones, sin mencionarlo explícitamente, para que parezcan obras escritas originalmente en la lengua dominante con el objetivo de asimilarla.

Dasilva también señala la consecuencia antes comentada de la difuminación del perfil lingüístico y cultural de la lengua original de las autotraducciones. Añade, además, que con esta difuminación la lengua dominante puede convertirse en lengua puente para otras culturas que quieran traducir el texto. De producirse, el lector de esta tercera cultura recibe un texto que percibe como escrito en la lengua dominante. Llegado a este punto, la aniquilación de la lengua y cultura originales es completa.

Consecuencias literarias e identitarias para el autor y el sistema literario dominado

De los apartados anteriores se percibe claramente cómo las situaciones que se dan en un contexto de autotraducción intraestatal son complejas y problemáticas. De ellas se derivan una serie de consecuencias tanto para el autor como para la literatura dominada.

Consecuencias para el autor

A grandes rasgos, existen dos tipos de consecuencias que afectan al autotraductor: una de carácter sociopolítico y otra de carácter estilisticoliterario. En este apartado nos centraremos en las de carácter sociopolítico, pues afectan en mayor medida a la autotraducción intraestatal, mientras que las de carácter estilisticoliterario son prácticamente coincidentes en cualquier tipo de autotraducción.

La repercusión sociopolítica gira en torno de la identidad y del sentimiento de pertenencia a los sistemas literarios del autotraductor. Marmaridou (2005: 338-339) plantea la autotraducción como la demostración de que el autor pertenece a dos culturas diferentes, ya que si no fuera así resultaría imposible que llevase a cabo dicha tarea. La pertenencia a dos culturas no parece ser una circunstancia tan enriquecedora como podría parecer, ya que lleva muchos problemas asociados y puede llegar a vivirse con auténtica inquietud. Es así por la importancia que tiene, también en literatura, la pertenencia nacional (Casanova, 2001: 238). Cada lengua es una patria diferente y resulta imposible tener al mismo tiempo dos patrias diferentes sin tensiones.

Como Eymar (2008: 345), podemos afirmar que el público lector en general es monolingüe y monocultural, y exige la identificación del autor con una sola lengua: la suya. El autotraductor podría querer reivindicar una pertenencia nacional y cultural ambigua, sin decantarse por una u otra. Son los casos en que el autotraductor se imagina un lector modelo en medio de las dos lenguas y culturas; por ejemplo, Youenn Drézen y Ota Filip (Le Dimna, 2005: 33) argumentan que pertenecen a un sistema cultural propio y diferente formado por las dos culturas, sin la posibilidad de excluirse mutuamente. Esta falta de pertenencia explícita les sitúa en tierra de nadie, y lejos de resultar una actitud conciliadora, como pretende ser, a menudo resulta todo lo contrario. Un claro ejemplo de ello es el escritor gallego Alfredo Conde, que en 1999 declaraba (Rojas, 1999): «Soy absolutamente bilingüe y creo que los dos idiomas son míos y estoy orgulloso de los dos. No renuncio a ninguno de ellos». Tres años más tarde describía su decepción por la recepción que había tenido esta actitud (Conde, 2002: 24):

La nueva argumentación añadida pretendió aclarar que no quería renunciar a ninguna de mis dos lenguas, que yo era autónomo en ambas, que en ambas quería expresarme, que las dos eran mías, que me pertenecían. La mía era una actitud que pretendía ser política y conciliadora. No lo fue en absoluto. Ni concilié, ni reconcilié a nadie. Y fue impolítica.

Los sistemas políticos y culturales tanto de partida como de llegada reclaman una fidelidad que el autotraductor, por definición, no puede cumplir. El sistema de origen piensa que el autotraductor es un «traidor», porque, de algún modo, abandona la exclusividad de su lengua y se libra a manos «enemigas». El sistema receptor, por su parte, no entiende por qué el autotraductor no se sumerge completamente en su literatura y continúa escribiendo en otra lengua: el hecho de que no abandone completamente su lengua de origen provoca que la cultura receptora nunca lo llegue a aceptar como miembro de pleno derecho de esta cultura.

El conflicto de la identidad nacional y los sentimientos de traición y pertenencia son especialmente problemáticos para las culturas dominadas, por cuestiones obvias de dimensión y relevancia política y literaria. Las

manifestaciones del escritor gallego Suso de Toro (Rodríguez Vega, 2002b: 3) también son clarificadoras en este sentido:

En relación conmigo hay un tema que sale siempre, el tema de la identidad nacional. Yo digo que sólo soy escritor, ni gallego ni castellano, escritor. Ahora bien, soy gallego de nación, por origen y por convicción cívica. El gallego es mi idioma nacional, pero al mismo tiempo el castellano también es un idioma mío, con lo cual podría decir que soy español en sentido amplio, no tendría problema en eso.

Parece que el autotraductor, especialmente el intraestatal, tiene que convivir con una especie de esquizofrenia lingüística y cultural en su interior. El mismo Suso de Toro se ha manifestado en este sentido (Rodríguez Vega, 2002b: 2):

Quien vive, quien tiene una identidad nacional, lingüística, que es única no entiende nada del mundo actual. El mundo actual es un mundo que se caracteriza por la coexistencia de identidades distintas y por la escisión de la persona entre distintas pertenencias.

Al igual que el escritor catalán Lluís Maria Todó (2002: 19):

Sé que en mí habitan muchas voces, y por lo menos una de ellas habla catalán y otra habla castellano. Ambas voces son mías, muy mías, y ambas hablan su propia lengua con soltura y espontaneidad. No pueden decir exactamente lo mismo, porque no hablan el mismo idioma, pero procuro que, cuando me traduzco, ambas digan cosas equivalentes, cada una a su modo, y procuro que sus palabras tiendan a producir un efecto parecido en el lector, que es lo que, en definitiva, cuenta realmente.

Resulta evidente, pues, que debe hacerse una reflexión sobre la autotraducción a partir de las diferentes identidades que conviven en el autotraductor. Una de las maneras de llevarla a cabo es observar como el autotraductor plantea y realiza la traducción, lo que afecta plenamente la vertiente estilicoliteraria de la autotraducción, que queda fuera del propósito de este artículo.

Consecuencias para la literatura dominada

La autotraducción no solo tiene consecuencias a nivel individual, del autotraductor, sino que también las tiene a nivel colectivo, de la literatura dominada. Como ya ha quedado claro, la decisión de autotraducirse no es una cuestión puramente individual, sino que las circunstancias sociales e históricas influyen decisivamente. Es en función de este contexto que la autotraducción puede provocar una serie de consecuencias en la literatura de origen.

La primera consecuencia es la posible invisibilización de la cultura de partida. Los autotraductores se tienen que doblegar ante una serie de exigencias del sistema literario receptor en lo que respecta tanto al modo de realizar la autotraducción como en la manera de presentarla. La necesidad de aceptar y acatar dichas exigencias está en función de la posición de fuerza o debilidad del sistema literario de origen y del mismo autotraductor. En este sentido, cuanto más débil o dominada sea la posición del sistema literario de origen, y cuanto más desconocido sea el autor, tanta más necesidad tendrá el autotraductor de ceñirse a estas exigencias, porque ni su prestigio ni el de su literatura son suficientemente importantes para imponerse en el mercado de la literatura dominante (López López-Gay, 2008: 395-396).

Estas exigencias se pueden manifestar en el texto autotraducido a partir de la necesidad de adaptarlo al máximo a los cánones de la literatura receptora y, por consiguiente, borrando las marcas que la señalen como parte de otra cultura. Esta forma de actuar puede ser suficiente para formar parte de pleno derecho del sistema literario receptor, como explica Ur Apalategui (2004: 485) respecto al escritor vasco Bernardo Atxaga.

No obstante, y especialmente en la autotraducción intraes-tatal, esta condición no suele ser suficiente. En este tipo de autotraducción existe la tendencia extendida de ocultar la condición de autotraducción del texto en la cultura receptora. El sistema literario receptor –el mercado editorial– aprovecha la ambigüedad de la posición del autotraductor para acentuar ante el público su condición de autor y borrar la de traductor.

El público receptor acoge mejor las obras originales de su cultura y les da una preeminencia a la hora de tomarlas

en consideración. El mercado editorial, que lo sabe perfectamente, lo aprovecha para colocar la autotraducción como un original con el objetivo de «venderla» mejor en su nueva cultura. Esta ocultación del origen de la obra, en contraposición, supone la invisibilización de la cultura de origen y el desconocimiento de la realidad social y cultural real del texto literario en cuestión por parte de la cultura receptora; un empobrecimiento para la cultura receptora, en definitiva.

Esta invisibilización puede llegar al extremo de que, en culturas muy dominadas y diglósicas, el texto original se reciba en la misma cultura original como un simple ejercicio de estilo y que se considere la autotraducción como el verdadero original. Es el caso, por ejemplo, de la literatura occitana (Agresti: 2000: 29-30).

En los casos de ocultación de la condición de autotraducción del texto literario se da la paradoja de que una autotraducción, que es una traducción en la esfera privada, se convierte en un original en la esfera pública por obra y gracia del mercado editorial.

Así pues, la invisibilización de la cultura dominada puede darse tanto a nivel interno del texto –adaptar el texto hasta el punto de que no pueda reconocerse su origen–, como externo –la presentación de la obra como original por parte de la industria editorial de la cultura dominante. Como indica López López-Gay (2010: 288), esta invisibilización se produce en función y proporción de la asimetría entre las culturas implicadas, la voluntad editorial y la conveniencia o voluntad del propio autor. Xosé Manuel Dasilva (2010: 277-278) ha resumido esta invisibilización de una forma muy clara a partir de las relaciones que se producen entre las literaturas que conviven en España:

El sometimiento a una literatura mucho más fuerte que suelen resaltar los autotraductores gallegos se inscribe dentro de aquella tercera dimensión, de índole sociolingüística, que más arriba decíamos que tiene la autotraducción, al lado de una primera dimensión traductológica y de una segunda dimensión de orden estético. En ese sentido, es preciso fijar con claridad una distinción importante. En efecto, cabe considerar la autotraducción como el producto de la capacidad bilingüe de un autor individual. Ahora bien, en el caso de los autotraductores

gallegos hay que tener en cuenta que se trata de la operación de trasladar una obra entre las dos lenguas de una misma sociedad, por lo común desde la más frágil a la más poderosa. Dicho de otro modo, el autotraductor gallego es bilingüe pero no exófono, esto es, desarrolla su labor no a nivel individual, sino en el seno de una comunidad también bilingüe en la cual existe un desequilibrio social entre las dos lenguas que comparten idéntico espacio geográfico.

A propósito de la autotraducción, en otros trabajos ya argumentamos que funciona en el Estado español algo así como una ley de la gravedad que hace que el centro atraiga a la periferia con una fuerza difícil de resistir (Dasilva 1999, 2002). Esta tendencia centrípeta genera dos actitudes asimétricas de consecuencias visibles en la actividad traductora. Por un lado, desde el centro no se ve con buenos ojos que los textos escritos en castellano sean traducidos a las otras lenguas del Estado. Por otro lado, la voracidad del centro exige que los textos en gallego, catalán, vasco y asturiano no solo sean traducidos, sino que se presenten como originales, para lo cual se considera que la autotraducción es la vía óptima a fin de asimilarlos.

Por lo tanto, desde una perspectiva sociolingüística resulta inexcusable poner de relieve que la autotraducción en el Estado español entraña dos consecuencias. La primera es la fagocitación que desde el centro se practica de las obras autotraducidas, difuminando el perfil lingüístico de no pocos escritores periféricos. La segunda consecuencia es el hábito de que el castellano se convierta en lengua puente al transportar las autotraducciones a otras lenguas, propiciando la imagen de que el público recibe un producto literario que no fue escrito originalmente en gallego, catalán, vasco o asturiano.

Esta invisibilización puede provocar otra consecuencia asociada, ya apuntada por Dasilva: la traducción puente. George Steiner (1978: 365) afirma: «Traduis dans une langue d'influence mondiale, certains textes rédigés dans des langues d'audience réduite s'élèvent au rang de force universelle». Según este postulado, la autotraducción puede suponer no solo luchar y tener opciones de conquistar una literatura dominante y con gran mercado, sino que esta autotraducción también visibiliza la obra y el autor ante otros sistemas culturales, desconocedores del sistema literario de origen. Si esta visibilización se da solo en el texto

autotraducido, es frecuente que el sistema literario que se interese por la obra y el autor lo haga como miembro del sistema literario dominante, lo que se agudiza si la autotraducción se presenta como original en este sistema.

Esto supone que las traducciones a terceras culturas se hagan desde la versión autotraducida, tal como explica Julio César Santoyo (2010: 377-378) en el caso de las diferentes literaturas que existen en España:

No sólo las traducciones al castellano abren a los autotraductores gallegos, vascos, catalanes o asturianos un mercado nuevo, a este y al otro lado del Atlántico, mucho más amplio que el de su propio ámbito lingüístico. Ello arrastra una consecuencia no elegida, pero innegable: las traducciones a terceros idiomas suelen hacerse así desde la autotraducción castellana, no desde el original.

Esta opción puede ser legítima, e incluso necesaria, para los autotraductores que siguen un verdadero *parcours* literario en su autotraducción. En estos casos, la autotraducción se convierte en una evolución de la obra dentro de la continuidad de su vida literaria. Desgraciadamente, este no suele ser, sin embargo, el motivo, sino sencillamente el absoluto desconocimiento de la lengua y la cultura de origen por parte de las otras culturas, lo que se acentúa con este tipo de actuaciones perversas por parte de las editoriales de la cultura receptora de la autotraducción.

En definitiva, si la traducción a una tercera cultura se realiza a partir de la obra autotraducida, considerándose esta como la original, se produce una doble invisibilización de la cultura dominada, lo que deja esta cultura en una situación todavía más dramática. Ur Apalategui (2004: 88), por ejemplo, saca a relucir esta situación en la literatura en euskera a partir del caso de Bernardo Atxaga.

Conclusión

La parte exclusivamente literaria de la autotraducción es seguramente la más relevante e interesante del proceso y el resultado de la operación autotraductiva, y de ningún modo debería dejarse al margen u olvidarse en beneficio de otras consideraciones. No obstante, y sin contradecir lo que se acaba de apuntar, llegados a este punto parece

evidente y fundamental no tratar la autotraducción como un mero problema literario individual.

Las circunstancias políticas, sociales y culturales que envuelven la autotraducción, así como la posición que adopta el autotraductor respecto a ellas, condicionan en mayor o menor medida su tarea. Es obligado, pues, tener en cuenta las circunstancias «ambientales» y personales que afectan al autotraductor a la hora de valorar la autotraducción, tanto a nivel individual –del texto y del autor– como colectivo –de los sistemas literarios implicados.

En la autotraducción intraestatal estas consideraciones contextuales son mucho más necesarias por las estrechas,

y a menudo conflictivas, relaciones entre los sistemas literarios y culturales implicados. Las posiciones asimétricas –sociopolíticas y sociolingüísticas– de las comunidades implicadas acentúan la necesidad de poner el foco en las condiciones en que se desarrolla la autotraducción y en cómo se presenta y se recibe.

En definitiva, y estrictamente relacionado con todos los conflictos latentes y evidentes que hemos desarrollado en este artículo, el gran problema de la autotraducción intraestatal es el difícil encaje de los sistemas literarios en contacto, tan cercanos y tan lejanos a la vez, amigos o enemigos íntimos según las circunstancias.

Bibliografía

- AGRESTI, Giovanni (2000), «Autòtraducció : necessitat o exigència?», *Oc. Revista de las letras e de la pensada occitanas*, 57, pp. 27-35.
- ALHAMBRA DÍAZ, María (2005), «Self-Translation. The Metamorphosis of Mnemosyne: Literal and Self-Translation in Vladimir Nabokov's», *In Other Words. The Journal for Literary Translators*, 25, pp. 6-15.
- APALATEGUI, Ur (2004), «Le phénomène Bernardo Atxaga, ou la difficile gestion d'une carrière littéraire bilingue», en Christian Lagarde (ed.), *Écrire en situation bilingue. Actes du colloque des 20, 21, 22 mars 2003. Volume I : Communications*, Perpignan : CRI-LAUP - Presses Universitaires de Perpignan, pp. 485-492.
- ATZMONA, Ariella (2003), «The Joy of Translation» [en línea], en *Facing Democracy: A Long Journey into a Nightmare*, Jerusalem, The Hebrew University of Jerusalem, [<http://www.ariella.org/joy.html>].
- BESEMERES, Mary (2000), «Self-Translation in Vladimir Nabokov's *Pnin*», *Russian Review: An American Quarterly Devoted to Russia Past and Present*, 59, pp. 390-407.
- CASANOVA, Pascale (2001), *La República mundial de las Letras*, Barcelona: Anagrama. [Traducción de Jaime Zulaika.]
- CASANOVA, Pascale (2002), «Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 144-2, pp. 7-20.
- CERRATO, Laura (1999), *Génesis de la poética de Samuel Beckett. Apuntes para una teoría de la despalabra*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- COLLINGE, Linda (2000), *Beckett traduit Beckett: De Malone meurt à Malone dies: L'imaginaire en traduction*, Ginebra, Librairie Droz.
- COMPANY, Flàvia (2002), «Cuestionario», *Quimera*, 210, p. 43.
- CONDE, Alfredo (2002), «La autotraducción como creación», *Quimera*, 210, pp. 20-26.
- DASILVA, Xosé Manuel (2009), «Autotraducirse en Galicia: ¿bilingüismo o diglosia?», *Quaderns. Revista de traducció*, 16, pp. 143-156.
- DASILVA, Xosé Manuel (2010), «La autotraducción vista por los escritores gallegos», en Enric Gallén, Francisco

- Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Traducción y auto-traducción entre las literaturas ibéricas*, Berna: Peter Lang, pp. 265-279.
- EYMAR, Marcos (2008), *La langue plurielle: le bilinguisme littéraire franco-espagnol dans les lettres hispano-américaines (1890-1950)*, Paris, Université Sorbonne Nouvelle-Paris III. [Tesis doctoral dirigida por el doctor Daniel-Henri Pageaux.]
- FITCH, Brian T. (1998), *Beckett and Babel. An Investigation into the Status of Bilingual Work*, Toronto: University of Toronto Press.
- GRUTMAN, Rainier (2007), «L'autotraduction: dilemme social et entre-deux textuel» [en línea], *Atelier de traduction* [Dossier: «Autotraduction»], 7, pp. 219-229. [http://www.atelierdetraduction.usv.ro/ro/revista/REVISTA%207.pdf]
- GRUTMAN, Rainier (2009), «La autotraducción en la galaxia de las lenguas», *Quaderns. Revista de traducció*, 16, pp. 123-134.
- LAGARDE, Christian (2001), *Des écritures bilingues. Sociolinguistique et littérature*, Paris: L'Harmattan.
- LE DIMNA, Nicole (2005), *Palimpsestes franco-bretonnes. L'autotraduction de Youenn Drézen*, Paris: L'Harmattan.
- LÓPEZ LÓPEZ-GAY, Patricia (2008), *La autotraducción literaria: traducibilidad, fidelidad, visibilidad. Análisis de las autotraducciones de Agustín Gómez-Arcos y Jorge Semprún*, París y Barcelona: Université Paris Diderot - Paris VII y Universitat Autònoma de Barcelona. [Tesis doctoral dirigida por los doctores Claude Murcia y Francesc Parcerisas.]
- LÓPEZ LÓPEZ-GAY, Patricia (2010), «Apuntes sobre la visibilidad en la autotraducción realizada a, o entre, lenguas ibéricas», en Enric Gallén, Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Traducción y autotraducción entre las literaturas ibéricas*, Berna, Peter Lang, pp. 281-293.
- MACKEY, William Francis (1976), «Langue, dialecte et diglossie», en Henri Giordan y Alain Ricard (eds.), *Diglossie et littérature*, Burdeos, Maison des Sciences de l'Homme, pp. 19-50.
- MARFANY, Joan-Lluís (2001), *La llengua maltractada*, Barcelona: Empúries.
- MARMARIDOU, Angélique (2005), *L'autotraduction: cas particulier du processus traductif*, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses. [Tesis doctoral dirigida por el doctor Fortunato Israel en la Université Sorbonne Nouvelle - Paris III.]
- MILLER, Jane (1982), «Writing in a Second Language», *Raritan*, 1-2, pp. 115-132.
- MOLINA ROMERO, María del Carmen (2003), «De L'Auveuglon a Marruecos: una lectura a contrapelo de Agustín Gómez Arcos» [en línea], *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 23, Madrid, Universidad Complutense de Madrid. [http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/cmolina.html]
- MONTINI, Chiara (2007), «La bataille du soliloque». *Genèse de la poétique de Samuel Beckett (1929-1946)*, Amsterdam, Nueva York: Rodopi.
- OUSTINOFF, Michaël (2001), *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris: L'Harmattan.
- OUSTINOFF, Michaël (2004), «Vladimir Nabokov ou pourquoi se retraduire?», *Palimpsestes*, 15, pp. 169-185.
- PARCERISAS, Francesc (2007), «Idéologie et autotraduction entre cultures asymétriques» [en línea], *Atelier de traduction* [Dossier: «Autotraduction»], 7, pp. 111-119. [http://www.atelierdetraduction.usv.ro/ro/revista/REVISTA%207.pdf]
- PARCERISAS, Francesc (2009), «De l'asymétrie au degré zéro de l'autotraduction», *Quaderns. Revista de traducció*, 16, pp. 117-122.
- PIORAS, Valeria (2003), *Les vies parallèles des œuvres littéraires. Auto-traduction et ré-écriture chez Miron Kropotkin, Ilie Constantin et Virgil Tanase*, Toulouse, Université de Toulouse II Le Mirail. [Tesis doctoral dirigida por el doctor François-Charles Gaudard.]
- RODRÍGUEZ VEGA, Rexina (2002a), «Un jardinero en la frontera. Las autotraducciones de Álvaro Cunqueiro», *Quimera*, 210, pp. 46-50.
- RODRÍGUEZ VEGA, Rexina (2002b), «La modernidad amordazada de Galicia. Entrevista a Suso de Toro», *Quimera*, 213, pp. 56-63.

- ROJAS, Marisel (1999), «Un regalo de Reyes. Entrevista a Alfredo Conde» [en línea], *Fusión. Suplemento Galicia*.
[<http://www.revistafusion.com/galicia/1999/diciembre/entrev75.htm>]
- SARDIN-DAMESTOY, Pascale (2002), *Samuel Beckett auto-traducteur ou l'art de « l'empêchement »*. *Lecture bilingue et génétique des textes courts auto-traduits (1946-1980)*, Arras: Artois Presses Université.
- SUBIRANA, Jaume (s. f.), «Del Misterio de *Quanaxhuata* a *El Ben Cofat i l'Altre i L'Ébouriffé*» [en línea], *Lletra. La literatura catalana a Internet*.
[<http://lletra.uoc.edu/ca/obra/misterio-de-quanaxhuata-1943/detall>]
- TANQUEIRO, Helena (1999), «Un traductor privilegiado: el autotraductor», *Quaderns. Revista de traducció*, 3, pp. 19-27.
- TODÓ, Lluís Maria (2002), «Lugares del traductor», *Quimera*, 210, pp. 17-19.
- VALLVERDÚ, Francesc (1975), *L'escriptor català i el problema de la llengua*, Barcelona: Edicions 62.
- WHYTE, Christopher (2002), «Against Self-Translation», *Translation and Literature*, 11, pp. 64-71.

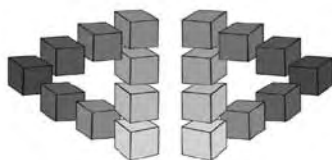
arte y teorema

www.catedra.com

¿ES LÓGIC@?

ANÁLISIS Y EVALUACIÓN
DE ARGUMENTOS

Huberto Marraud



CÁTEDRA

¡TODOS SABIOS!

CIENCIA CIUDADANA
Y CONOCIMIENTO EXPANDIDO

Antonio Lafuente, Andoni Alonso
y Joaquín Rodríguez



CÁTEDRA

HUMANIDAD E INHUMANIDAD

UNA HISTORIA MORAL DEL SIGLO XX

Jonathan Glover



CÁTEDRA

Ensayos Arte Cátedra

Julián Díaz Sánchez

La idea de arte abstracto en la España de Franco



DICCIONARIO DE URBANISMO

GEOGRAFÍA URBANA
Y ORDENACIÓN DEL TERRITORIO

Florencio Zoido, Sofía de la Vega, Ángeles Piñeiro,
Guillermo Morales, Rafael Mai, Rubén C. Lois
y Jesús M. González



Guillermo Torres
CÁTEDRA

PEQUEÑO DICCIONARIO VISUAL de TÉRMINOS ARQUITECTÓNICOS

Coordinado e ilustrado: Lorenzo de la Plaza Escalante

Texto: Adoración Morales Gómez

Dibujos: José María Martínez Muñillo

Cuadernos Arte Cátedra



CÁTEDRA

La traducción como forma de exilio interior: El caso de Marià Manent¹

José Francisco Ruiz Casanova

Recibido 4.09.2012 - Aceptado 9.04.2013

Resumen / Résumé / Abstract

La dualidad Exilio y Traducción es un tema de gran interés para la Literatura Comparada. Por una parte, pueden estudiarse las relaciones causa-efecto entre uno y otra (los exilios que conducen a la traducción y las traducciones que motivan exilios); por otra, la traducción puede ser, en sí misma, una forma de exilio lingüístico, bien de la obra original, bien de la propia lengua literaria de expresión. Es éste un tema que implica cuestiones como la censura, el uso de las lenguas literarias según condiciones biográficas o históricas y algunos otros aspectos como el tratado aquí, las formas de «exilio interior» de aquellos autores que tuvieron que asumir como lengua literaria para sus traducciones una lengua distinta de la propia.

La dualité de l'exil et de la traduction est un sujet de grand intérêt pour la littérature comparée. D'une part, on peut étudier la relation cause-effet entre l'un et l'autre (les exils menant à la traduction et les traductions qui motivent les exils), et d'autre part, la traduction peut être, en soi, une forme d'exil linguistique, que ce soit de l'œuvre originale, ou de leur propre langue littéraire d'expression. C'est un sujet qui soulève des questions telles que la censure, l'utilisation de la langue littéraire dans certaines conditions biographiques ou historiques et autres aspects comme celui que est discuté ici, les formes d'«exil intérieur» de ces auteurs qui ont dû adopter, en tant que langue littéraire pour leurs traductions, une langue autre que la leur.

Exile and Translation duality is a topic of great interest for Comparative Literature. On the one hand, the cause-effect relationship between one and the other (the exiles leading to translation and translations that motivate exiles) can be studied; and secondly, the translation may be, in itself, a form of linguistic exile, either of the original work, either of their own literary language of expression. This is a topic that involves issues such as censorship, the literary language use in biographical or historical conditions and some other aspects as the one discussed here, the forms of «internal exile» of those authors who had to take another language as a literary language for their translations.

Palabras clave / Mots-clés / Key Words

Traducción, Exilio, Marià Manent.

Traduction, Exil, Marià Manent.

Translation, Exile, Marià Manent.

Historia de la Traducción, Historia de los exilios

La Historia de la Traducción en España debe tanto a las aportaciones que, por la vía comercial o por la vía estética o del gusto, han realizado sus autores como a determinadas situaciones históricas, sociológicas, estéticas o morales que han determinado, para bien o para mal, la publicación –o no– de algunas obras. Al referirme a la historia de dicha actividad en el siglo XX, ya señalé la necesidad de que el estudio, sobre todo para el período de 1939 a 1975 –y por razones históricas obvias– no se limitase a la reunión y comentario de las obras impresas durante esas cuatro décadas, sino que contemplase también las «traducciones realizadas por autores españoles en el exilio»². Lo que entonces

¹ Este trabajo se publica en el marco de mis contribuciones en el grupo de investigación TRILCAT y los proyectos a él asociados: Proyecto Ministerial FFI2011-26500 y Grup de Recerca Consolidat de la Generalitat de Catalunya SGR 2009-194.

² *Aproximación a una Historia de la Traducción en España*, Madrid, Cátedra, 2000, pág. 457.

era un breve apunte sobre la necesidad de investigar sobre las traducciones de dicho ámbito cronológico, publicadas la mayoría de las veces en países hispanoamericanos, fue tomando la forma de una línea de investigación harto productiva³, tanto si se orienta con la finalidad de completar el relato histórico de la traducción realizada por autores peninsulares como, también, para entender determinadas confluencias, lecturas y ecos estéticos en la literatura española (o en la catalana, por ejemplo) de la segunda mitad del siglo XX⁴.

Ha quedado establecida, pues, la íntima vinculación que los conceptos de Exilio y Traducción⁵ han tenido a lo largo de la historia, así como su relación causal, en uno u otro sentido (traducción-exilio o exilio-traducción); de igual modo es de sumo interés el estudio de la traducción con forma de exilio⁶. De exilio lingüístico, al menos. Eso fue lo que ocurriera con los escritores catalanes radicados en países de habla hispana y que, en consecuencia, al exilio político consecuencia de la guerra tuvieron que sumar su propio *exilio lingüístico* al tener que desarrollar parte o

⁵ La bibliografía sobre el tema, aunque apenas trate el tema de la traducción es extensísima: José Luis Abellán, dir., *El exilio español de 1939*, Madrid, Taurus, 1976, 6 vols.; Francisco Ayala, «Para quién escribimos nosotros», *Cuadernos Americanos*, 43 (enero-febrero 1949), págs. 36-58 [reed. en *El ensayo español*, 5. *Los contemporáneos*, ed. de Jordi Gracia, Barcelona, Crítica, 1996, págs. 78-92]; Montserrat Bacardí, «La traducción catalana a l'exili. Una primera aproximació», *Quaderns. Revista de Traducció*, 16 (2009), págs. 9-21; *Catálogo bibliográfico. Autores y traductores del exilio español en México*, México, FCE, 1999; Daniel Eisenberg, «Las publicaciones de la Editorial Séneca», *Revista de Literatura* XLVII (94) (1985), págs. 267-276; Óscar Fernández Poza y Juan M. Ribera Llopis, «Fuentes para el estudio del exilio literario catalán en Hispanoamérica», *Revista de Filología Románica*, Anejo VII (2011), págs. 115-127; Claudio Guillén, *El sol de los desterrados: Literatura y exilio*, Barcelona, Quaderns Crema, 1995; Vicente Llorens, *La emigración republicana de 1939* en José Luis Abellán, dir., *El exilio español de 1939*, vol. 1, Madrid, Taurus, 1976; Vicente Llorens, *Liberales y románticos: Una emigración española en Inglaterra, 1823-1834*, Madrid, Castalia, 1979; Vicente Llorens, *Estudios y ensayos sobre el exilio republicano de 1939*, ed. de Manuel Aznar Soler, Sevilla, Editorial Renacimiento (Biblioteca del Exilio, 26), 2006; Albert Manent, *La literatura catalana a l'exili*, Barcelona, Curial, 1989; Gregorio Marañón, *Espanoles fuera de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1947 (7ª ed.: 1979); Marta Moguer Ferrer & Carlos Guzmán Moncada, eds., *Una voz entre las otras. México y la literatura catalana del exilio*, México, FCE, 2004; Fernando Piedrahita Salgado, *Bibliografía del exilio republicano español (1939-1975)*, Madrid, FUE, 2003; Andrea Pagni, ed., *El exilio republicano español en México y Argentina*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2011; Dolores Prat Brugat, Mª Magdalena Ordóñez & Mª Teresa Ferriz Roure, eds., *El exilio catalán en México. Notas para su estudio*, México, El Colegio de Jalisco, 1997; Marcos Rodríguez Espinosa, «La traducción como forma de exilio», *Bulletin of Hispanic Studies*, 70:1 (1998), págs. 83-94; Guillermo de Torre, «La emigración intelectual, drama del presente», en *La aventura y el orden*, Buenos Aires, Losada, 1943, págs. 315-322; Michel Ugarte, *Literatura española en el exilio. Un estudio comparativo*, Madrid, Siglo XXI, 1999. A esta larga, e incompleta, lista cabría añadir el monográfico citado aquí: *Escrituras del Exilio* publicado en el Anejo VII (2011) de la *Revista de Filología Románica* de la Universidad Complutense de Madrid.

⁶ Para este tema, *vid.* «Exilio y Traducción. Un tema de Literatura Comparada», en *Dos Cuestiones...*, *cit.*, págs. 197-212. Ahí puede leerse: «El castigo de Babel no fue la incomunicación, o no sólo, como a menudo pensamos –algo egoístas– quienes nos dedicamos al estudio de las lenguas; el castigo supremo de Babel fue el de la *invención* del Exilio, hacer del ser humano ser extranjero, hecho éste que no es principalmente asunto geográfico sino lingüístico. Asumir la condición de expulsados del territorio monolingüe supone, necesariamente, entender la Historia de la Traducción como Historia del Exilio. Caemos en la cuenta, así, de que el tratado de las *diferencias*, y las consecutivas teorías que de él derivan, no son prioridad epistemológica cuando no sólo al traducir sino también al *hablar* nos sometemos permanentemente a un arte o experiencia del exilio» (cfr. pág. 200).

³ Sobre estas cuestiones he tratado en el Congreso de la AEITI, que se celebró en enero de 2013 en Las Palmas de Gran Canaria, donde tracé un panorama de las líneas de investigación, posibles o abiertas, en mi comunicación «Exilio y Traducción: perspectivas de estudio». Algunas de tales líneas son las que se presentan aquí en las conclusiones de este trabajo.

⁴ En este sentido, y a modo de breves ensayos, publiqué algunos estudios de caso: «Voces de la razón muda. Dos traductores del exilio: Agustí Bartra y Juan Ortega Costa», *Boletín Editorial de El Colegio de México*, 106 (noviembre-diciembre de 2003), págs. 12-20 (reed.: *Vasos comunicantes*, 27 (invierno de 2003), págs. 51-59); «Agustí Bartra: Un (El) canon de la poesía norteamericana traducida al catalán y al castellano», en J. F. Ruiz Casanova et al., ed., *Literatura comparada catalana i espanyola al segle XX: Gèneres, Lectures i Traduccions (1898-1951)*, Lleida, Punctum & Trilcat, 2007, págs. 189-211; y «Exilio y Traducción», en Liliana Ruth Feierstein y Vera Elisabeth Gerling, eds., *Traducción y poder. Sobre marginales, infieles, hermeneutas y exiliados*, Madrid-Frankfurt, Vervuert Iberoamericana, 2008, págs. 137-151 (reed.: <http://www.saltana.org/2/tsr/58.htm>, *Saltana. Revista de Literatura y Traducción*, 2 (enero de 2008). Por último, este largo camino de investigaciones ha desembocado en mi libro *Dos Cuestiones de Literatura Comparada: Traducción y Poesía. Exilio y Traducción*, Madrid, Cátedra, 2011, que incluye dichos textos y algunos más; y, en prensa, tres trabajos más que aparecerán en breve: los artículos «El doble exilio de los escritores republicanos»; «Vida mexicana de Agustí Bartra»; y la entrada «Exilio» para el Diccionario de *Historia de la Traducción en Hispanoamérica* editado por Francisco Lafarga y Luis Pegenaute.

casi la totalidad de su obra (sobre todo de su obra como traductores) en español, esto es, en una lengua que, aunque conocida y utilizada, no era para muchos su lengua literaria: éste es el episodio que he ilustrado en otro lugar como *el doble exilio de los escritores republicanos catalanes*⁷.

No obstante la gravedad de tal situación cultural, humana y lingüística, este proceso (el de los traductores exiliados) creó un doble paralelismo cultural: por un lado, las traducciones realizadas en Hispanoamérica, por ejemplo, poco o nada tenían que ver con las que se hicieran en la Península (y aquí cabe estudiar temas relativos a la censura, la circulación de libros clandestinos, las noticias literarias que se filtran desde el extranjero, el canon, etc.); por otro, determinados autores españoles, que permanecieron en la península tras el final de la guerra y reanudaron su actividad literaria, se vieron sometidos no sólo a un aparato de control institucional sino que, por ejemplo, en el caso de los escritores catalanes les supuso la adopción de la lengua española como lengua de trabajo. Cuando se trató de la obra propia, esta circunstancia implicó una intolerable limitación, pues toda una literatura quedaba en suspenso; cuando de las traducciones, tan sensibles de ser tomadas por actividad literaria profesional, supuso para algunos un *exilio (literario y lingüístico) interior*, al verse obligados a emplear una lengua que no era la de su expresión literaria⁸.

Tomemos dos casos, en cierta medida paralelos en cuanto al sentido que su labor como traductores adquirió, uno en el exilio, el otro en la península: me refiero a Agustí Bartra y a Marià Manent, respectivamente. La obra de uno y otro, como traductores, se compone de dos vertientes (tres, en realidad): traducciones por encargo realizadas en español y traducciones por gusto estético, tanto en español como en catalán. En ambos casos, y por razones obvias (en el de Bartra, su exilio mexicano; en el de Manent, su exilio interior en España), es mayor el número de traducciones al español que al catalán, sobre todo, claro está, en el período de 1939 a 1975. Aun así, uno y otro se las ingenjaron para dar a las prensas obras traducidas al catalán: *Una antología de la lírica nord-americana*⁹, de Bartra; y la *Poesía inglesa y nord-americana*¹⁰, de Manent.

La historia de estos libros debe establecerse mediante dos paralelismos: por una parte, tanto uno como otro traductor

estaban enfrascados en los años de su publicación en la traducción de amplias muestras antológicas de poesía en lengua inglesa¹¹, con lo que parte de la *criba antológica* estaba hecha o formaba parte del proceso de edición en el que trabajaban; por otro, ambas antologías representan las dos únicas selecciones de poesía anglosajona traducida al catalán.

Sabemos –por el epistolario y, sobre todo, por la biografía intelectual de Bartra, escrita por Anna Maria Murià¹²– que el poeta catalán puso todo su empeño en que se publicase su antología en lengua catalana, que era, de algún modo, el fruto de la beca Guggenheim que se le había concedido. Pero tal empeño, aunque loable y aun cuando llegara al buen puerto de la impresión del volumen, topó con la realidad propia de su exilio: ni en México había público suficiente para dar a conocer con amplitud su labor, ni la antología pudo circular libremente por España¹³. De modo que, en realidad, la difusión de la lírica norteamericana realizada, mediante traducciones, por Bartra en México (e incluso en la España de los últimos días del franquismo, cuando reedita su antología en 1974) se corresponde con sus versiones al español. Y, en paralelo a esto, la labor como traductor de poesía en lengua inglesa de Manent

⁷ Vid. nota anterior.

⁸ Albert Manent hizo recuento de algunas traducciones singulares al catalán durante los primeros años de la represión franquista en «Durant un quart de segle les traduccions en català foren oficialment prohibides», en Sílvia Coll-Vinent, Cornèlia Eisner i Enric Gallén, eds., *La traducció i el món editorial de postguerra*, Lleida, Punctum & Trilcat, 2011, págs. 287-297.

⁹ México, Lletres, 1951. Sobre ésta y las demás antologías de poesía norteamericana traducidas por Bartra, vid. mis trabajos citados en nota 4 y el libro *Dos Cuestiones de Literatura Comparada...*, cit.

¹⁰ Alpha, Barcelona, 1955.

¹¹ En el caso de Bartra, la *Antología de la poesía norteamericana*, México, Letras, 1952 (reeditada en 1957 y 1959, en México, y reeditada y ampliada en Barcelona, Plaza & Janés, 1974); en el de Manent, sus tres antologías: *La poesía inglesa. Románticos y victorianos*, Barcelona, Lauro, 1945; *La poesía inglesa. De los primitivos a los neoclásicos*, Barcelona, Lauro, 1947; *La poesía inglesa. Los Contemporáneos*, Barcelona, Lauro, 1948 (reunidas posteriormente en un volumen: *La poesía inglesa*, Barcelona, José Janés editor, 1958); y *La poesía irlandesa*, Barcelona, José Janés editor, 1952.

¹² Anna M. Murià, *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2004.

¹³ Se hizo una tirada única, en México, de 1.000 ejemplares. Después, el texto tuvo que esperar hasta 1983 para ser reeditado en Cataluña: *Antología de la lírica nord-americana*, Vic, Eumo, 1983.

también tuvo su difusión en lengua española¹⁴. Es decir, dos poetas-traductores establecen, en gran medida muestra y canon de la poesía inglesa (y norteamericana) en una lengua que no es su lengua literaria (el español) y en circunstancias totalmente opuestas pero, en definitiva, hijas de la misma situación histórica.

No es lugar éste para tratar, de nuevo, de la situación cultural de los escritores exiliados catalanes en Hispanoamérica, una suerte de *dobles exilio* (territorial y lingüístico) que ya he estudiado, para el caso de Bartra, en otras ocasiones¹⁵. Me interesa, aquí y ahora, y tomando como ejemplo las traducciones de Manent¹⁶, esa otra forma de exilio, de *exilio interior literario y lingüístico* que supuso para algunos autores el hecho de tener que desarrollar su obra literaria (la original o las traducciones) en lengua española.

Exilio interior (literario y lingüístico) y traducción

Ha quedado establecido que la disrupción cultural que provoca el exilio, bajo las formas del extrañamiento cultural, la dispersión de grupos y referentes estéticos, la pérdida de contactos o la *translinguación* (una consecuencia más del *transterramiento* al que se refiriera José Gaos) supone para el intelectual algo así como un nuevo nacimiento, en el que no sólo debe preocuparse por su obra sino también, y principalmente, por el restablecimiento o la creación de las redes de difusión adecuadas, cuando no de la adaptación a los nuevos espacios culturales o la búsqueda de canales adecuados. A esta circunstancia, común para todos los intelectuales exiliados, y que conlleva además la incógnita acerca del futuro de sus obras o de los destinatarios que éstas puedan tener¹⁷, se le suma, en el caso de los escritores catalanes, la desaparición total del referente de destino y, lo que es peor, la pérdida de la conciencia estética según la cual una obra no es otra cosa que un eslabón más de la formación y evolución de un pensamiento (y una lengua) social.

Más, si tales fueron las circunstancias para un escritor catalán exiliado en país de habla hispana, cabría preguntarnos ahora por las de aquéllos que, al permanecer en la península, escribieron (y tradujeron) en lengua española. Y, en este sentido sería interesante realizar un estudio comparativo

de dos formas de exilio lingüístico: la de los exiliados (interiores o no) que deben renunciar a su lengua de expresión literaria y adoptar otra y la de aquellos autores españoles o hispanoamericanos que, por decisión propia o debido a otros factores biográficos o estéticos, decidieron *exiliarse*

¹⁴ En este sentido, María Luis Pascual Garrido (cfr. *infra* nota 16) afirma: «El mérito de la antología de Manent, en particular en lo que respecta al volumen *Los contemporáneos*, reside pues en que en ésta se ofrecen las primeras versiones en traducción de innumerables coetáneos suyos: los poetas de las dos contiendas mundiales como Rupert Brooke, Siegfried Sassoon, Wilfred Owen o Edith Sitwell; la obra de los modernistas e imaginistas angloamericanos; la de W.H. Auden y su entorno, o la de Dylan Thomas, por mencionar sólo algunos de los autores más representativos» (pág. 181), y añade: «A todas luces, la obra tiene pretensiones de convertirse en una especie de historia de la poesía en lengua inglesa, ofreciendo además la traducción española (pág. 177). Por referir aquí una anécdota personal, la *Poesía inglesa y nord-americana* de Manent, impresa en 1955, y por razones obvias de censura y de imposibilidad de difusión y/o distribución, todavía podía comprarse en librerías, como libro nuevo, en los primeros años del siglo XXI. Todavía en 2011, la editorial Alpha ha reeditado una selección de las versiones catalanas (Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley y Keats) de Manent en el volumen *Benvingudes la joia i la tristesa*.

¹⁵ Cfr. nota 4.

¹⁶ Para Manent como traductor pueden consultarse los siguientes trabajos: Miquel Desclot, «Marià Manent, poeta de la traducció», *Reduccions*, 37 (marzo 1988), págs. 38-44; Ángel Crespo, «Marià Manent, traductor», *L'Avenç*, 120 (noviembre de 1988), págs. 36-37; Francesc Parcerisas, «Marià Manent i la traducció», en J. Triadú et al., ed., *Marià Manent*, Barcelona, ICE, 1989, págs. 17-26; Arthur Terry, «Marià Manent i la tasca del poeta-traductor», *Revista de Catalunya*, 40 (abril 1990), págs. 117-129; Montserrat Roser i Puig, *El llegat anglès de Marià Manent*, Barcelona, Curial i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992; D. Sam Abrams, «Marià Manent, traductor de poesia i memorialista», en VV.AA., *Centenari Marià Manent (1898-1998)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1998, págs. 21-29; María Luisa Pascual Garrido, *Un hito en la poesía inglesa traducida en antologías: Estudio descriptivo de la Poesía Inglesa (1945-1948) de Marià Manent* (tesis doctoral), Univ. de Córdoba, 2001; Jordi Marrugat, *Marià Manent i la traducció*, Lleida, Punctum & Trilcat (Quaderns, 4), 2009; y Josep Marco, «Las traducciones al catalán de Wordsworth y Coleridge», *Hikma*, 8 (2009), págs. 63-88. Asimismo, dedico un breve apartado a Manent como poeta-traductor en mis *Dos Cuestiones de Literatura Comparada*, cit., págs. 100-104; y en cuanto a antólogo, en págs. 130-138.

¹⁷ En este sentido, es referencia obligada el artículo de Francisco Ayala «Para quién escribimos nosotros», *Cuadernos Americanos*, 43 (enero-febrero 1949), págs. 36-58 (reed.: J. Gracia, ed., *El ensayo español*, 5. *Los contemporáneos*, Barcelona, Crítica, 1996, págs. 78-92). Sobre este trabajo de Ayala, vid. Julia Cela, «Reflexiones de Francisco Ayala sobre el exilio intelectual español», *Revista de Indias*, vol. LVI, núm. 207 (1996), págs. 451-473.

su obra en otra lengua: pienso, por ejemplo, en casos tan conocidos como los de los poetas Juan Larrea¹⁸, Vicente Huidobro o César Moro, entre tantos otros¹⁹.

Ser un traductor *exiliado interior* supone, en el caso de vivir materialmente de dicha actividad cultural, un proceso semejante en ocasiones (y en otras no) al hecho de tener silenciada la lengua de expresión propia. En el caso de la obra propia, el intelectual puede optar por publicar en la lengua impuesta, por continuar escribiendo en la suya y aguardar a que la situación cambie, o por no escribir ni en una ni en otra. En cambio, si se trata de un traductor, y si esta labor forma parte de su modo de vida intelectual y material, se produce la paradoja de que al aparato de censura propio de un sistema como el del franquismo (en cuanto a contenidos y en cuanto a lengua de expresión) se suma, involuntaria u obligadamente, la obra del traductor: traductor-exiliado interior que vierte obras aceptadas (por su contenido y por su oportunidad intelectual o editorial) en el marco censorio y escritas, además, en una lengua que no es la de su expresión literaria. Es decir, de algún modo, el traductor exiliado interior contribuye por necesidad en la afirmación de la propia censura que reprime su lengua literaria. No cabe paradoja intelectual mayor. Y éste fue el contexto de algunos de los traductores catalanes que desarrollaron su obra en la península durante la etapa franquista, sobre todo durante sus dos primeras décadas.

En tal contexto obviamente la traducción literaria está determinada por las directrices de una estricta censura en lo que hace a contenidos, autores e incluso lenguas de origen y una producción que –en cuanto a géneros literarios de ficción– constituye por sí misma un *canon* (o *anticanon*) estético. En alguna medida, estas cuestiones son distintas cuando se trata de la poesía; y aun cuando la tendencia natural sea la de ofrecer obras de la literatura clásica (o escritas no antes de las dos primeras décadas del siglo XX), el espacio de *libertad* que la selección antológica facilita al traductor es determinante para que algunas noticias estéticas del presente se cuelen por los intersticios del sistema cultural vigilado y atezado por la censura. Así, por ejemplo, las nuevas *lecturas* de fragmentos u obras clásicas que, activadas por la traducción (y debido fundamentalmente a los temas e ideas que en ellas se tratan) adquieren un sentido moderno o pueden descifrarse en clave de actualidad.

Serán, en un principio, traducciones escritas en lengua española, pero serán, asimismo, la avanzadilla de un cierto gesto de conexión –con el exterior y con la modernidad– de una cultura aislada por razones políticas. Y es en este sentido en el que debe circunscribirse la publicación de las antologías de poesía inglesa de Manent, la estrategia comercial con que las pondrá en circulación su editor José Janés²⁰ y

¹⁸ Para Juan Larrea y la traducción de sus obras, puede consultarse la tesis doctoral de María Rodríguez Cerezales, *Juan Larrea y Gerardo Diego: Poesía en traducción*, Universitat Pompeu Fabra, 2011 (<http://www.tdx.cat/handle/10803/48673>).

¹⁹ Podría aducirse aquí también el ejemplo, aunque controvertido, del cubano José María Heredia. En la literatura española tenemos un caso histórico en el contexto de los exilios de los liberales españoles del siglo XIX: el de José María Blanco y Crespo, quien muta su nombre por el de José María Blanco-White en su exilio inglés. Una interesante incursión en este tema es la realizada por Diego Muñoz Carrobes en su artículo «Exilio e idioma en el siglo XXI: por qué elegir otra lengua literaria», en el monográfico *Escrituras del Exilio* publicado en el *Anejo VII* (2011) de la *Revista de Filología Románica* de la Universidad Complutense de Madrid, págs. 289-297. Cabría pensar también en novelistas o autores teatrales como Agustín Gómez-Arcos (vid. su artículo «Censura, exilio y bilingüismo. Un largo camino hacia la libertad de expresión», en José Valles Calatrava, ed., *Escritores españoles exiliados en Francia. Agustín Gómez-Arcos*, Almería, Diputación, 1992, págs. 159-162), Jorge Semprún o Fernando Arrabal, entre otros. En este sentido, puede consultarse: María del Carmen Molina Romero, «Escritores españoles en francés: una literatura exiliada en la lengua de otro», *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris* (Univ. de València), 12 (2007), págs. 117-130; y la tesis doctoral de Patricia López López-Gay, *La autotraducción literaria: traducibilidad, fidelidad, visibilidad. Análisis de las autotraducciones de Agustín Gómez-Arcos y Jorge Semprún*, Barcelona, Universitè Paris Diderot (Paris 7)-Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.

²⁰ Como hemos visto, primero la antología de autores del siglo XIX, en 1945 (en el colofón, se lee la fecha de 29 de septiembre de 1945); después la que abarca desde los orígenes hasta el siglo XVIII, en 1947 (colofón de 19 de abril); por último, en 1948 (colofón de 14 de abril), la antología de los contemporáneos. María Luisa Pascual Garrido, al referirse a la política editorial de José Janés, escribe: «El plan de Janés consistía en poner al alcance de sus lectores (catalanes) la literatura escrita en las principales lenguas europeas, haciendo traducir un considerable número de novelas (de Virginia Woolf, Aldous Huxley, Evelyn Waugh, P.D. Wodehouse entre otros) procedentes principalmente del Reino Unido al objeto de suplir las carencias de los jóvenes novelistas que escribían en España, quienes veían limitada su creatividad por la actuación implacable de la censura» [...] «Además, estas obras incluían una serie de referencias intertextuales que ayudaban al lector a familiarizarse con los grandes nombres de la literatura inglesa. Los libros eran vistos, tanto por los

el interés del propio Manent²¹ por establecer vínculos con el ambiente poético de los años 50²², que es, como sabemos, década de Encuentros Poéticos, Congresos²³ y antologías²⁴: década, pues, de un explícito acercamiento entre los poetas en lengua española y los poetas en lengua catalana²⁵. Dionisio Ridruejo, en un artículo escrito en 1972, señala el año de 1944 como el primero del fin de un cierto «conformismo» de postguerra:

En mayo de 1944 comienza a publicarse la revista *España*, que se opone –salto atrás y adelante– al movimiento garcilasista [...] El mismo año se publica *Sombra del paraíso*, de Vicente Aleixandre [...] Una nueva generación (Suárez Carreño, Hidalgo, Hierro, Bousño, Morales, Gaos, etc.; alguno revelado ya en *Escorial*) rodea al maestro, aunque no todos le sigan. Dámaso Alonso, el mayor crítico del país, proclama su consagración. Luis Rosales recibe en su casa a José María Valverde, el otro «nuevo» revelado y rebelado. [...] También en 1944, Dámaso Alonso publica sus *Hijos de la ira*, el gran libro del decenio. Pronto saltarán a la lid el polémico Celaya y el grupo de los otros poetas del realismo social o testifical, tendencia que culminará con la aparición de Blas de Otero²⁶.

Es evidente, y no sólo por las palabras citadas de Ridruejo, que apenas terminada la guerra se inicia un período de *reconstrucción* en lo literario, que para unos fue eminentemente moral y, para otros, una suerte de ejercicio de equilibrismo entre la rigidez de la censura, la paupérrima situación editorial y la necesidad de seguir en contacto con las noticias del exterior. Y, en este sentido, las traducciones

empresa que había iniciado antes de la guerra. Y así fue cómo decidió regresar del exilio para seguir editando y conseguir sus objetivos desde España, aunque el vehículo de expresión fuera el castellano». [...] «En definitiva, confluyeron dos movimientos que favorecieron la proliferación de textos traducidos del inglés: por un lado, la intención británica de propagar el conocimiento de su lengua y su cultura a través del Consejo Británico por todo el mundo; y por otro, el deseo de unos intelectuales, entre los que se encontraba Janés y Manent, de europeización y democratización así como de fortalecimiento cultural a través de las traducciones. [Walter] Starkie proporcionó a Janés mucho material para las mismas, por lo que también puede considerársele mecenas y responsable de la divulgación de textos británicos a través de las traducciones encomendadas por Janés» (cfr. «El editor Josep Janés y la política de traducción», en *op. cit.*, págs. 184-189).

²¹ J. Marrugat, *op. cit.*, pág. 58, recuerda la actividad crítica de Manent en español y la publicación de dichos textos en revistas como *Ínsula* o *Cántico*.

²² Por ejemplo, *vid.* mi artículo «Presencia de la cultura catalana en *Papeles de Son Armadans*», en Sílvia Coll-Vinent, Cornèlia Eisner y Enric Gallén, eds., *op. cit.*, págs. 243-252.

²³ Fundamentales, en este sentido, fueron los de Segovia (1952), Salamanca (1953), Santiago de Compostela (1954) y el convocado por Camilo José Cela con el nombre de *Conversaciones Poéticas de Formentor*, en Mallorca (1959). Sobre este tema son relevantes los trabajos de Jordi Amat, «Hilos de aproximación. El catalanismo dialogantes y los Congresos de Poesía», en *Ínsula*, 684 (diciembre de 2003), págs. 3-7; y *Las voces del diálogo. Poesía y política en el medio siglo*, Barcelona, Península, 2007. Sobre Formentor, *vid.* Carme Riera, *La Escuela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama, 1988, págs. 221-225, y Carme Riera y María Payeras, eds., 1959: *De Collioure a Formentor*, Madrid, Visor, 2009.

²⁴ Véase «Un capítulo singular de las literaturas catalana y española comparadas: las antologías poéticas bilingües (1939-1975)», en mi libro *Dos Cuestiones de Literatura Comparada*, *cit.*, págs. 119-150, así como la revisión de las antologías de poesía en lengua inglesa traducidas en la postguerra, en mi capítulo «Agustí Bartra: Un (El) canon de la poesía norteamericana traducida al catalán y al castellano», en J. F. Ruiz Casanova et al., ed., *Literatura comparada catalana i espanyola al segle XX: Gèneres, Lectures i Traduccions (1898-1951)*, Lleida, Punctum & Trilcat, 2007, págs. 189-211 (reed. en *Dos Cuestiones de Literatura Comparada*, *cit.*, págs. 219-249).

²⁵ Por último, no debe olvidarse aquí que el propio Manent realizó una selección de poemas y poetas catalanes que tradujo al español para presentarse a la convocatoria (para traducciones de poesía catalana al español) de los *Jocs Florals* de Perpignan en 1950, convocatoria en la que ganó *ex-aequo* con otra antología del jesuita colombiano José Vargas Tamayo (cfr. «Un capítulo singular de las literaturas catalana y española comparadas: las antologías poéticas bilingües (1939-1975)», en *Dos Cuestiones de Literatura Comparada*, *cit.*, pág. 131 y ss). El volumen, titulado *Poesía catalana contemporánea*, no vio la luz hasta 1999, en edición de Jaume Subirana para la editorial valenciana Pre-Textos.

²⁶ D. Ridruejo, «La vida intelectual española en el primer decenio de la postguerra», en *Entre literatura y política*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1973, págs. 33-34.

encargados de la propaganda franquista como por quienes querían contrarrestar su efecto, como un potente instrumento ideológico y las traducciones, en este sentido, abrían ventanas al exterior dejando pasar influencias, cuando menos, sospechosas de subversión». [...] «Movido por esta creencia, Janés pretende dar a conocer obras literarias extranjeras fundamentalmente al lector catalán. Al terminar la guerra Josep Janés y Marià Manent se vieron obligados a editar y traducir al castellano a causa de la prohibición del uso del catalán: esto no significaba el abandono de su proyecto o de sus principios ideológicos sino un obstáculo mínimo en su propósito de difusión cultural del cual Manent iba a ser partícipe». [...] «Janés pretendía mantener vivo el espíritu de Cataluña y seguir enriqueciendo su cultura mediante una labor continuada de difusión de otras literaturas,

vienen a representar un espacio cultural controvertido y de difícil ubicación, ya que por una parte la industria editorial, nacionalizada o vigilada, está bajo mínimos de producción y, por otro, el signo de los tiempos marca una política de ediciones de carácter nacionalista y un recelo congénito hacia lo foráneo²⁷.

Según Albert Manent, lo que fuera para su padre una dedicación complementaria que se había iniciado en la década de los años veinte, la traducción, se convierte, terminada la guerra, en una de sus primeras y principales fuentes de ingresos²⁸. Marià Manent debe acceder a traducir, ahora, en español y no en catalán, y traduce todo tipo de obras, desde textos puramente ensayísticos hasta narrativa clásica e infantil²⁹. Según los Dietarios del poeta, desde 1941 vendrá trabajando en la antología de la poesía inglesa en tres volúmenes que le encarga Janés, a un ritmo de unos setenta versos diarios³⁰, en lo que se convierte en un esfuerzo sostenido (y alternado con otras dedicaciones) durante siete años, fecha en la que se edita el último de los volúmenes. Las antologías de Manent devienen, y no sólo para los poetas de la época, el corpus de referencia (y de lectura) más completo de que se dispone en la España de los años cuarenta. De algún modo, y fruto del exilio interior (lingüístico) del poeta catalán³¹, estas traducciones contribuyen a la configuración de algunas de las influencias más destacables de la poesía española de la segunda mitad de la década de los cuarenta y de toda la década de los cincuenta.

Manent se enfrenta a un trabajo cuyo destino no es su lengua literaria, sino una lengua (la española) que el poeta apenas había manejado no ya en su expresión artística sino, incluso, en la vida cotidiana. Para *preparar* tal desafío, lee y relee autores clásicos españoles y busca en su expresión literaria aquello que pueda contribuir a enriquecer sus traducciones:

Manent tuvo que hacer, a fondo, un reciclaje en castellano. Conservamos unas libretas donde apuntaba con todo cuidado giros literarios o populares, palabras cultas o frases hechas de autores como Juan Valera, Gabriel Miró (sobre todo de *Humo dormido*), de Larra, de Cervantes (*La gitanilla*), de Lope de Vega (*pastores de Belén*) y de una versión castellana de Francis Jammes que había hecho Enrique Díez-Canedo³².

²⁷ No obstante, no deja de ser admirable que, por ejemplo, en la colección Adonais de la editorial Rialp se publicasen en su primera década de existencia (1943-1952) las siguientes traducciones: Charles Péguy, *Poesías*, trad. de Vicente Pola (1943); Paul Verlaine, *Fiestas galantes. Romanzas sin palabras*, trad. de Luis Guarner (1944); Walt Whitman, *Cantando a la primavera*, trad. de Concha Zardoya (1945); Lord Byron, *Poemas líricos*, trad. de María Alfaro (1945); H. W. Longfellow, *Aureos instantes*, trad. de Santiago Magariños (1945); T. S. Eliot, *Poemas*, trad. de Dámaso Alonso, José Luis Cano, Leopoldo Panero, José Antonio Muñoz Rojas y Charles David Ley (1945); John Keats, *Poesías*, trad. de Clemencia Miró (1946); J. A. Rimbaud, *Poesías*, trad. de Vicente Gaos (1946); Percy B. Shelley, *Adonais*, trad. de Vicente Gaos (1947); *Poetas metafísicos ingleses del siglo XVII*, trad. de Maurice Molho y Blanca G. de Escandón (1948); Jules Supervielle, *Poemas*, trad. de Leopoldo Rodríguez Alcalde (1948); George Trakl, *Poemas*, trad. de Jaime Bofill y Ferro (1949); Friedrich Hölderlin, *Doce poemas*, trad. de José María Valverde (1949); Rupert Brooke, *Poemas*, trad. de José Luis Cano (1950); Jean Moréas, *Poemas y estancias*, trad. de Paulina Crusat (1950); Carlos Drummond de Andrade, *Poemas*, trad. de Rafael Santos Torroella (1951); Kathleen Raine, *Poemas*, trad. de Marià Manent (1951); T. S. Eliot, *Cuatro cuartetos*, trad. de Vicente Gaos (1951); Miguel Torga, *Antología poética*, trad. de Pilar Vázquez Cuesta (1952); y *Antología de poetas catalanes contemporáneos*, trad. de Paulina Crusat (1952).

²⁸ Para este período de la postguerra en la vida personal e intelectual de Manent, léanse los capítulos IV y V del libro de Albert Manent, *Marià Manent. Biografía íntima i literària*, Barcelona, Planeta, 1995, págs. 137-202.

²⁹ J. Marrugat, *op. cit.*, págs. 160-163, cifra en casi una treintena los libros traducidos al castellano (dejando ahora fuera las antologías de la poesía inglesa e irlandesa) por Manent entre 1940 y 1959. Obras y autores tan diversos como Kipling, Lewis Carroll, Kenneth Grahame, Shelley, la *Literatura castellana* de Aubrey F. G. Bell, Goethe, el ensayo de Paul Hazard *Los niños, los libros y los hombres*, Kathleen Raine, Emily Dickinson, una *Antología amorosa* o Pasternak.

³⁰ A. Manent, *op. cit.*, pág. 168.

³¹ *Ibidem*, pág. 140. Albert Manent es quien define el período posterior a la guerra como de «exilio interior» para su padre, como para otros poetas catalanes que no salieron de la península, como Foix o Garcés.

³² *Ibidem*, pág. 143. La traducción del original catalán es mía. En otro lugar, Albert Manent refiere, como lecturas de su padre en esta época, las revistas *Yale Review*, *London Mercury*, *Criterion*, *Destino*, *Ínsula*, así como el *Times Literary Supplement*. Y de nuevo cita a Gabriel Miró, *El otoño de la Edad Media* de Huizinga (que había traducido José Gaos, en 1930), el estudio sobre Lope de Vega de Karl Vossler, el *Poema de Mio Cid*, fray Luis de León, la famosa antología *The Albatros Book of Living Verse: English and American Poetry from the Thirteenth Century to the Present* (1933), reunida por Louis Untermeyer (curiosamente, ésta es la misma antología que influyera en Agustín Bartra y en su determinación de traducir poesía norteamericana, *cfr. Dos Cuestiones de Literatura Comparada...*, *cit.*, pág. 224 y ss.), Quevedo, Góngora, Azorín, Ortega y algunos más (pág. 166). Imagino que Albert Manent se refiere a la selección de Francis Jammes realizada por Enrique Díez-Canedo bajo el título de *Del toque del alba al toque de oración*, Madrid, Espasa Calpe, 1920.

Los tres volúmenes de *La poesía inglesa*, que se reeditarían en libro conjunto en 1958, tuvieron, según Albert Manent, una excelente acogida, con reseñas y comentarios de Martí de Riquer, Joan Teixidor, Fernando Gutiérrez, Ángel Zúñiga, Charles David Ley³³ y José Luis Cano³⁴. El libro, hijo de un exilio interior lingüístico, exigente con Manent en cuanto al tiempo y el esfuerzo que hubo de dedicarle, fue, además, la antesala (en «aquella postguerra de libertad vigilada»³⁵) para una antología de poesía en lengua inglesa traducida al catalán: la *Poesia anglesa i nord-americana* (1955) que, según Albert Manent, «era una especie de segunda parte de las *Versions de l'anglès* [1938] que abarcaba desde las canciones y baladas anónimas hasta W. B. Yeats». Esta antología recibiría las elogiosas críticas de Antonio Vilanova, Joan Fuster, Enrique Badosa y Miguel Dolç, y es, para muchos, el trabajo antológico (y de traducción) más concluyente de Manent³⁶: el libro que le llevaba de vuelta, en el terreno de la traducción, a su lengua literaria³⁷.

En esta década, la de los cincuenta, unos años de plena actividad literaria, poética y como traductor, Manent publicaría asimismo una antología de Kathleen Raine (1951), *La poesía irlandesa* (1952), los poemas de Emily Dickinson (1957) y la reedición en un volumen de *La poesía inglesa* (1958), revisada y con algunas adiciones respecto de los volúmenes publicados durante la década anterior. Según Miquel Desclot:

En general, el volumen considerable de versiones poéticas de Manent no puede atribuirse a dedicación profesional alguna al oficio de traductor, sino sencillamente a la necesidad de expresión de un poeta que no debe de encontrar en sí mismo la materia y el impulso necesarios para la escritura de la obra original y que, entonces, busca fuera, en los poetas de otra lengua. En los momentos de perentoria necesidad expresiva, Manent siempre tuvo el buen gusto de no forzarse a escribir contra sí mismo, que es lo que hacen tantos poetas incontinentes que escriben «por oficio» y llenas las bibliotecas de retórica hueca y plúmbea. Al contrario, Manent se dirige en estos casos a los poetas chinos o ingleses y toma de ellos prestadas algunas piezas para darles nueva vida con la propia palabra del poeta. Con lo cual no sólo esquiva la indignidad de traicionarse, sino que ofrece a su lengua un material tan nuevo y fresco como podría ser la aportación de la obra

lirica propia. Se enriquece a sí mismo, y enriquece de rebote la literatura catalana.³⁸

Exilio interior: Algunas conclusiones para la Historia de la Traducción y la Literatura Comparada

Como hemos podido apreciar, ejemplificado en el caso de Marià Manent y sus traducciones al español realizadas durante la postguerra, los estudios de Historia de la Traducción y de Literatura Comparada todavía tienen un largo recorrido que cubrir en lo que hace a las circunstancias históricas, las condiciones materiales y estéticas y los efectos de la traducción literaria en la propia tradición estética.

Abordar dicho estudio supone, entre otras cosas, contextualizar y diferenciar entre traductores, obras, géneros y

³³ Charles David Ley había conocido a Manent y a Janés en noviembre de 1943. En sus memorias *La Costanilla de los diablos (Memorias literarias, 1943-1952)*, Madrid, José Esteban editor, 1981, pág. 30, refiere lo siguiente: «Manent [...] me regaló una colección de ensayos sobre literatura inglesa contemporánea [sin duda, aunque no lo refiere Ley, las *Notes sobre literatura estrangera*, de 1934], escrita en catalán, que revelaba un conocimiento detallado de lo literariamente bueno que en aquellos años iba saliendo en Inglaterra. No sé de ningún crítico inglés que haya hecho un estudio tan acertado y exhaustivo. Ya, en 1943, Manent ocupaba un importante puesto en la editorial Juventud y había publicado varias traducciones del inglés al castellano, incluso una de «Alicia» donde los versos de Carroll, tan sorprendentes y brillantes dentro de sus aparentes disparates, alcanzan una perfección en la traducción tan cerca del original que parece imposible».

³⁴ *Ibidem*, págs. 168-169.

³⁵ La expresión es de Albert Manent, de quien la tomo (*cf.* pág. 158).

³⁶ Así, por ejemplo, Arthur Terry en su trabajo «Marià Manent i la tasca del poeta-traductor», *Revista de Catalunya*, 40 (abril de 1990), págs. 117-129.

³⁷ A. Manent, *op. cit.*, págs. 179-180.

³⁸ M. Desclot, «Marià Manent, poeta de la traducció», *Reduccions*, 37 (marzo 1988), pág. 40. La traducción del original catalán es mía.

contenidos traducidos³⁹. Sólo de este modo podremos hacernos una idea cabal de la marcha de grupos, autores, estéticas y movimientos literarios en las décadas que duró la dictadura franquista. Las traducciones, aun no siendo la única fuente para la circulación de materiales foráneos, sí representan un espacio estético que debe apreciarse en todas sus dimensiones. En algunos casos, por la importación de modelos literarios; en otros, por la relectura *intencionada* de la lección de los clásicos; en otros, por la circulación –aunque limitada– de ideas; y, en otros, finalmente, por constituirse en la plataforma de actualización referencial de la historia de algunas literaturas o, más en concreto, de sus géneros, tal y como ocurre con las antologías poéticas.

La circunstancia personal y estética de aquellos escritores-traductores que tuvieron que renunciar a su lengua literaria y tomar la española como lengua de trabajo –esa suerte de *exilio interior literario y lingüístico*, como lo he llamado– abre un sinfín de vías de investigación que, obviamente, no pueden desembocar simplemente en estudios descriptivos sobre los trabajos realizados; antes bien, partiendo del *producto*, esto es, de la traducción, habrá que pulsar cuál fuera el *efecto* que la obra traducida produjo sobre los escritores de la época, sobre los lectores en general o, en algunos casos, sobre la propia pedagogía de la Literatura.

No puede negarse que nos hallamos ante una grandísima paradoja histórica: un escritor de una lengua, que traduce por imposición legal y circunstancia histórica, en otra lengua, para otra tradición que le es ajena, y sobre la que de un modo u otro termina influyendo⁴⁰. Y nos hallamos, pues, ante uno más de los desafíos que la Literatura Comparada de este nuevo siglo deberá abordar si se pretende

estudiar la relación existente entre las literaturas española y catalana del siglo XX⁴¹.

³⁹ Cabe contemplar aquí algunos temas de mucho interés cuales son el impacto de las obras traducidas en el contexto cultural del país en que reside el exiliado, las políticas de edición que las propiciaron, la ausencia o presencia (legal o clandestina) de dichos libros en la Península, así como otros temas adyacentes, como pudiera ser el de los *libros exiliados*, a los que me refería en mis *Dos Cuestiones de Literatura Comparada*, cit., págs. 204-205, ejemplificándolo con la primera edición inglesa (y primera en términos absolutos) y la posterior, española, de *Poeta en Nueva York*; o que podría extenderse, por ejemplo, también a la novela de José Corrales Egea *La otra cara* (1961), publicada primero en francés: *L'autre face* (1960).

⁴⁰ Y como ilustración de esto último citaré ahora una de las referencias que ofrece Albert Manent en su libro: José María Valverde escribió, en 1979, que, en sus comienzos poéticos (allá por los años cuarenta) *Románticos y Victorianos* le abrieron «una nueva idea de la poesía» (pág. 170). He aquí la prueba de la gran paradoja a la que me refería: un poeta de lengua catalana, exiliado interior, que traduce en una lengua que no es la de su expresión literaria (el español, en este caso) y que no sólo termina conformando un canon o una panorámica de toda una tradición lírica (la poesía escrita en inglés), sino que incide de manera directa o indirecta en la avenida de influencias, lecturas y conocimientos de la tradición literaria ajena (la española) y de sus autores contemporáneos. ¡Qué gran tema para los estudios de Literaturas Comparadas peninsulares!

⁴¹ Éste es el sentido y orientación de los Simposios que en el marco del grupo de investigación TRILCAT, de la Universitat Pompeu Fabra, venimos desarrollando desde 2007, y que ha dado lugar a la publicación del volumen *Literatura comparada catalana i española al segle XX: Gèneres, lectures i traduccions (1898-1951)*, Lleida, Punctum & Trilcat, 2007, correspondiente al *I Simposi sobre Literatura Comparada Catalana i Espanyola al segle XX* celebrado en 2007. Las contribuciones del *II Simposi*, celebrado en 2011, versan sobre las relaciones literarias en los años cincuenta, y se publicarán en breve en el Anuario electrónico del grupo de investigación: <http://trilcat.upf.edu/anuari/>

www.catedra.com

Signo e Imagen

SANTOS ZUNZUNEGUI

Lo viejo y lo nuevo

CAIMÁN. CUADERNOS DE CINE



Signo e Imagen

CÁTEDRA

ROMÁN GUBERN
**CULTURA
AUDIOVISUAL**
ESCRITOS 1981-2011



CÁTEDRA
Signo e Imagen

ANXO ABUÍN GONZÁLEZ

El teatro en el cine



Signo e Imagen

CÁTEDRA



CÁTEDRA

NEKANE E. ZUBIAUR

PETER WEIR



Signo e Imagen / Cineastas

CÁTEDRA

CARLOS AGUILAR

MARIO BAVA



Signo e Imagen / Cineastas

CÁTEDRA

JORGE FONTE

JOHN LASSETER



Signo e Imagen / Cineastas

CÁTEDRA

Teorías de traducción enfrentadas y experiencias de traducción contrapuestas

Mabel Richart-Marset

Recibido 25.02.2013 - Aceptado 10.05.2013

Resumen / Résumé / Abstract

Este artículo toma como punto de partida los postulados de la teoría interpretativa de la traducción, asociada a investigadoras e investigadores de la ESIT (the École supérieure d'interprètes et de traducteurs-Université Paris III -Sorbonne Nouvelle) y la teoría deconstructiva derridiana para llevar a cabo un análisis de un corpus de ejemplos extraídos del campo de la traducción audiovisual (TAV), más concretamente de las modalidades del doblaje y la subtitulación. Tales planteamientos están muy alejados entre sí y suponen experiencias de traducción diferentes en tanto que conceden al agente traductor normas y regulaciones incompatibles entre sí. En consecuencia, la revisión de estos dos planteamientos nos llevará a descubrir experiencias diferentes de traducción.

Cet article part des postulats de la théorie interprétative de la traduction, associée aux chercheurs et chercheuses de l'ESIT (the École supérieure d'interprètes et de traducteurs-Université Paris III -Sorbonne Nouvelle), et de la théorie de la déconstruction de Derrida, pour mener une analyse d'un corpus d'exemples extraits des modalités de traduction audiovisuelle, le doublage et le sous-titrage. Lesdites approches sont très éloignées entre elles et impliquent des expériences de traduction différentes, étant donné qu'elles accordent aux traducteurs ou traductrices des normes et règles incompatibles entre elles. Par conséquent, la révision de ces deux approches nous mènera à la découverte d'expériences de traduction différentes.

This article examines the principles of the Interpretive Theory of Translation developed by researchers at ESIT (the École supérieure d'interprètes et de traducteurs-Université Paris III -Sorbonne Nouvelle) and Derrida's theories of Deconstruction to conduct a detailed analysis of a corpus of examples from the audiovisual translation field, specifically from the modes of AVT, dubbing and subtitling. Such approaches differ significantly and both of them represent different translating experiences since the translator is given a series of rules and standards that are mutually incompatible. The revision of these two approaches, therefore, will lead us to discover different translating experiences.

Palabras clave / Mots-clés / Key Words

Danica Seleskovitch, Jacques Derrida, teoría interpretativa de la traducción, traducción audiovisual (TAV), doblaje, subtitulación.

Danica Seleskovitch, Jacques Derrida, théorie interprétative de la traduction, traduction audiovisuelle (TAV), doublage, sous-titrage.

Danica Seleskovitch, Jacques Derrida, interpretive theory of translation, audiovisual translation (AVT), dub

Abans que tu naixessis, molt abans fins i tot que fossis concebut, el teu pare i jo teníem decidit que t'haviem de parlar en amazic. No pas per cap fervor patriota, no, més aviat perquè tu poguessis tenir una eina més al teu abast per poder interpretar el món.

Najat El Hachmi (2004: 20-21)

Je ne crois pas que la traduction soit un événement secondaire et dérivé au regard d'une langue ou d'un texte d'origine.

Jacques Derrida (1987)

One could say that the objective sought by Sabotage Critique arises from and responds to the barrenness of the present.

Manuel Asensi (2013)

Y tú sonríes misteriosamente como es tu obligación. Pero yo te interpreto.

Rosario Castellanos (1972)

Teoría interpretativa de la traducción: la fidelidad al «querer decir»

En las páginas que siguen se trata de establecer un contraste entre la llamada teoría interpretativa de la traducción y los planteamientos deconstructivos de Jacques Derrida. Dicha demarcación entre dos posiciones muy alejadas la una de la otra, supone experiencias de traducción diferentes en tanto que conceden al traductor o traductora normas y regulaciones incompatibles entre sí. Si el término «experiencia», al igual que ocurre con el término alemán *Erlebnis* designa lo vivido por alguien de forma directa, se sostendrá aquí la idea de que toda experiencia está mediada por determinados prejuicios (en el sentido que le dio Gadamer (1960) a este término). En consecuencia, el examen de estos dos planteamientos nos llevará a descubrir experiencias diferentes de la traducción.

La llamada teoría interpretativa, asociada a investigadores de la ESIT (École Supérieure d'Interprétation et de Traducteurs de París) como Jean Delisle, Marianne Lederer, Danica Seleskovitch y Amparo Hurtado, no se aparta en exceso de las teorías clásicas expuestas por Nida y Taber (1974). Si estos hablan de la necesidad de respetar el sentido del mensaje original, el genio de cada lengua y el receptor al que el traductor quiere hacer llegar ese mensaje, Hurtado (1990), por ejemplo, habla de la necesidad de una triple fidelidad: al «querer decir» del autor, a la lengua a la que se traduce y al destinatario de la traducción. Ser fiel al «querer decir» del autor no es ser fiel a las palabras del mensaje, ni al contenido, ni a la época, sino a aquello que se encuentra en la «genèse du sens qu'ils transmettent» (Hurtado, 1990: 115). Ser fiel a la LT quiere decir ser consciente de que una traducción inaugura una nueva situación de comunicación en la cual la única forma de que un mensaje llegue hasta su destinatario es acogiéndose a los medios específicos de esa LT. Ser fiel al destinatario significa tomar conciencia de la situación lingüística, histórica y epistemológica en la que éste se encuentra en el acto de comunicación inaugurado por la traducción.

Hasta aquí el planteamiento no se diferencia en nada del de Nida y Taber, salvo por esa alusión a la «génesis del sentido» que marca, si no las distancias, sí un cambio de focalización. Éste se debe al énfasis que estos autores ponen en la experiencia pre-lingüística o extra-lingüística.

Comentando la forma en que Freud traducía al alemán a John Stuart Mill, Danica Seleskovitch afirma que en el proceso de traducción «les formes linguistiques de l'original s'évanouissaient pour ne laisser subsister que la conscience du sens» (Seleskovitch y Lederer, 1986: 85). De hecho, Freud, sigue explicando Seleskovitch, trataba los pensamientos del otro como si fueran los suyos y los expresaba como lo habría hecho con sus propias ideas.

La enseñanza de este hecho, válida para toda traducción, es que no se utilizan las lenguas de la misma manera para designar determinadas nociones y formular unas ideas, y no se utilizan de la misma manera porque las lenguas se distinguen unas de otras en dos niveles: en cuanto a los estados de lengua y en cuanto a los estados de habla (por emplear la terminología saussureana). Ahora bien, lo que se traduce no es la *langue*, sino la *parole*. Es este un matiz importante.

Tomando como punto de referencia, aunque no lo citen, una distinción introducida por Benveniste (1966) entre lo semiótico y lo semántico, es decir, entre la dimensión del signo y la dimensión de la frase o discurso, aseguran que lo que se traduce no es el signo aislado de su contexto, ni tampoco lo que se designa con el lenguaje (que en sí mismo no es significativo), sino el sentido que sólo surge en el acontecimiento del discurso o, por decirlo con Benveniste, en el discurso como acontecimiento. De este modo, frente al significado (hecho de lengua) y a la realidad designada (objeto extra-lingüístico), sitúan el verdadero objeto de la traducción, esto es, el sentido, el querer-decir del emisor.

Veamos una experiencia de traducción extraída del film *Shrek* (*Shrek*, Andrew Adamson y Vicky Jensen, 2001). El ogro Shrek y asno llegan al castillo de Duloc para hablar con Lord Farquaad, se quedan asombrados ante la enormidad del mencionado castillo que la cámara se ocupa muy bien de filmar mediante un breve *travelling* en contrapicado, como si de una columna se tratase. Shrek se planta con los brazos en jarra, sonrisa irónica en los labios y hace el siguiente comentario: «Do you think maybe he's compensating for something?» ¿Cómo lo traduce el doblaje español? Del siguiente modo: «¿A ti te parece que tendrá algún tipo de complejo?».

Una cosa es el significado de esa frase en la que «compensate» significa en el diccionario «to provide (someone

or something) with a balancing effect for some loss or something lacking» (Longman, 1978) y que puede aplicarse a una gran cantidad de situaciones posibles; otra cosa es la realidad designada, el imponente castillo de Duloc; y otra el sentido que esa frase posee. El espectador sabe que Shrek no conoce todavía a Lord Farquaad, y que, por tanto, desconoce la escasa estatura del personaje.

Sin embargo, dado su comportamiento sarcástico da la impresión de que sí tiene algún conocimiento. Sea como fuere, la pregunta fundamental que la veterana traductora audiovisual, Sally Templer, debería hacerse es: ¿qué es lo que Shrek *ha querido decir* con la pregunta, posiblemente retórica, «Do you think maybe he's compensating for something?» Por supuesto, la traducción necesita conocer el significado de las palabras de la frase inglesa, pero no puede limitarse a ese conocimiento, ha de introducirse en el marco del discurso en el que el personaje produce sentido, en el acto de comunicación en el que Shrek quiere decir algo. También necesita, en un momento lo veremos, tener un conocimiento enciclopédico y extra-lingüístico, digamos de orden psicoanalítico.

El sentido de la frase de Shrek es la burla que hace de alguien que se ha construido un castillo de ese enorme tamaño y la sugerencia de que si ha hecho eso será porque le falta algo. Este «faltarle algo» puede extenderse en dos direcciones: hacia la falta de estatura (rasgo desconocido por el ogro) y hacia una posible falta de longitud de su órgano sexual (rasgo supuesto quizá por Shrek). Todo esto está condensado y connotado en la situación de comunicación que se crea entre los dos personajes, y como siempre en el caso del film surge tanto de las palabras como de la imagen (la postura, la sonrisa y el tono del ogro dejan poco lugar a dudas en cuanto al sentido).

¿Qué nos dice la teoría interpretativa de la traducción? Nos dice que en el punto de partida tenemos a un emisor que dentro de una situación de comunicación genera un texto de origen queriendo decir algo. Ante ese texto, la traductora, que ha de conocer el universo del discurso de ese texto origen y ha de tener un bagaje cognitivo suficiente, comprende el sentido de la frase dicha por Shrek y capta la idea que éste quiere transmitir. Tal idea es independiente de su formulación lingüística en una lengua u otra.

Esta es una de las aportaciones propias de la teoría interpretativa, asegurar que en el proceso de comprensión del texto origen, el traductor o la traductora separa el sentido de su formulación lingüística, lo desverbaliza: «Entre l'original et la traduction se trouve l'idée déverbalisée qui, une fois saisie consciemment, peut s'exprimer dans n'importe quelle langue», dice Seleskovitch (1986:105). Así, pues, entre el acto de comprensión del texto original y su reformulación en una nueva lengua, se encuentra ese paso intermedio fundamental que es la desverbalización. Delisle lo define así: «fase del 'proceso de traducción' que media entre la comprensión del 'texto de origen' y su reformulación en otra lengua. Consiste en desprenderse de los 'signos lingüísticos' antes de proceder a la síntesis del 'sentido', para la cual esta fase resulta necesaria» (Delisle, 1999: 239).

Entiéndase que es precisamente esa desverbalización la que asegura la equivalencia del querer-decir del texto en la LO y el del texto en la LT. Da igual que se utilicen medios lingüísticos diferentes (a fin de cuentas cada lengua tiene su propio genio) si en última instancia lo que se dice es lo mismo, ya que este «lo mismo» posee la característica de universalidad que le confiere el no depender de ninguna lengua concreta. La traductora de *Shrek* ha captado la idea que trata de transmitir el ogro y la ha reformulado en español. Hay que darse cuenta de que el nuevo texto no dice lingüísticamente lo mismo que el texto original, en ningún momento se habla en inglés de complejos, pero ¿acaso no es esa idea la que en realidad está dando a entender Shrek? La razón del acomplejamiento de Lord Farquaad no se sabe a estas alturas del film, pero algo tiene que haber si se construye un castillo tan fálico, y ese algo es en efecto lo que le falta al aspirante a rey y lo que, en consecuencia, le provoca el complejo que tiene. Lo que la versión doblada española ha hecho ha sido emplear la técnica traductológica de la explicitación, es decir amplificar y precisar semánticamente los implícitos del texto origen, fácilmente deducibles del contexto cognitivo o de la situación representada. Con ello, nos podría decir un seguidor o seguidora de la teoría interpretativa, han conseguido reformular en español el «querer decir» del ogro.

El problema de la identidad –escribe Hurtado (1990: 104-105)– no se sitúa en el nivel de las lenguas, pues. Al fin y al cabo todas las lenguas son entre sí distintas en sus

diferentes estratos y, en este plano, sería imposible alcanzar algún tipo de identidad. Ésta sólo se puede plantear en lo que se refiere a la identidad del sentido y del efecto provocado. Lo que el ogro dice en inglés y lo que dice en español es lingüísticamente diferente, pero equivalente en cuanto al sentido o idea que comunica. Significa ello, por tanto, que lo que se traduce no son lenguas, sino textos, no significados sino sentidos (= «querer decir» del autor), y eso hace que la traducción sea dinámica y contextual (Hurtado, 1990: 109). No es casual que el modelo de toda traducción sea, para esta tendencia traductológica, la interpretación simultánea. Como reconoce Seleskovitch:

«L'analyse de l'interprétation de conférence à travers sa pratique, son enseignement et un grand nombre d'expérience m'ont amenée à dire qu'il serait erroné de fonder une théorie de la traduction sur une comparaison entre les langues; le comparatisme linguistique permet de constater qu'elles sont dissemblables et d'énumérer la longue liste de leurs différences mais ne mène pas à des equivalences applicables à la traduction humaine» (Seleskovitch, 1986: 104).

Hurtado (1990: 45) concibe la interpretación simultánea como paradigma de la teoría de la traducción y modelo privilegiado para una teoría del lenguaje. Este marco de pensamiento explica muy bien por qué en este planteamiento se afirma que se traducen textos y no lenguas. Pero, a la vez, toda esta teoría depende del siguiente presupuesto: el pensamiento es algo diferente de la materialidad lingüística, del lenguaje en fin. El silogismo es fácil: ya que las lenguas son diferentes y ya que esa diferencia ha llevado a las teorías a decir que la traducción no es posible, busquemos algo que no dependa de las lenguas.

Y ese algo es lo que entiende por «pensamiento» en un sentido próximo a Piaget¹. Es esa independencia la que hace posible la desverbalización a la que acabamos de aludir, es también esa independencia la que hace posible la última fase de un proceso de traducción, es decir, lo que Delisle (1980: 82-85) llama «l'analyse justificative». ¿En qué consiste? En verificar si la reescritura ha captado bien el sentido del texto original. ¿Y cómo se verifica? Mediante un segundo acto de desverbalización en el que separamos el querer-decir del nuevo texto y lo comparamos con el querer-decir del texto de partida. Para saber si la

traducción de la frase «Do you think maybe he's compensating for something?» como «¿A ti te parece que tendrá algún tipo de complejo?» ha conseguido captar el sentido, sólo tenemos que desverbalizar la frase en español y compararla con la desverbalización de la frase en inglés.

En conclusión, las fases de una traducción según la teoría interpretativa podrían esquematizarse del siguiente modo:

- 1) En el punto de partida tenemos un emisor que en unas circunstancias determinadas «quiere decir» algo y lo dice a través de un texto (compuesto por un plano de la expresión y un plano del contenido) en una lengua origen.
- 2) La traductora o el traductor, uniendo un saber lingüístico y extra-lingüístico (un bagaje cognitivo) realiza una operación de exégesis con vistas a comprender el texto de partida.
- 3) En la comprensión se parte de la forma del texto para pasar a su contenido y de ahí al querer-decir del emisor (al sentido, en fin). Esto se consigue en el momento en que se desverbaliza el texto.
- 4) A partir de la desverbalización y del sentido, el traductor o la traductora reformula éste mediante la construcción de otro texto en la lengua de llegada respetando la especificidad de ésta (su genio), pero expresando el mismo sentido.
- 5) Finalmente el traductor verifica la traducción desverbalizando la secuencia verbal de la lengua término, extrayendo su sentido y comparándolo con el del texto de la lengua origen.

Los pasos (3) y (4) marcan el acto de traducción propiamente dicho, momento en que las estrategias y procedimientos de traducción entran en juego en toda su complejidad. Si la traductora traduce las frases al margen de su contexto, buscando correspondencias entre las dos lenguas, entonces más que una traducción realiza una *transcodificación*.

Si, en cambio, traduce el texto teniendo en cuenta el contexto y el sentido del texto y buscando la equivalencia,

¹ Recuérdese la polémica de Piaget con Lacan a propósito del pensamiento por imágenes.

entonces sí podemos hablar, según esta teoría, de *traducción*: «Las expresiones *equivalencia de significación, equivalencia fuera de contexto, equivalencia de langue, equivalencia verbal, equivalencia de palabras*, serán utilizadas como sinónimos de «equivalencia transcodificada». Mientras que las expresiones *equivalencia de sentido, equivalencia contextual, equivalencia de parole, equivalencia idéica, equivalencia de mensaje*, se reservarán para designar una «equivalencia de traducción» (Delisle, 1984: 63).

Veamos los procedimientos de traducción según la descripción que hacen Delisle, Lee-Jahnke y Corner (1999) en clave de esta teoría interpretativa²:

- a) la *adaptación*, que consiste en traducir los temas del texto de LO a un texto de una LT al margen de la forma. Un ejemplo radical de este procedimiento está constituido por la relación intersemiótica entre el cuento *Shrek!* escrito por William Steig y el film del mismo título dirigido por Andrew Adamson y Vicky Jenson. No sólo es que ha habido un cambio de semiótica (de la literatura a la imagen fílmica), sino que narrativamente las diferencias son notables, si bien el tema es el mismo.
- b) la *amplificación*, en la que se emplean más palabras en el texto de LT que en el texto de LO para reformular una idea o reforzar el sentido de una palabra o grupo de palabras. Cuando Asno está aterrorizado ante la expectativa de cruzar el puente rodeado de lava ardiente y Shrek le promete su protección, el primero le pregunta: «Really?» a lo que el ogro responde «Really, really». La versión doblada, sin embargo, le hace decir a Shrek: «De verdad de la buena». Se trata de una amplificación porque se refuerza el sentido de la palabra «really» mencionando un tipo de verdad que es la más pura de las verdades.
- c) la *compensación*, procedimiento consistente en introducir en el texto de LT un recurso estilístico que ha aparecido en otro lugar en el texto de LO, con el fin de mantener la forma de expresión del texto de partida. Se trata de un procedimiento muy común

que trata de equilibrar la expresividad general del texto y de reforzar la isotopía. Recordemos ese momento del film *Shrek* en el que la dueña de asno está tratando de venderlo y les dice a los guardias «He's really quite a chatterbox». Debido a las exigencias del doblaje se dice en español «Ya le digo que es todo un charlatán.» Es claro que mientras la expresión inglesa utiliza una unidad fraseológica nominal, «to be a chatterbox», que incluye una metáfora, la expresión española es literal. El subtítulo encuentra el equivalente estilístico a través de la frase «habla como una cotorra». ¿Por qué no lo hace el doblaje? Porque practica el doblaje fonético en virtud del cual «chatterbox» y «charlatán» comparten los mismos sonidos en el inicio de palabra. Pues bien, dado que en esta ocasión no se reproduce el efecto estilístico, en otros lugares sí se introduce a pesar de que en el original inglés no exista. Un poco más adelante, tras el grito que Shrek da para hacer que asno se vaya, éste dice: «Oh, wow! That was really scary», frase literal sin ninguna unidad fraseológica idiomática. Sin embargo, el doblaje español le hace decir a asno: «Jo, caray, eso asusta al más pintado». En esta expresión hallamos una unidad fraseológica idiomática («asustar al más pintado») que compensa el efecto estilístico que anteriormente se había perdido.

- d) la *concentración o economía*. Hay ocasiones en las que el texto en LT es inferior en cuanto al número de elementos al texto en LO, dando lugar a una concisión. En el mismo ejemplo anterior vemos que la frase inglesa «Oh, wow! That was really scary», ha sido subtitulada del siguiente modo: «Eso daba miedo». No hace falta comentar por qué el texto en LT resulta más conciso que el original inglés.
- e) la *dilución o perífrasis*. Fenómeno contrario al anterior, pues aquí el texto de la LT está compuesto por más elementos que el texto de la LO. Dice, por ejemplo, en inglés asno: «Nope», y el doblaje español lo reformula del siguiente modo: «Mira tú, no».

² De nuevo, se detallan los procedimientos para comprobar cómo funcionan en el campo del doblaje, aunque muchas veces por razones diferentes a las de la traducción meramente verbal.

- f) la *equivalencia*, procedimiento descrito por Vinay y Darbelnet (1970a y 1970b) con el mismo nombre y que afecta específicamente a las unidades fraseológicas, pues un fraseologismo que aparece en el texto de la LO es traducido por un fraseologismo en el texto de la LT. Son distintos en cuanto a su manera de expresar un hecho, pero se refieren a algo semejante. Así, por ejemplo, cuando asno habla de la reacción cobarde de los soldados ante Shrek, dice: «They was trippin' over themselves like babes in the woods». El doblaje en español traduce de la siguiente manera: «Han salido corriendo como gallinas». En la frase inglesa se emplea la unidad fraseológica «to trip like babes in the woods» (tropezar como niños en el bosque), y en la frase española se compara los soldados a las gallinas. El hecho es representado en inglés y en español de diferente modo, pero según esta teoría interpretativa ambas poseen un sentido semejante.
- g) la *explicitación*, recurso del que hemos hablado un poco más arriba mediante el que se introduce una ampliación en el texto de LT. Ante la frase en inglés: «Do you think maybe he's compensating for something?», el doblaje dice: «¿A ti te parece que tendrá algún tipo de complejo?». Aquí, repitémoslo, es claro que el texto español explicita algo (el complejo de Lord Farquaard) que en el texto inglés está implícito.
- h) la *implicitación*, procedimiento contrario al anterior dado que en el texto de LT no se reformulan explícitamente elementos de información que sí están en el texto de LO, bien porque se pueden deducir por el contexto o de la situación que describen, o cuando simplemente el receptor los sobreentiende. Un ejemplo lo hallamos en esa secuencia de *Shrek* en la que asno está tratando de quedarse a vivir con el ogro en su choza de la ciénaga, y cuando Shrek lo echa, dice: «Oh, well, I guess that's cool.» El subtítulo español traduce del siguiente modo: «Está bien», que a parte de ser una economía, se limita a una simple confirmación que en inglés es una ironía. Sucede, no obstante, que la gestualidad de asno (las orejas agachadas, ojos tristes, cabeza apuntando al suelo) es suficiente para que el espectador capte el mensaje de esa situación.
- i) la *nominalización*, es lo que Vinay y Darbelnet denominan «transposición», si bien mientras éstos aluden a cualquier tipo de cambio sintáctico, aquí se describe el procedimiento que consiste en transformar una forma verbal del texto de LO en un sustantivo o sintagma nominal en el texto de LT. Cuando el espejo va a mostrarle a Lord Farquaard las princesas que éste podría desposar, dice en inglés: «And here they are!», una expresión de presentación introducida por el verbo «to be». El doblaje convierte el verbo en un sintagma nominal que, además, se corresponde a una antigua serie de televisión. Es una relación de intertextualidad (muy frecuente en este film).
- j) la *permutación*, que consiste en un intercambio de las funciones de dos unidades léxicas mediante una «recategorización». Cuando Shrek y asno ya están en el interior del castillo buscando a la princesa, se separan con el fin de encontrar las escaleras que les lleven a lo alto de la torre. Asno comenta: «I'll find those stairs. I'll whip their butt too.» El texto de la LT traduce del siguiente modo: «Cuando las encuentre les voy a meter una paliza». Además de una implicitación, esta frase en español mantiene una relación de permutación con la expresión inglesa, pues «to whip their butt» posee una estructura léxica cuya estructura corresponde a «verbo (golpear) + objeto directo (las posaderas)». En cambio, la expresión española, «voy a meter una paliza» pone en segundo lugar (...una paliza) lo que en la inglesa va en el primero (whip...), mediante una recategorización. El verbo «pegar» («to whip») se convierte en un sustantivo («paliza») que, además, se convierte en objeto directo. «Butt» desaparece en la versión española.
- k) la *recategorización*, procedimiento mediante el que se logra una equivalencia a través de un cambio de categoría gramatical. Vale el ejemplo dado al hablar de «permutación», pues un verbo como «to whip» es equivalente a la perífrasis «meter una paliza», donde se ha cambiado de categoría gramatical.

Análisis de corte deconstructivista: la imposible fidelidad al «querer decir»

En este segundo apartado vamos a analizar un planteamiento explícitamente crítico con el anterior que surge de la teoría deconstructiva de Jacques Derrida, y que da lugar a experiencias de traducción que responden a una puesta en tela de juicio de las nociones de «norma» y «regulación».

Según esta teoría el «querer decir» del emisor no posee características lingüísticas, sólo a la hora de expresarse se encarna en una lengua determinada. La equivalencia entre las lenguas está asegurada precisamente porque la experiencia del «querer decir» es universal y no depende de ninguna lengua. Por consiguiente, el traductor o la traductora sólo tiene que comprender el querer decir del emisor, hacerlo suyo (recordemos el ejemplo de Freud traduciendo a Stuart Mill) y re-encarnarlo en su propia lengua. La ingenuidad de este planteamiento se sitúa en dos niveles: en el primero supone que puede existir algo que no sea lenguaje, algo no organizado simbólicamente, que en nada resulta afectado por ese lenguaje.

El problema es cómo sería posible que el emisor se comprendiera a sí mismo si su querer decir no tuviera alguna clase de organización simbólica verbal o no verbal. En el segundo, este planteamiento supone que en el tránsito desde la experiencia pre-lingüística a su formulación lingüística todo sucede como si hubiera una perfecta concordia entre esos dos campos.

La deconstrucción consiste a este respecto en dos operaciones: una mediante la que se pone en tela de juicio la existencia de contenidos de conciencia puros no mediatizados por alguna clase de inscripción. Se trata de una «crítica» dentro del marco de la fenomenología. Y a este respecto el ejemplo de la lectura que Derrida (1967a) hace de Husserl ilustra perfectamente esta crítica, pues demuestra cómo incluso los fluidos de conciencia tal y como tienen lugar en el monólogo interior deben operar dentro de una estructura de repetición que necesariamente presupone una inscripción (como su condición de posibilidad) y, por tanto, alguna clase de organización simbólica: «... esta diferencia pura, que constituye la presencia a sí del presente viviente, reintroduce ahí originariamente toda la impureza que se

ha creído poder excluir de ella» (Derrida, 1967: 144 de la trad. esp.).³ Si tenemos en cuenta esta crítica, entonces lo que supuestamente sostiene la posibilidad de la traducción según la teoría interpretativa (el carácter pre-lingüístico del querer-decir del emisor) queda en entredicho.

La segunda operación consiste en señalar cómo aun en el caso de que aceptáramos la existencia de un campo pre-lingüístico y lingüístico, no tendríamos por qué dar por sentado que el tránsito de uno a otro (tanto en el caso del emisor como del receptor) es posible sin más. Y la razón es que, a fin de cuentas, la dimensión pre-lingüística es ajena y extraña a la lingüística, mientras la primera es pretendidamente subjetiva e intencional, la segunda es objetiva y desprovista de intención. Al decir «objetiva» lo que se quiere decir es que el lenguaje no es un instrumento creado por nosotros, sino algo social que nos precede y nos sobrevivirá y cuya red de relaciones no podemos controlar del todo. En este sentido ¿cómo sería posible dominar un lenguaje que nos excede por todos lados? En palabras de Paul de Man:

[...] el problema es precisamente que, mientras que la función de significado (*meaning-function*) es ciertamente intencional, no es en absoluto cierto *a priori* que el modo del significado, el modo en que yo significo, sea intencional de algún modo. El modo en que yo puedo intentar significar desde las propiedades lingüísticas que no sólo no son hechas por mí, porque dependo del lenguaje tal como existe para los recursos que vaya a utilizar, en cuanto tal no lo hacemos nosotros como seres históricos (De Man, 1986: 134-35 de la trad. esp.).

³ De acuerdo con Husserl, la palabra «signo» encierra dos conceptos muy diferentes, el de *Ausdruck* («expresión»), caracterizado porque transporta un determinado sentido o querer-decir (*Sinn* o *Bedeutung* respectivamente), y el de *Anzeichen* («señal») que ni expresa ni transporta nada. Pues bien, toda la empresa husserliana en lo que al signo se refiere consiste en encontrar el lugar del lenguaje ideal mínimamente afectado por la materialidad semiótica. Toda la empresa derridiana, en cambio, se centra en la demostración de que el objetivo de Husserl es imposible, pues incluso en el monólogo (en la vida solitaria del alma) la materialidad de la inscripción es necesaria para que pueda existir como lenguaje: «todo lo que en mi discurso está destinado a manifestar una vivencia a otro [incluido uno mismo], debe pasar por la mediación de la cara física» (Derrida, 1967a: 84).

Si alguien quiere expresarle a una persona su simpatía (el supuesto «querer-decir» extra-lingüístico) puede decirlo del siguiente modo (el campo lingüístico): «me caes bien», «me gustas», «eres guay», «me caes bien, tronco», pero al decirlo precisamente *de ese modo* no podrá evitar, sea consciente o no de ello, tenga o no la intención, que su frase ponga en marcha toda una red de significaciones. Por ejemplo, «tronco» es una marca metafórica que envía a un determinado «grupo» social y a una imagen determinada del otro como alguien espeso, y cuya metáfora del «caer» implica un contacto. Es precisamente lo que asno le dice a Shrek en español cuando insiste en quedarse con él. Y es lo que dice al doblar-traducir lo que él mismo afirma en inglés del siguiente modo: «Man, I like you».

Nótese que en este caso ni el «man» supone el mismo tipo de connotación que «tronco», ni el «like» da a entender alguna clase de contacto semejante al «caer». No se trata de una frase problemática, ningún traductor hablaría de la imposibilidad de traducir la frase «Man, I like you», y sin embargo el medio lingüístico del español y del inglés forman parte de una red significativa y retórica que convierte en inviable la posibilidad de que «me caes bien, tronco» y «Man, I like you» puedan ser considerados equivalentes. La traductora del film, Sally Templer se muestra en parte consciente de ello cuando escribe:

En un diálogo en el que proliferan los reniegos –que son quizá los términos de más difícil traducción– no se puede conservar el contenido, y colorido, del original exacto –como en ‘Shut your fucking face, you motherfucking son of a fucking gun’, por ejemplo– pero dependiendo del medio social del personaje, de la situación que lo ha provocado a expresarse así, y de a quién va dirigido el mensaje, se conseguirá una expresión –de igual duración y que acople a los movimientos labiales– que transmita el estado de ánimo de quien la profiere y que resulte inmediatamente asimilable para los espectadores de cualquier punto del Estado español (Templer, 1995: 153).

Desde una óptica deconstructiva no es difícil apreciar una contradicción en estas palabras, pues ¿cómo es posible provocar el mismo estado de ánimo de alguien que dice «you motherfucking» al traducirlo como «tú, hijo de puta», si el modo lingüístico inglés y español están atrapados en recorridos semánticos diferentes (la madre en uno,

el hijo en otro, etc.) que jamás se corresponden. Templer lo dice: no se puede conservar ni el contenido ni el colorido, aunque cabría preguntarse entonces cómo es posible dar la sensación de un estado de ánimo mediante dos medios diferentes. ¿Y cómo medir si la reacción del espectador es algo que ocurre fuera del lenguaje?

Vamos, pues, a centrarnos en las dos operaciones señaladas y a sacar consecuencias de ellas que afectan de una manera muy directa a la cuestión de la traducción. La negativa a admitir contenidos de conciencia puros independientes del lenguaje no es una mera hipótesis, sino una conclusión lógica surgida de una lectura rigurosa de la teoría semiológica de Husserl. La posibilidad de reconocer algo, por ejemplo uno mismo dándose cuenta de un pensamiento que le acaba de sobrevenir, depende en rigor de que ese algo tenga una determinada materialidad organizada como lenguaje. Un contenido de conciencia no puede escapar a esa ley, es lo que Derrida trataba de decir cuando en el capítulo 2 de *De la grammatologie* escribió: «il n’y a pas de hors-texte» (Derrida, 1967b: 227). La repetición no es un fenómeno privativo de las unidades fraseológicas, sino del lenguaje en general. Vale la pena recoger esta consideración para darse cuenta de que la frase derrideana «un signo que no tuviera lugar más que ‘una vez’ no sería un signo», significa dos cosas:

- 1) Primero, que el conocimiento sin la repetición en la diferencia no sería posible (problema epistemológico que Derrida (1972b) trata, entre otros sitios, en «La différance»).
- 2) Segundo, que si la repetición es la condición de posibilidad del lenguaje, entonces la traducción no es un fenómeno adventicio, sino lo más propio de ese lenguaje y de los textos en general. La traducción, que tiende a ser pensada en términos de suplemento, no es algo secundario o subordinado, sino la propiedad más específica del lenguaje, es en este sentido el suplemento sin el que el lenguaje o la textualidad no podrían ser.

A ello se le puede aplicar la lógica del suplemento tal y como Derrida la desarrolla a propósito de Rousseau también en *De la grammatologie* (1967b: 203-226). En la «Carta a un amigo japonés», Derrida llega a establecer

una equivalencia entre la deconstrucción y la traducción: «La cuestión de la deconstrucción es, asimismo, de cabo a rabo la cuestión de la traducción y de la lengua de los conceptos, del corpus conceptual de la metafísica llamada ‘occidental’», y un poco más adelante, como despedida de su carta, apunta: «No creo que la traducción sea un acontecimiento secundario ni derivado respecto de una lengua o de un texto de origen» (Derrida, 1987b: 86-88 de la trad. esp.).

Podría pensarse que el doblaje de *Shrek* es algo que ha sucedido por azar o por razones debidas al imperialismo estadounidense. Esta segunda razón es especialmente cierta, pero el doblaje de *Shrek* es posible dado que la repetición forma parte de la manera de ser del texto filmico (en este caso). En otro lugar, Derrida describía este hecho en el contexto de una lectura de Austin y su teoría de la performatividad:

Yo querría insistir sobre esta posibilidad; posibilidad de sacar e injertar una cita que pertenece a la estructura de toda marca, hablada o escrita (...) posibilidad de funcionamiento separado, en un cierto punto, de su querer-decir ‘original’ y de su pertenencia a un contexto saturable y obligatorio. Todo signo, lingüístico o no lingüístico, hablado o escrito (...), en una unidad pequeña o grande, puede ser *citado*, puesto entre comillas (Derrida, 1972b: 361 de la trad. esp.).

Estas palabras de Derrida se prestan a un largo análisis, pero ahora nos interesa subrayar la idea según la cual la posibilidad de ser citado o puesto entre comillas forma parte de lo propio y esencial de un signo. Y, desde luego, si ahí donde él habla de «repetición», «cita» o «puesta entre comillas», ponemos «traducción», veremos que no cambia nada. A fin de cuentas, toda traducción es una forma de repetición, no de lo mismo idéntico, forma o significado (recuérdese la crítica de la equivalencia), sino de lo mismo deformado.

Por eso, decía Derrida (1967a: 99 de la trad. esp.) que en la repetición un signo «debe permanecer el *mismo* y poder ser repetido como tal a pesar y a través de las deformaciones que lo que se llama acontecimiento empírico le hace sufrir necesariamente». Siendo como es la traducción una de las formas de repetición que hacen posible la existencia

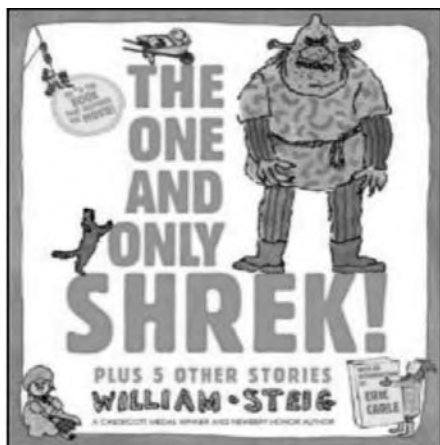
del lenguaje, la distinción ontológica (no la pragmática) entre texto original y texto meta desaparece.

Por mucho que esta forma de denominar la relación entre un texto y su traducción pueda resultar práctica, es claro que tanto el llamado «texto original» como el denominado «texto meta» deben lo que son en tanto signos al hecho de poder ser repetidos (o «iterados», como diría el propio Derrida), razón por la cual carece de sentido hablar de «texto original». De hecho, lo que se presenta como texto original no sería desde esta perspectiva más que una derivación y repetición deformada de otros textos anteriores que, a su vez, serían repeticiones deformadas de otros textos.

Sigamos con nuestro ejemplo del film *Shrek*. Sólo por una razón de orden pragmático se puede considerar este film de *Dreamworks Pictures* y dirigido por Andrew Adamson y Vicky Jensen en 2001 como un texto «original». Una empresa de doblaje como *Sonoblok* (la encargada del doblaje en español) no tiene más opción que trabajar sobre ese texto como punto de partida, pero ello no debe hacer que nos olvidemos del hecho de que si *Shrek* en español es una repetición-traducción de *Shrek* en inglés, éste a su vez era una repetición-traducción-adaptación, de las que Roman Jakobson denominaba *intersemióticas*, del cuento de William Steig *Shrek!* donde ya aparece la figura del ogro y la trama narrada por el film.



Nótese las correspondencias entre la imagen del personaje de Shrek en el film y el dibujo perteneciente al cuento. El atuendo de uno y otro es parecido, el rostro y su color también, si bien a este respecto se han producido deformaciones, la fealdad del Shrek del cuento ha quedado suavizada en el film y su expresión se ha dulcificado más.



A su vez, los dibujos de *Shrek!* Son una transformación de las criaturas monstruosas que Steig dibujaba desde los años 50 para las portadas o las páginas interiores de la revista *New Yorker*, y así en un proceso de semiosis ilimitada (que diría Peirce).



M^a África Vidal Claramonte (1995: 90) se ha referido a ello en los siguientes términos: «De hecho, Derrida también cuestiona la naturaleza misma del original. El original es una traducción de otros muchos textos. Ni el 'original' ni su traducción son realmente originales, sino derivados y heterogéneos», y cita a Venuti (1992: 7) quien en esa misma línea comenta que todo texto está formado por «diverse linguistic and cultural materials». Ambos están en lo cierto, si bien se trata de un planteamiento que sólo se puede entender de forma adecuada cuando se atiende a la tesis derridiana sobre la repetición y la materialidad como deconstrucción del pensamiento de Husserl.

Al no haber texto original puro, dado que es efecto de una repetición-deformación, toda textualidad, sea lingüística o

de cualquier otro tipo, es por naturaleza, impura. Y es por ello que la traducción forma parte del corazón mismo del lenguaje. Hablando de ello y criticando los planteamientos de la teoría lingüística de la traducción (los llamados «modelos denotativos»), Derrida (1988: 100) dice:

There is impurity in every language. This fact would in some way to threaten every linguistic system's integrity, which is presumed by each of Jakobson's concepts. Each of these three concepts (intralingual translation, interlingual or translation 'properly speaking', and intersemiotic translation) presumes the existence of one language and of one translation in the literal sense, that is, as the passage from one language into another. So, if the unity of the linguistic system is not a sure thing, all of this conceptualization around translation (in the so-called proper sense of translation) is threatened.

Todo esto conduce a la conclusión de que no hay una identidad pura que pueda ser traducida, sino una cadena de transformaciones en el interior de la cual la traducción no es sino un paso más. Frente a los puristas de la lengua y de los textos, Derrida afirma la dificultad de «déterminer rigoureusement l'unité et l'identité d'une langue, la forme décidable de ses limites» (1987a: 209). Como este carácter impuro, heterogéneo, afecta a la totalidad textual, no hay nada en esa textualidad que escape a ello, y tanto las repeticiones más fosilizadas (las unidades fraseológicas, por ejemplo, ya sean colocaciones, locuciones, paremias, etc.), como las frases con menos restricciones o la dimensión icono-gráfica plantean el mismo problema. Por consiguiente, cualquier reflexión sobre su traducibilidad deberá tener en cuenta este hecho. No es extraño en absoluto que uno de los problemas centrales en el estudio de las unidades fraseológicas sea lo relativo a las variaciones. No lo es tampoco que esa misma dimensión de la variación esté en la base de una retórica icono-gráfica tal y como fue estudiada por el Grupo μ (1992).

Derrida (1987: 220, también 1988: 153) está de acuerdo con Benjamin en el hecho de que todo texto (uno llamado «original», por ejemplo) está incompleto y apela a un complemento, entre otras razones porque sin el otro texto que lo complementa no se escenifica de forma completa el sentido. Ahora bien, como de transformación en transformación, de red lingüística en red lingüística, de contexto en

contexto, el texto establece nuevos sentidos imprevistos, nunca es posible que una traducción pueda reproducirlos todos ni que pueda evitar precisamente las modificaciones y las manipulaciones. En este punto, Holmes, Lefevere, Derrida y de Man se dan la mano.

Derrida contempla la traducción como un proceso que necesariamente está atrapado en una contradicción, para la cual emplea la metáfora del «himen» en tanto éste representa a la vez el interior de la mujer, la pantalla protectora, la «joya» de la virginidad, y su exterior, la consumación del matrimonio, el velo que se atraviesa: «El himen “tiene lugar” en el entre, en el espaciamento entre el deseo y el cumplimiento, entre la perpetración y su recuerdo» (Derrida, 1972c: 321 de la trad. esp.). Esta metáfora, extraída de los textos de Mallarmé en su ensayo titulado «La doble sesión», vuelve a aparecer en «Des tours de Babel» muy a propósito de la traducción donde «himen» nombra todo contrato de traducción o matrimonio entre dos textos «avec la promesse d’inventer un enfant [un nuevo texto] dont la semence donnera lieu a la histoire et la croissance» (Derrida, 1987: 225).

En términos prácticos, esto significa que por mucho que nos empeñemos en deconstruir la oposición significante/significado por considerarla metafísica y logocéntrica, el resultado siempre será alguna clase de metafísica de la presencia, bien a través de la glorificación de la forma (según las posiciones para las cuales todo es significante), bien a través de dar preeminencia al significado. Como

deconstruir significa habitar de un cierto modo la tradición metafísica, Derrida entiende que la traducción necesita a la vez practicar la diferencia entre significante y significado, sin la cual no sería posible, y excederla por cuanto la marca, la huella o la inscripción disuelven la diferencia entre un plano y otro plano, entre el original y la copia, entre lo esencial y lo suplementario, etc. De ahí que ya en 1972 propusiera que más que hablar de *traducción* debíamos hablar de *transformación*:

En los límites donde es posible, donde al menos parece posible, la traducción practica la diferencia entre significado y significante. Pero si esta diferencia nunca es pura, tampoco lo es la traducción y, la noción de traducción habría que sustituirla por una noción de transformación: transformación regulada de una lengua por otra, de un texto por otro. No tendremos y, de hecho, nunca hemos tenido que habérmolas con ningún «transporte» de significados puros que el instrumento —o el «vehículo»— significante dejara virgen e incólume, de una lengua a otra, o en el interior de una sola y misma lengua (Derrida, 1972a: 29 de la trad. esp.).

Los condicionantes por los que atraviesa el doblaje de un film, la necesidad de una reescritura continua que comienza en la figura del traductor o traductora y acaba en la figura de los actores y actrices constituye la demostración palpable de que esta teoría derridiana representa una experiencia de traducción fuera de la norma y de la regulación.

Bibliografía

- BENVENISTE, Émile (1966), *Problèmes de linguistique générale*, Paris: Gallimard (1966-1970). Trad. Esp. *Problemas de lingüística general*, México: S. XXI, 1991.
- DE MAN, Paul (1979), *Allegories of Reading (Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust)*, New Haven and London: Yale University Press, 1979. Trad. Esp., *Alegorías de la lectura*, Barcelona: Lumen, 1995.
- DELISLE, Jean (1984), *L'analyse du discours comme méthode de traduction: initiation à la traduction française de textes pragmatiques anglais: théorie et pratique*, Ottawa: Editions de l'Université d'Ottawa [primera edición de 1980].
- y LEE-JAHNKE, H. y CORMIER, M. C. (1999), *Terminologie de la traduction. Translation Terminology. Terminología de la traducción*.

- DERRIDA, Jacques (1967a), *La voix et le phénomène (introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl)*, Paris: PUF. Trad. esp.: *La voz y el fenómeno (introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl)*, Valencia: Pre-Textos, 1985.
- (1967b), *De la grammatologie*, Paris: Minuit. Trad. esp.: *De la gramatología*, México, S. XXI, (1972a), *Positions*, Paris: Minuit. Trad. esp. *Posiciones*, Valencia: Pre-Textos.
- (1972b), *Marges de la philosophie*, Paris: Minuit. Trad. esp.: *Márgenes de la filosofía*, Madrid: Cátedra, 1989.
- (1972c), «La double séance», en *La dissémination*, Paris: Seuil, pp. 199-318. Trad. Esp. de José Martín Arancibia, «La doble sesión», en *La diseminación*, Madrid: Fundamentos, 1975, pp. 263-427.
- (1987a), «Des tours de Babel», en *Psyché. Invention de l'autre*, Paris: Galilée, pp. 203-235.
- (1987b), «Lettre à un ami japonnais», en *Psyché. Invention de l'autre*, Paris: Galilée. Trad. esp. «Carta a un amigo japonés», en «Jacques Derrida '¿Cómo no hablar?' y otros textos», *Anthropos*, antologías temáticas, n° 13, 1989, pp. 86-89.
- (1988), *The Ear of the Other*, Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- GADAMER, Hans-Georg (1960), *Wahrheit und Methode*, Tübingen: J. C. B.
- Mohr. Trad. esp. *Verdad y Método*, Salamanca: Sígueme, 1977.
- GRUPO μ (1992), *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris: Seuil. Trad. esp. de Manuel Talens, *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*, Madrid: Cátedra, col. Signo e imagen.
- HURTADO ALBIR, Amparo (1990), *La notion de fidélité en traduction*, Paris: Didier Érudition.
- JAKOBSON, R. (1958), «On Linguistic Aspects of Translation», en BROWER, R. (ed.), pp. 232-239.
- LEFEVERE, A. (1992a), *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Frame*, London: Routledge. Trad. esp.: *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, Salamanca: Ediciones Colegio de España, Biblioteca de Traducción, 1997.
- NIDA, E. A. y TABER, Ch. R. (1974), *La traducción: teoría y práctica*, Madrid: Ediciones Cristiandad, 1986.
- SELESKOVITCH, Danica y LEDERER, Marianne (1984), *Intéprete pour traduire*. Paris: Didier Érudition (Traductologie, 1).
- TEMPLER, Sally (1995), «Traducción para el doblaje. Transposición del lenguaje hablado (casi una catarsis)», en Fernández Nistal, P. y Bravo Gozalo, José M^a. (coord.), *Perspectivas de la traducción inglés/español*, Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 153-165.
- VENUTI, L. (1992), *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*, London and New York: Routledge.
- VIDAL CLARAMONTE, M^a Carmen África (1995), *Traducción, Manipulación, Deconstrucción*, Salamanca: Colegio de España.
- VINAY, J. P. y DARBELNET, J. (1970a), *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*, Paris: Didier [edición de 1990]. La primera edición es de 1958.
- (1970b), *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Cahiers d'exercices*, Québec: Beauchemin [ed. de 1990].

Traduction multilingue et multiculturelle

La série «El Dragón de Gales»

Elena López Riera et Valeria Wagner

Reçu le 5.02.2013 - Accepté le 5.04.2013

Resumen / Résumé / Abstract

La colección *El Dragón de Gales* fue una iniciativa de índole comparatista de la Unidad de Español del Departamento de Lenguas y Literaturas Románicas de la Universidad de Ginebra. Durante diez años, la serie reunió a los docentes e investigadores de diferentes disciplinas de la Facultad, colegas de otros Centros e Institutos de la misma Universidad así como de otras Universidades, Suizas y Españolas, gente de las organizaciones internacionales, poetas y escritores de los cinco continentes, artistas gráficos, amigos y conocidos de unos u otros, en torno a la traducción de fragmentos literarios en la multiplicidad de idiomas que se cruzan en el seno de la Universidad y de la ciudad de Ginebra. Este artículo recorre brevemente la historia de la publicación y desarrolla algunas de sus implicaciones.

La collection *El Dragón de Gales* a été lancée par l'Unité d'espagnol du Département de Langues et Littératures Romanes de l'Université de Genève dans une optique comparatiste. Pendant dix ans, la collection a rassemblé des enseignants de différentes disciplines de la Faculté, des collaborateurs et collaboratrices d'autres centres de la même Université, d'autres institutions universitaires suisses et espagnoles, des organisations internationales, des poètes et écrivains des cinq continents, des artistes graphiques, des amis et des connaissances des uns ou des autres, autour d'un fragment littéraire à traduire dans la multiplicité de langues qui se croisent au sein de l'Université et dans la ville de Genève. Cet article reprend brièvement l'histoire de cette publication et développe quelques unes de ses implications.

The series *El Dragón de Gales* was launched as a comparative project by the Spanish unity of the Romance Languages and Literatures Department of the University of Geneva. During ten years, the series convoked teachers and researchers of various disciplines of the Faculty, colleagues from other Centers and Institutes of the same University as well as from other Swiss and Spanish Universities, people from international organizations, poets and writers from the five continents, graphic artists, friends and acquaintances, to translate literary fragments in the multiplicity of languages that come across each other within the University and the city of Geneva. This article offers a brief history of this publication and develops some of its implications.

Palabras clave / Mots-clés / Key Words

Traducción, multilingüismo, multiculturalidad, intersemiótica.

Traduction, multilinguisme, multiculturalisme, intersémiotique.

Translation, multilingualism, multiculturalism, intersemiotics.

Entre 2001 et 2011 un beau projet de traduction a eu lieu à la Faculté des Lettres de l'Université de Genève : la publication de la collection *El Dragón de Gales*, lancée par l'Unité d'espagnol du Département de langues et littératures romanes dans une optique comparatiste.¹ Pendant dix ans, la collection a rassemblé des enseignants de différentes

¹ A l'origine de cette initiative a été Jenaro Talens, professeur dans les programmes d'études hispaniques et de littérature comparée, ainsi qu'à l'Institut Européen et coordinateur de la collection. Plusieurs des volumes de la collection ont été aussi coordonnés, à partir de 2003, par le professeur Carlos Alvar, également au département de langues et littératures romanes. Selon ce dernier, l'origine du projet remonte à la série du même nom, commencé par son collègue à València (Espagne) dans les années quatre-vingt-dix du siècle dernier, puis relancée à Genève avec une première publication, *La nave del olvido. La poésie au seuil de la modernité* (2000), également issue du Département de langues et littératures romanes qui proposait une série de sonnets, avec version en espagnol, de Petrarque, Shakespeare, Garcilaso, Ronsard, Gryphius, Camões et Agrippa d'Aubigné dans l'idée de montrer les origines multiculturels de l'Europe. Parmi les collègues qui, à partir de cette première initiative, ont eu à leur charge les choix de fragments et de leur préface, mentionnons, dans le désordre : André Hurst, professeur de grec ancien et Recteur de l'Université, Charles Genequand, professeur d'arabe et Doyen de la Faculté des Lettres, Nicolas Zufferey, Richard Waswo, Olga

disciplines de la Faculté, des collaborateurs et collaboratrices d'autres centres de la même Université (notamment l'Institut Européen et Faculté de Théologie protestante), d'autres institutions universitaires suisses (Université de Bâle, Université de Fribourg) ou espagnoles (Complutense de Madrid, Grenade et València), des organisations internationales (tels que l'ONU ou l'OMS), des poètes et écrivains des cinq continents, artistes graphiques, amis et connaissances des uns ou des autres, autour d'un fragment littéraire à traduire dans la multiplicité de langues qui se croisent au sein de l'université et dans la ville de Genève. Présentée comme une série d'hommages multilingues et multiculturels à des auteurs littéraires reconnus, elle est aussi, *de facto*, un hommage au multilinguisme et au multiculturalisme qui caractérisent la Faculté des lettres, ses étudiantes et étudiants, et la Genève internationale.

Chaque volume proposait un fragment littéraire, traduit, dans un premier temps, dans les langues enseignées, parlées ou écrites à la Faculté des Lettres et au delà, le nombre de traductions dépendant du nombre de personnes ayant pu être mobilisées. Les textes littéraires ont tous été écrits par des auteurs majeurs, issus de cultures possédant une tradition littéraire bien établie et correspondant aux conceptions académiques et cultivées d'une grande littérature²; la plupart ont été choisis dans un but commémoratif – l'hommage à Cervantès à la veille du 400^e anniversaire de la publication du *Don Quichotte* (1605), ou à Saint-Exupéry – ou dans un but testimonial – les fragments de Bacchilide de Céos ou de Nizâr Qabbâni contre la guerre, au seuil de l'invasion d'Irak. Le dernier volume de la collection (*La caverne des rêves*, 2011) est une exception à ces règles : les dix poèmes choisis offrent une vision non conventionnelle, voire plus sociale et politique, de la poésie classique des T'ang, peu reconnue par la critique occidentale. Ces poèmes ont de plus été traduits exclusivement en langues romanes (français, espagnol, catalan, italien, portugais, roumain et rhéto-roman). Ces gestes d'inclusion et de sélection renvoient aux conflits politiques sous-jacents entre langues et cultures, conflits nullement effacés par des idéaux esthétiques, et semblent marquer ainsi les limites du genre de l'hommage et de l'idéal d'un multiculturalisme harmonieux qu'évoque, inévitablement, cet exercice multilingue.

L'existence de ces conflits est à vrai dire déjà reconnue, voire mise en scène, par la quantité des langues engagées

dans chaque volume, et par les rapports qui se tissent au fil de pages entre les traductions. Le premier volume vraiment collectif, au titre bilingue *El sol rojo que nace por oriente. Haiküs pour un jeune millénaire*, propose des traductions d'un haïku de Masaoka Kishi en vingt langues différentes, allant des langues européennes les plus parlées jusqu'aux langues les plus inhabituelles, comme l'arménien, le sumérien, ou l'hébreu biblique. En 2002, le poème d'amour de Nizâr Qabbânî est décliné en 51 versions littéraires et 49 langues, commençant par l'égyptien classique et finissant par le dari. Le record de langues mises en jeu est battu avec un fragment de Miguel Cervantès, qui compte 105 traductions (voir Annexe II pour la liste et classification des langues).

Une première conséquence du caractère multilingue du projet était que dans la plupart des cas les traductions se faisaient à partir d'autres traductions. En effet, si tous les contributeurs au volume en hommage au *Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry (2005) ont certainement pu

Inkova et Jean-Philippe Jaccard, professeurs de russe, Markus Winkler, professeur d'allemand, Mayasuki Ninomiya, professeur de japonais, Jean-Claude Pont, professeur de Philosophie de la Science, ainsi que Carlos Alvar et Jenaro Talens, coordinateurs des volumes. Certaines de nos observations se basent sur des entretiens informels avec les deux coordinateurs.

² La liste complète de la collection est la suivante: 1) *Au seuil de la Modernité*. Préface de Guglielmo Gorni; 2) *El sol rojo que nace por Oriente. Haïkus pour un jeune millénaire*. Préface de Masayuki Ninomiya; 3) *L'enfer, c'est les autres? 51 versions d'un poème d'amour de Nizâr Qabbânî*. Choisi et préfacé par Charles Genequand; 4) *Herrumbrosas lanzas. 69 versions d'un fragment de Bacchylide de Céos*. Choisi et préfacé par André Hurst; 5) *Aquel a quien la fama quiere dalle / el nombre que se tiene merecido. 105 versions et 16 illustrations d'un fragment de Miguel de Cervantes*. Choisi et préfacé par Carlos Alvar et Jenaro Talens; 6) *On ne voit bien qu'avec le coeur. Hommage multilingue et multiculturel au Petit Prince à l'occasion des vingt ans d'astronomie à Saint-Luc*. Texte choisi et préfacé par Jean-Claude Pont; 7) *Macbeth, l'assassin du sommeil. Hommage multilingue et multiculturel à William Shakespeare*. Texte choisi et préfacé par Richard Waswo; 8) *Adieu. Hommage multilingue et multiculturel à Wang Wei*. Texte choisi et préfacé par Nicolas Zufferey; 9) *Le milan. Hommage multilingue et multiculturel à Aleksandr Blok*. Texte choisi par Olga Inkova, préfacé par Jean-Philippe Jacquard; 10) *Hälfte des Lebens. Hommage multilingue et multiculturel à Friedrich Hölderlin*. Texte choisi et préfacé par Markus Winkler; 11) *La caverne des rêves. 10 poèmes chinois traduits en langues romanes*. Textes choisis et préfacés par Nicolas Zufferey.

faire leurs traductions à partir du fragment original en français, et si la plupart ont aussi pu lire le passage de *Macbeth* en anglais, on peut supposer que peu d'entre eux pouvaient lire dans leur langue originale le haïku choisi par Masayuki Ninomiya, le poème de Wang Wei, le texte de Nizâr Qabbânî, ou encore, le poème d'Alexandr Blok. Dans tous ces cas, les traducteurs pouvaient –devaient– consulter plusieurs versions des autres traductions pour affiner la leur, qui ne pouvait être, en dernière instance, que très médiatisée par les cadres culturels des traductions précédentes. Dans la pratique, bien sûr, certaines langues – surtout l'anglais et le français – ont servi de médiatrices dans les processus de traduction. Mais, théoriquement, il aurait été tout autant possible que la traduction du fragment de Cervantès en suédois s'inspire de la version en égyptien classique, ou encore, que la traduction du poème de Hölderlin (*Hälfte des Lebens*, 2008) en judéo-espagnol ait été influencée par sa version en estonien.

La collection mettait ainsi en avant une pratique de la traduction qui, d'une part, privilégiait la multiplicité de versions d'un texte plutôt que les liens de fidélité de la traduction à l'original, et d'autre part, mettait l'accent sur les diverses médiations et dialogues entre langues et cultures que présuppose toute traduction. Si le degré de médiation varie, comme nous l'avons suggéré, selon les langues qui sont traduites, les médiations culturelles et dialogues en puissance derrière chaque traduction sont mises en valeur, notamment, par l'ordre d'apparition des différentes langues : qu'elles soient regroupées par appartenance « familiale », par provenance géographique, ou par ancienneté de la langue (version en sumérien, en égyptien classique, en grec classique), les lecteurs sont frappés, au fil des pages, par la cohabitation insolite de différents alphabets, les similarités graphiques et sonores entre les langues, et peut-être même, lorsqu'on s'attarde sur quelques versions, les écarts entre les cultures que les traductions dévoilent – les « intraduisibles » : les mots et concepts d'une langue qui n'existent pas dans une autre. Par ailleurs, la présence souvent de différentes versions dans une même langue éclaire également les écarts intra-culturels, rappelant d'une part l'hétérogénéité de toute culture et d'autre part, la part de créativité que toute traduction présuppose.

On comprend donc pourquoi le projet était présenté comme « multilingue et multiculturel » : chaque traduction

était l'occasion de mettre en lien et en dialogue différentes langues, lectures et cultures, de les rapprocher malgré leurs distances historiques et géographiques et de suggérer, surtout, que ces liens existaient déjà. Les traductions en langues « mortes » rappellent notamment qu'aucune langue ni civilisation ni système d'écriture ne meurt jusqu'au point de perdre la capacité de résonner et d'être évoquée dans le présent ; les traductions en dialectes Bâlois ou Argovien rappellent à l'inverse qu'aucune langue n'est à l'abri de la disparition ; d'autres ramènent les lecteurs à leur ignorance de l'existence de certaines cultures, ou bien leur évoquent des bribes de connaissances – de mots, de peuples ou d'histoires. Quoiqu'il en soit, la mise en contact, physique et graphique, de langues inusitées avec des langues plus familières, était réjouissante.

Comme nous l'avons déjà mentionné, les langues les plus familières pour la majorité des membres d'une université francophone – comme l'anglais, l'allemand, et peut-être dans une moindre mesure, l'italien et l'espagnol – faisaient naturellement la médiation entre les autres langues, plus distancées entre elles, par le temps et par l'espace, mais aussi par leurs histoires coloniales et les complexes cartographies d'échanges économiques. Mais, dans ce contexte, les langues médiatrices étaient mises au service de la communicabilité entre langues plutôt qu'à celui de la glorification de leurs cultures correspondantes. Tandis que l'anglais et l'espagnol ont été le médium pour établir des rapports entre le kurde, le quechua et le bergamasque, *Macbeth* et l'immanquable *Don Quichotte*, icônes tous deux de l'histoire du comparatisme traditionnel, font peu neuve dans des langues où ils n'existaient peut-être pas encore, avec des traits que les lecteurs ne pourront que deviner et des répliques peut-être innovatrices. Dans ce paysage littéraire étendu par les multiples traductions, on entrevoit une pratique comparatiste plus décentrée, qui reconnaît les phénomènes interculturels qui marquent notre temps, et par là même aussi notre lecture des classiques.

Notons pour conclure que cette collection visait principalement les membres de la Faculté des Lettres de l'Université de Genève, et plus généralement, le réseau des personnes impliquées dans les traductions – professeurs, collaborateurs, connaissances, amis, artistes, et aussi parents des amis des collègues ou collègues des amis des parents, tous recrutés selon leurs connaissances linguistiques. Cette

démarche inscrit le projet littéraire dans un réseau concret de personnes, qui –comme cela a d’ailleurs toujours été le cas avec la littérature –déclineront leurs lectures selon leur connaissance des autres intervenants. On reconnaîtra peut-être l’humour du collègue responsable du choix du fragment du volume *L’enfer, c’est les autres*, titre certainement évocateur d’une histoire partagée ; ou bien on se rappellera de la franchise caractéristique de celui qui choisit le fragment de *Macbeth, l’assassin du sommeil*; ou encore on s’interrogera sur les liens de parenté entre tel artiste et tel

collègue, on demandera des nouvelles d’un autre, désormais à la retraite ou en congé. Dans un sens, la collection a aussi mis en évidence, pendant les années de sa publication, l’histoire commune et les plaisirs partagés d’une communauté à la fois localisée et diffuse, dont les liens au quotidien pouvaient être difficiles, souvent éloignés des centres d’intérêt de chacun, et parfois aussi déshumanisés. Par son effet fédérateur, la collection a manifesté l’existence, fugace, de cette communauté, dont l’expression la plus propre est peut-être bien la traduction.

APPENDIX 1

Liste des versions du volume sur Cervantès

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	
<i>Carlos Alvar et Jenaro Talens</i>	19
<i>Miguel de Cervantes</i>	23
Langues anciennes:	
Version en akkadien	
<i>Antoine Cavigneaux</i>	24
Version en égyptien classique	
<i>Michel Valloggia</i>	25
Version en grec classique	
<i>André Hurst</i>	26
Version en hébreu ancien	
<i>Jean-Daniel Macchi</i>	27
Version en latin classique	
<i>Yves Rüttsche</i>	28
Langues médiévales:	
Version en latin médiéval	
<i>Jean-Yves Tilliette</i>	29
Version en provençal	
<i>Maurizio Perugi</i>	30
Version en ancien français	
<i>Olivier Collet</i>	31

Version en allemand médiéval	
<i>René Wetzel</i>	32
Version en vieil anglais	
<i>Fabienne Michelet</i>	33
Version en moyen anglais	
<i>Guillemette Bolens</i>	34
Version en aljamiado-morisco	
<i>Monika Winet et Beatrice Schmid</i>	35

Langues de l'Europe méridionale:	
Version en grec moderne	
<i>Michel Lassithiotakis</i>	36
Version en français moderne	
<i>Michel Jeanmeret</i>	37
Version en breton	
<i>Yvon Abiven</i>	38
Version en italien	
<i>Giovanni Bardazzi</i>	39
Version en bergamasque	
<i>Emilio Manzotti</i>	40
Version en toscan	
<i>Roberta Orlandi</i>	41
Version en cunais	
<i>Anna Blangetti</i>	42
Version en piémontais	
<i>Lidia Rubeo et Cristina Tango</i>	43
Version en sarde	
<i>Dino Manca</i>	44
Version en ostunais	
<i>Giulia Colaizzi</i>	45

Version en sicilien	
<i>Rossana Castano</i>	46
Version en génois	
<i>Lorenzo Orciuoli</i>	47
Version en sanremasque	
<i>Silvia Semeria</i>	48
Version en napolitain	
<i>Giulia Mensitieri</i>	49
Version en pisan	
<i>Roberto Sbrana</i>	50
Version en calabrais	
<i>Achille Curcio-Catanzaro</i>	51
Version en tessinois (Bellinzona)	
<i>Laura Baranzini</i>	52
Version en tessinois (Agno)	
<i>Fernando Grignola</i>	53
Version en vicentin (Thiene-Vi)	
<i>Luciano Zampese</i>	54
Version en judéo-espagnol	
<i>Beatrice Schmid et Angel Berenguer</i>	55
Version en bable	
<i>Antonio Díaz Orejas</i>	56
Version en castúo	
<i>Pablo Muñoz Regadera</i>	57
Version en cheso	
<i>Emilio Gastón</i>	58
Version en catalan	
<i>Luis Puig et Jenaro Talens</i>	59
Version en portugais	
<i>Nuno Júdice</i>	60

Version en galicien	
<i>Antón Dobao et Chus Pato</i>	61
Version en rhétoromanche	
<i>Clau Solèr</i>	62
Version en roumain	
<i>Mircea Goga</i>	63
Version en euskara	
<i>Rikardo Arregi</i>	64

Hommages visuels:	
La ruta de Don Quijote	
<i>Carmen Pérez de Juan</i>	65
En un lugar de la Mancha	
<i>Rafael Talens Hidalgo</i>	66
Las noches de claro en claro	
<i>Jorge Alvar</i>	67
La del alba sería	
<i>Manuel Luca de Tena</i>	68
Dama de mis pensamientos	
<i>Begoña Blasco</i>	69
El caballero de la triste figura	
<i>José Valiente</i>	70
Creptúsculo	
<i>José Saborit</i>	71
La vela de las armas	
<i>Erika Perales</i>	72
Libertad: nombre escrito en el agua	
<i>Pilar Moreno</i>	73
Ofrenda a Dulcinea	
<i>Sacha Talens</i>	74

Graffiti en la calle Elvira <i>Auteur anonyme</i>	75
El muro, la muerte en pie <i>Jesús Munárriz</i>	76
Si yo dijere el bien del pensamiento <i>Carmen Alvar</i>	77
Couverture de l'édition chinoise	78
Couverture de l'édition japonaise	79
Sucesión <i>Roberto Turégano</i>	80

Langues de l'Europe centrale et septentrionale:

Version en allemand moderne <i>Carlos Alvar et Henriette Partzsch</i>	81
Version en bernois <i>Greti Kläy</i>	82
Version en bâlois <i>Tobias Brandenberg</i>	83
Version en argovien <i>Beatrice Schmid</i>	84
Version en anglais <i>Richard Waswo</i>	85
Version en gallois <i>Sarab Hill</i>	86
Version en néerlandais <i>Yasmína Foëbr-Janssens</i>	87
Version en danois <i>Laura et Leonardo F. Lisi</i>	88
Version en suédois <i>Juan Uriz</i>	89

Version en norvégien <i>Kirsti Baggethun</i>	90
Version au finnois <i>Merja Torvinen</i>	91

Langues de l'arc méditerranéen

Version en turc <i>Serap Aksoy et Sevim Ozturk</i>	92
Version en hébreu moderne <i>Moshe Benarroch</i>	93
Version en arabe <i>Cb. Genequand et S. Bachour Maleb</i>	94
Version en maltais <i>Albert Storage</i>	95
Version en tamazight (berbère) <i>Ekram Hamú Haddú</i>	96

Langues de l'Europe centrale et orientale

Version en russe <i>Olga Inkova-Manzotti</i>	97
Version en ukrainien <i>Konstantin Stanishevski</i>	98
Version en géorgien <i>Khatuna Mzarelua</i>	99
Version en serbe <i>Aleksandra Vučković</i>	100
Version en croate <i>Jasna Adler</i>	101
Version en albanais <i>Leta Hasanaj</i>	102

Version en bulgare <i>Svetla Roussef</i>	103
Version en slovaque <i>Jozef Felix</i>	104
Version en tchèque <i>Václav Černý</i>	105
Version en polonais <i>Sylvia et Dariusz Kurek</i>	106
Version en sorabe <i>Róža Domašcyna</i>	107
Version en romanes <i>Lev Tcherenkov et Stéphane Laederich</i> ..	108
Version en arménien moderne occidentale <i>Valentina Calzolari</i>	109
Version en lituanien <i>Valdaus Petrauskas</i>	110
Version en letton <i>Mirdza Kempe</i>	111
Version en hongrois <i>Eva Michel-Nagy</i>	112

Langues d'Asie:

Version en persan <i>Mina Buchs</i>	113
Version en kurde <i>Assaad Ardolan</i>	114
Version en chinois <i>Xie Honghua et Nicolas Zufferey</i>	115
Version en japonais <i>Masayuki Ninomiya</i>	116

Version en tagalog <i>Marjorie Goetschy</i>	117
Version en vietnamien <i>Lise et Tran Van Ky</i>	118
Version en coréen <i>Hyosang Lim</i>	119
Version en mongol <i>Bolor Erdènebayar</i>	120

Langues d'Afrique:

Version en yoruba <i>Latif Sobè</i>	121
Version en wolof <i>Yacine Diop Fonjallaz</i>	122
Version en ewondo <i>Bernardin Essama Ngala</i>	123
Version en madumba <i>Eltane Yomba</i>	124
Versions en lingala (I et II) <i>Nkidiwa Manseya et Elodie Maguy</i>	125
Version en somalien <i>Faduma Sheck Mohamed Aden</i>	126
Version en basaa <i>Marcos Suka-Umu Suka</i>	127
Version en badjoé <i>Bernardin Essama Ngala</i>	128
Version en ibo <i>Debob Akitunde</i>	129
Versions en fang <i>J.-J. Ndongo et G. Ndong</i>	130

Version en swahili	
<i>Lucas E. Matemba</i>	131
Version en amharic	
<i>Sisbah Yobannes</i>	132
Version en kisamburu	
<i>Avelino Ledesma</i>	133
Version en luo	
<i>Janet Okero</i>	134
Version en kiswahili	
<i>Rabel Otieno</i>	135

Langues des Amériques:

Version en brésilien	
<i>Prisca Agustoni</i>	136
Version en lunfardo	
<i>Fernanda Nussbaum</i>	137
Version en quechua	
<i>Nilo Tomaylla</i>	138
Version en aymara	
<i>Amanda Orellana de Quineche</i>	139
Version en purépecha	
<i>Fernando Enrique Nava López</i>	140
Version en guaraní	
<i>Ruth Mello</i>	141
Version en créole	
<i>Carl et Yasmina Tippenbauer</i>	142

Langues de l'Océanie

Version en cebuano	
<i>Catalina Villanueva de Tormo</i>	143

D'autres langues:

Version en esperanto	
<i>Fernando de Diego</i>	144
Liste de langues classées par familles	145

APPENDIX 2

*Quelques exemples des versions**2a. du volume sur Cervantès*

La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres.

Cervantes, *Don Quijote*, (II, 58)

𐎠 𐎢𐏁 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀
 ki ša. ca. na. ša. 30. eli. ma. aštan. iddina. ma.
 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀
 qitlan. ki. eli. kala. qitlan. demet.
 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀
 eli. qitlan. ša. ki. ki. demet.
 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀
 minne. eli. al. šir.
 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀
 ki. ša. ca. na. ša. ma. aštan. aštan. ma. aštan.
 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀
 aštan. aštan. ki. šir. qitlan. eli. kala. demet. demet.
 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀 𐎠𐏀
 ša. aštan. ma. aštan.

Version en akkadien: Antoine Cavigneaux

𓀃
 𓀃
 𓀃
 𓀃
 𓀃
 𓀃
 𓀃

Version en égyptien classique: Michel Valloggia

τὴν ἐλευθερίαν, ὃ τῶν, δῶρον οἱ θεοὶ τῶν πλείστου
 ἀξίω τοῖς ἀνθρώποις δεδώκασιν. οὐτε γὰρ ἐν γῆς
 μυχοῖς, οὐτ' ἐν θαλάσσης βάθεισιν οὐδὲν τοιοῦτον
 εὐρήσεις. ὥσθ' ὑπὲρ ἐλευθερίας ὡς ὑπὲρ εὐδοξίας
 πρέπον καὶ θεόν τῶν βίαι κινδυνεύειν. τὸ δὲ
 καταδουλωθῆναι τοῖς ἀνθρώποις μέγιστον κακόν.

Version en grec ancien: André Hurst

שְׁמַע זֹאת סָנְשָׁה :
 הַחֲפֵשֶׁה יִקְרָה הִיא
 מִכָּל מַתָּנוֹת הַשָּׁמַיִם לְבְנֵי-הָאָדָם :
 אֵין קְבוּזָה בְּאוֹצְרוֹת הַשָּׁמַיִם בְּאֶרֶץ וְתַחֲתֶיהָ
 אֵין קְבוּזָה בְּאוֹנִים הַנִּסְתָּרִים בְּתַהֲמוֹת הַיָּם :
 בְּחֲפֵשֶׁה וּבְכָבוֹד תִּגְתַּן-נָא הַחַיָּה
 כִּי הַעֲבָדוֹת הֵיא אֵיד הָאֲיִדִים
 בְּכָל-הָרְעוֹת הַנִּגְעוֹת בְּבְנֵי-הָאָדָם :

Version en hébreu ancien:
 Jean-Daniel Macchi et A. de Pury

Libertas, Sancho, in numero pretiosissimorum
 munerum quae caelestes mortalibus impertierunt
 ducenda est ; diuitiae enim quae illam aequant inueniri
 possunt nullae, nec quas terra gremio comprehendit,
 nec quas mare profundum abdit.

Tantum capitis periculum pro libertate quantum
 pro honore potest debetque adiri ; immo uero seruitus
 perniciosa foedissima quae homines adtingat est
 habenda.

Version en latin classique: Yves Rüttsche

Libertas est, o Sance mi, unum e pretiosissimis donis
 que Dominus caelestium hominibus commendaverit ;
 nulla res ei equiperanda est, ne thesauri quidem in
 gremio terrae conclusi vel abyssis absconditi. Pro
 libertate, necnon honore proprio, defendendis, quisque
 nostrum possumus atque debemus in periculum mortis
 nosmet inducere. E contra, seruitudo pessima est om-
 nium calamitatum quae homines affligere possint...

Version en latin médiéval: Jean-Yves Tilliette

(a maneyra de descort)

Viure sotzmes
 no-m plagra ges
 ni sers ni pres ;
 qu'en tant a randa
 com mars terra garanda,
 non a tan gen
 prezen
 com sa vida ades traire
 senes servir
 a senhor, ni obezir :
 d'aiço prec Deu que-m vuelha esser
 donaire.

Per mantener son pretz
 hom ni francs ni adretz
 se mezeys per razo
 deu metre em bando:
 trop a mal'escarida
 qui-n servitut abandona sa vida.

Version en provençal: Maurizio Perugi

Sancho, franchise est la plus chiere riens que devine porveance ait donee as homes. N'est chose qui monte a rien tant come ele, ne tresor muchié ne repost en terre ne en la grant parfondesse de la mer. Si doit l'en – et si puet chascuns – metre vie en aventure por franchise e por onor; mais chaitivetez est li plus maleüros estaz qui puisse avenir a home.

Version en ancien français: Olivier Collet

Vriheit, Santschô, ist der tiursten gâben einiu, die der himel den menschen hât geschenket. Zuo ir enmugent sich gelîchen alle schetze niht, die diu erde besliuzet noch diu sê behüetet. Durch vriheit als ouch durch êre mac unde muoz daz leben g'âventiuret sîn, joch vancnisse ist daz wirsest übel, daz dem menschen mac widervarn.

Version en allemand médiéval (Mittelhochdeutsch):
René Wetzell

Hwæt Sancho freedom is an weorðostra giefena þa geaf heofon mancynne; ne maþmas þe eorðe geheald ne þe garsecg hyde him gelic syndon; eal swa wel for freodome swa swa for are lif geneþed weorðan mot ond sceal; ond ongean ðæt hæfnied is þæt mæste yfel þe us gelimpan mot.

Version en vieil anglais: Fabienne Michelet

Fredom, Sancho, is oon of hevenes moste precieuse giftes to mankind; the hoord yburied in erth nouthor the hoord yhed in the see ne cunnen it likne; iwysis, lyf mighte and moote jupartied be for fredom and honour; prisoun, the contraire, is the evelest which mowe fallen us.

Version en moyen anglais:
Guillemette Bolens

لِّلْحُرِّيِّ يَا شَنْجُ: اَشْ اُنْ ذَالْشُّ مَشْ
 بِأَرْاسِيْشُشْ دُنْشْ كَا اَلْشُّ اُنْبَارَاشْ
 دِيَارُنْ لُّشْ سِيَالْشْ
 كُنَالْ شُشَا بُوَادَا اَنْ اَوْلَرْ لُّشْ تَرْشُرْشْ
 :اَنْكِيَارْتُشْ: اَنْلْتِيَارْ اِيَانْلْ مَرْ
 بَرْ لِّلْحُرِّيِّ اَنْشِي كُمْ بَرْ لُوَنْرْ شَا بُوَادَا
 اِ شَا اَذَابْذَاَسَا اَبَانْتَرْرْ لِيْبِيْدْ
 اِ: اَنْكُنْتَرْرِي: اَلْكَتِيَارِي: اَشْ لِمَشْ غَرْنْدَا
 مَلْدِسِيْنْ كَا بُوَادَا اَكْ اَسَاَرْ اَلْبَارَاشُنْ

*Version en aljamiado-morisco (d'après
 la reconstruction du début du XVIIe siècle):
 Monika Winet et Beatrice Schmid*

Η ελευθερία, Σάντσο μου, είναι από τα πολυτιμότερα αγαθά που έχει χαρίσει ο Θεός στον άνθρωπο. Δεν υπάρχει τίποτα που να συγκρίνεται μ' αυτήν, ούτε οι θησαυροί που κλείνει μέσα της η γη, ούτε κ' εκείνοι που κρύβει η θάλασσα στα βάθη της. Για την ελευθερία, όπως και για την τιμή, μπορεί κανείς, και πρέπει, να διακινδυνέψει τη ζωή του: η σκλαβιά, αντίθετα, είναι το μεγαλύτερο κακό που μπορεί να πάθει ο άνθρωπος.

Version en grec moderne: Michel Lassithiotakis

La liberté, Sancho, est l'un des dons les plus précieux que le ciel ait fait aux hommes. Ni les trésors que renferme la terre, ni ceux que dissimule la mer ne sauraient l'égaliser. Pour la liberté, comme pour l'honneur, on peut, on doit, aventurer sa vie, alors qu'au contraire, la captivité est le plus grand mal qui puisse nous advenir.

Version en français moderne: Michel Jeanneret

Unan eus ar madou priziusan bet roet gant doue da vab-den ed ar frankiz, Sancho. E-touez an holl denzorioru sanket don en douar pe kuzhet er mor, n'eus hini ebet a vefé par dezhi. Evit ar frankiz hag evit an enor ivez, e c'heller, e ranker lakaat e vuhez en arvar: rak evit samman an dud n'eus ket gwashoc'h eget ar sklavelezh.

Version en breton: Yvon Abiven

2b. du volume sur Aleksandr Blok

КОРШУН

Чертя за кругом плавный круг,
Над сонным лугом коршун кружит
И смотрит на пустынный луг. —
В избушке мать над сыном тужит:
“На хлеба, на, на грудь, соси,
Расти, покорствуй, крест неси”.

Идут века, шумит война,
Встает мятеж, горят деревни,
А ты всё та ж, моя страна,
В красе заплаканной и древней. —
Доколе матери тужить?
Доколе коршуну кружить?

22 mars 1916

Александр Блок

El milano

Trazando en torno un armonioso círculo,
sobre el prado desierto, adormilado,
escudriñándolo, gira un milano.
En la choza una madre habla a su hijo:
«Toma pan, toma, toma el pecho, mama,
crece, sométete, lleva tu cruz».

Pasan los siglos y la guerra ruge,
la rebelión estalla, arden los pueblos;
y tú siempre la misma, tierra mía,
con tu belleza antigua y sollozante.
¿Hasta cuándo la madre llorará?
¿Hasta cuándo el milano girará?

Version en espagnol (I):
Jesús Munárriz

El milano

Dando vueltas en círculo con cuidada armonía,
un milano planea sobre el prado dormido.
Está todo desierto y él explora de día —
Una madre en la choza gimotea al oído:
“Toma pan, toma el pecho, mama un poco de luz,
obedece, hijo mío, crece y lleva tu cruz”.

Se suceden los siglos y aún retumba la guerra,
los motines son fuego que todo lo devora;
pero tú permaneces siempre idéntica, tierra,
con tu hermosura antigua y un pasado que llora.
Ay, milano, ¿hasta cuándo la madre gemirá?
Y tú, madre, ¿hasta cuándo el milano girará?

Version en espagnol (II):
Jenaro Talens

El milano

Volando en círculo los círculos volados,
Sobre el prado que duerme planea el milano
y explora ese prado que antaño extravió.
Llanto amargo, en la isba, la madre al hijo:
“Agarra el corrusco de pan, toma el seno y mama;
crece, acepta el calvario, y porta tu cruz”.

Pasan los siglos y ruge la guerra,
torna la revuelta, arden los pueblos,
pero tú estás ahí, madre mía, mi tierra,
belleza antigua de llanto en cascada.
Madre, ¿cuándo podrás dejar por fin el llanto?
Milano, ¿hasta cuándo en fin tu vuelo volado?

Version en espagnol (III):
Julio Calvo

El milà

Fent cercles alts en el seu vol vogent,
 volta el milà per damunt de la plana
 i es mira el prat desert i somnolent.
 Plora al seu fill la mare en la cabana:
 «Menja aquest pa, pren, mama del meu pit,
 creix, obeeix, ves a ta creu junyit.»

Passen segles i segles, gruny la guerra,
 s'alcen revoltes, crema cada vila;
 tu sempre ets la mateixa, amada terra,
 tan trista i bella, però mai tranquil·la.
 Fins quan la mare encara plorarà?
 Fins quan volarà en cercles el milà?

Version en catalan (I):
 Eduard Verger

El milà

Donant voltes en cercle amb cuidada harmonia,
 un milà planeja sobre el prat dormit.
 Tot està molt desert i ell explora de dia
 “No tinguis por de res; pren el pa, pren el pit”,
 Ploriqueja una mare al niu a cau d'orella,
 creix, fill meu, duu la creu; vés amb ella”,

Se succeïxen els segles i ressona la guerra,
 els motins són un foc i el foc tot ho devora;
 però tu romans sempre, sempre idèntica, terra,
 amb la bellesa antiga i amb un passat que plora.
 Ai! milà, fins a quan la mare gemegarà?
 i tu, mare, fins a quan el milà volarà?

Version en catalan (II):
 Natalia Gomar Cruz

El milà

Planejant sota el cel amb cuidada harmonia,
 un milà gira en cercles sobre el prat adormit.
 Tot es troba desert i ell explora de dia.
 Una mare li diu al seu fill: “pren el pit,
 pren el pa” i ploriqueja, “no et done por la neu
 obeeix, creix, fill meu; porta la teva creu.”

Passen els anys i els segles i ressona la guerra,
 els motins són incendis i el foc tot ho devora;
 tu segueixes, però, sempre idèntica, terra,
 amb la teva bellesa i el teu passat que plora.
 Ai! milà, fins a quan la mare plorarà?
 i tu, mare, fins a quan el milà volarà?

Version en catalan (III):
 Carlos Alvar, Luís Puig et Jenaro Talens

O milhafre

Em círculos em volta, plana
 um milhafre no plaino deserto,
 volta e roda toda a semana –
 na isba a mãe chora o incerto:
 “Come este pão, bebe do meu seio,
 cresce, obedece, a Cruz de permeio”.

Passam anos, declara-se a guerra,
 o motim cidades incendeia,
 mas tu conservas, ó minha terra,
 a beleza que nem a tristeza desfeia. –
 Mãe, até quando irás chorar?
 Milhafre, quanto tempo irás voar?

Version en portugais:
 Nuno Júdice

O miñato

Debuxa círculos o miñato,
Sobrevoa o prado deserto,
Vixía o prado que dorme.
Na isba aflíxese unha nai:
“Colle este pan, meu fillo, este peito, bebe,
medra, obedece, leva a túa cruz”.

Pasan os anos, estoura a guerra,
A revolta, e arden as cidades.
Pero ti gardas, oh miña terra,
A túa beleza antiga e triste.
Di, nai: canto máis has de padecer aínda?
Dí, miñato: cantos circos quedan por trazar?

Version en galicien: Xavier Cordal et Chus Pato

Il milan

Sgulond bufatg in tschertgel en l'auter
Gir'in milan sur ina prad'en sien,
E contempl'il prà desert. –
En ina pitschna isba di plain pensiers
Ina mamma a ses figl:
“Mangia paun, prenda, tetta, baiva,
Crescha, obedescha, porta tia crusch”.

Passan ils tschientaners, fracassa la guerra,
Nascha la revolta, ardan ils abitadis,
E ti, ti restas adina la medema terra,
En tia bellezza lamentabl'e profanada.
Quant ditg plansch la mamma?
Quant ditg gir'il milan?

Version en rhétoromanche: Clau Soler

Vanagas

Iš lėto sukdamas ratus,
Virš pievų vanagas plasnoja
Ir žvelgia į tuščius laukus. –
O sūnui motina vaitoja:
“Še duonos, še pažįsk krūties,
Auk, neški kryžių lig mirties”.

Karai pradunda nelemti,
Maištų pašvaistės pasirodo,
O tu lieki tokia pati,
Šalie graži ir ašarota. –
Ilgai dar motina vaitos?
Ilgai dar vanagas plasnos?

*Version en lituanien:
Algimantas Baltakis*

Kull

Kull unise aasa kohal
Tiirleb oma laugeid ringe
Ja vaatab inimtühja välja. –
Hurtsikus, poja kohal, itkeb emake.
“Söö-söö, ime rinda, kasva,
Ole alandlik, risti kannal visalt.”

Mööduvad sajandid, kõmiseb sõda,
Tõuseb mäss, lõõmavad külad,
Aga sina oled ikka seesama, mu maa,
Oma nukras ja iidse ilus. –
Kui kaua veel itkeb emake?
Kui kaua tiirutab kull?

*Version en estonien:
Mihkel Kaevats, Aleksandr Kheyfets et Mall Jõgi*

蒼鷹

一團又一團

蒼鷹在天空翱翔盤旋

俯瞰那沉睡而荒涼的草原

樅木屋裡母親兀自對兒泣訴

喫奶啊喫麵包啊喫吧

長大了好馴順地揹負十字架

在充斥戰爭喧囂的世紀

革命在漫延村莊在焚燒

而你…我的大地

依然守護着古典而淒涼的美麗

母親啊你要哭泣到何時

蒼鷹啊你要盤旋到何日

Version en chinois:
Wang Fei et Nicolas Zufferey

美

アレクサンドル・アロツク

風景にもゆるやかに懐くほど

まどろみ野の上を空が舞い

人影もなほ野面をうかがう

小さな家がなわで空気がわが手の身をいかに

「ほれ このパンをおねえ、ほれ ほちちきつて

おねえおねえ、いいつけささささといで、クルスをつけて」

淡月が濡れ 秋風が広がる

反目が起こり 村々がまよする

そしておねえは おなごで、そこにある わが大地よ

世を捨て 泣き濡れた、いつにかわらぬ 美しきこゝ

いつまで 悲は泣きつづけるのか

いつまで 美は舞いつづけるのか

Version en japonais:
Masayuki Ninomiya

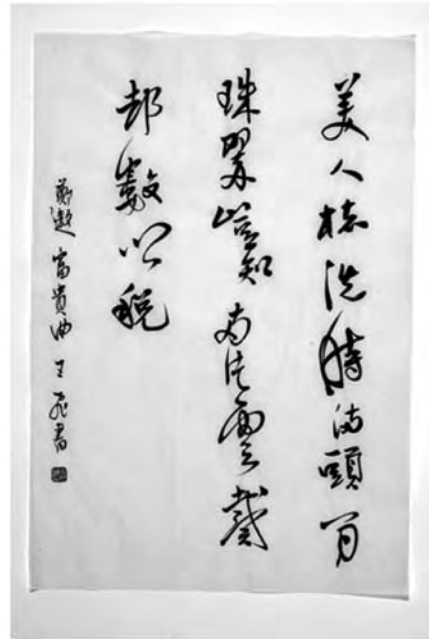
2c. Du volume *La caverne des rêves*

ZHENG AO
(865-939)

Zheng Ao connut la fin de la dynastie Tang (en 907) et refusa les postes qu'on lui proposait, préférant vivre dans la retraite.

Ce poème très simple est une dénonciation du luxe, à une époque où une minorité de nobles s'engraissent de la sueur de millions de paysans accablés d'impôts et de corvées. Zheng Ao savait de quoi il parlait: lui-même vivait du travail de ses champs.

« De perles et de jade » : littéralement, « de perles et de martin-pêcheur » ; cet oiseau, dont la couleur rappelle celle de certaines pierres précieuses, est souvent pris comme métaphore pour le jade ; à noter que les plumes de cet oiseau rare étaient parfois également utilisées en bijouterie ou sur des parures. « Deux chignons » : littéralement, « deux tranches de nuages », nom d'une coiffure très élaborée de l'époque Tang; il s'agit soit des deux chignons de la belle dame, soit du sien et de celui de sa fille.



富貴曲

美人梳洗時
滿頭間珠翠
豈知兩片雲
戴卻數鄉稅

Fùguì qǔ

Měi rén shū xǐ shí
Mǎn tóu jiān zhū cuì
Qǐ zhī liǎng piàn yún
Dài què shù xiāng shuì

RICHE / NOBLE / CHANT

Belle / personne / coiffer / laver / moment
Plein / tête / dans / perles / jade
Comment / savoir / deux / morceaux / nuages
Porter / cependant / plusieurs / villages / impôts

BALLADE DE LA NOBLE DAME

Au moment de sa toilette la belle dame
Remplit sa coiffure de perles et de jade
Sait-elle que dans ses deux chignons
Sont passés les impôts de plusieurs villages ?

Version en français:
Nicolas Zufferey

BALADA DE LA NOBLE DAMA

Al hacer su *toilette* la hermosa dama
cubre su cabellera con perlas y con jade.
¿Sabe que lo que cuesta su peinado
suma lo que el impuesto de varias aldeas?

Version en espagnol:
Jenaro Talens

BALLATA DELLA NOBILE DAMA

Mentre si agghinda e profuma la bella signora
Adorna i capelli sontuosi di perle e di giada.
Saprà che fra le due crocchie come nubi
Passano a volo le imposte di cento villaggi?

Version en italien:
Fabio Pusterla

BALADA DA DAMA NOBRE

Ao enfeitar-se, a bela dama
adorna o penteado de pérolas e de jade.
Acaso sabe que pelas suas duas tranças
passaram os impostos de várias aldeias?

Version en portugais:
Nuno Júdice

CANÇÓ DE LA DAMA RICA I NOBLE

La bella dama, en pentinar-se,
ple el cap de perles i de jade,
sap que aquests dos trossos de núvol
costen impostos a molts pobles?

Version en catalan:
Eduard Verger

BALADĂ PENTRU NOBILA DOAMNĂ

În fața oglinzii, nobila doamnă
Își împodobește părul cu perle și jad
Și nu știe că-n bucelele-i strânse
S-au topit birurile cetelor de pălmași.

Version en roumain:
Raluca Droahna

BALLADA DA LA NOBLA DAMA

Cura che la nobla dama fa sia tualetta
Penda ella en sia frisura perlas e jade
Sa ella ch'en ses dus chics
Sa chattan las dieschmas da plirs vitgs?

Version en rhétoroman:
Clau Solèr

novedades



CASAEUROPA

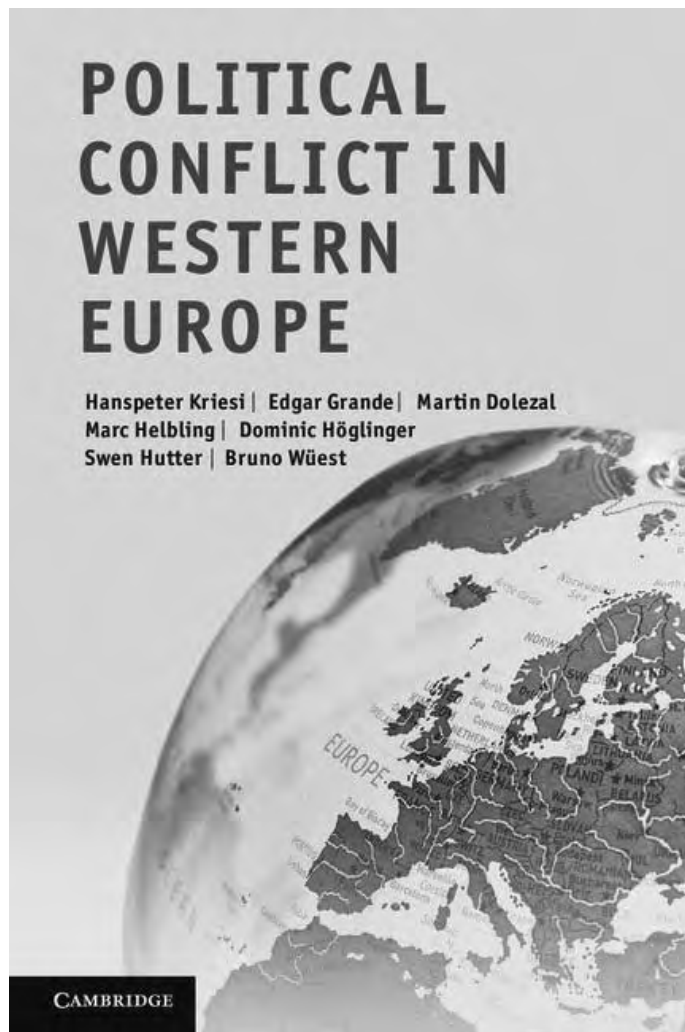
ALCALÁ 42 28014 MADRID TELÉFONO 913 892 500
www.circulobellasartes.com RADIO CÍRCULO 100.4 FM

EDICIONES DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES

- | | | |
|---|---|--|
| FREDRIC JAMESON
El realismo y la novela providencial | ANTONIO GAMONEDA
La campana de la nieve / Escritura y alquimia | LUIS DE PABLO
A contratiempo |
| JEAN BAUDRILLARD
La agonía del poder | PATXI LANCEROS Y FCO. DIEZ DE VELASCO [eds.]
Religión y violencia | TOMÁS MORO
Utopía |
| FÉLIX DUQUE
¿Hacia la paz perpetua o hacia el terrorismo perpetuo? | ALLEN GINSBERG
Madrid 1993 | ROBERT BURTON
Una república poética |
| ROBERT CASTEL et al.
Pensar y resistir | LAS NOCHES BARBARAS III
Tercera fiesta de músicos de la calle | ANÓNIMO
Sinapia |
| ROGER CHARTIER [ed.]
¿Qué es un texto? | SANTIAGO ÁLVAREZ CANTALAPIEDRA Y OSCAR CARPINTERO [eds.]
Economía ecológica: reflexiones y perspectivas | CLAUDE-HENRI DE SAINT SIMON
De la reorganización de la sociedad europea |
| JORGE ALEMÁN [ed.]
Lo Real de Freud | IGOR SÁDABA [ed.]
Dominio abierto. Conocimiento libre y cooperación | PIERRE DE MARIVAUX
La isla de los esclavos |
| VINCENZO VITIELLO
Borges. Memoria y lenguaje | VV. AA.
Los otros entre nosotros. Alteridad e inmigración | JEREMY BENTHAM
Panóptico |
| JULIÁN JIMÉNEZ HEFFERNAN [ed.]
Tentativas sobre Beckett | FÉLIX DUQUE [ed.]
Poe. La mala conciencia de la modernidad | ÁNGEL GANIVET
Granada la bella Con Mecnópolis de Miguel de Unamuno |
| SERGE FAUCHEREAU [ed.]
En torno al Art Brut | JUAN BARJA Y JORGE PÉREZ DE TUDELA [eds.]
Dante. La obra total | JACQUES FABIEN
París en sueños |
| VV. AA.
Arquitectura y ciudad. La tradición moderna entre la continuidad y la ruptura | JUAN CALATRAVA [ed.]
Doblando el Ángulo Recto. 7 ensayos en torno a Le Corbusier | ALBERTO BERNABÉ Y JORGE PÉREZ DE TUDELA [eds.]
Seres híbridos en la mitología griega |
| JORDI DOCE [ed.]
Poesía en traducción | FÉLIX DUQUE [ed.]
Hegel. La Odisea del Espíritu | ÁNGEL CRESPO
Deseo de no olvidar |
| PIERRE KLOSSOWSKI
Cartas a Betty / Lettres à Betty | JEAN STAROBINSKI
El almuerzo campestre y el pacto social | JAVIER ARNALDO [ed.]
Goethe. Naturaleza, arte, verdad |
| FÉLIX DUQUE [ed.]
Heidegger. Sendas que vienen | JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD
Prefiguraciones | JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN [ed.]
El museo: su gestión y su arquitectura |
| SLAVOJ ŽIŽEK et al.
Arte, ideología y capitalismo | FRANCISCO DIEZ DE VELASCO Y PATXI LANCEROS [eds.]
Religión y mito | FÉLIX DE AZÚA [ed.]
De las news a la eternidad |
| VV. AA.
Imagen y palabra | ALBERTO BERNABÉ Y JORGE PÉREZ DE TUDELA [eds.]
Mitos sobre el origen del hombre | JUAN BARJA Y CÉSAR RENDUELES [eds.]
Mundo escrito. 13 derivas desde Walter Benjamin |
| MIGUEL CASADO [ed.]
Mecánica del vuelo. En torno a Aníbal Núñez | MIGUEL CASADO [ed.]
Las voces inestables Sobre la poesía de José-Miguel Ullán | |
| JOSÉ ÁNGEL VALENTE
Palabra y materia | | |
| PHILIPPE JACCOTTET
Cantos de abajo | | |
| HENRI MICHAUX
Ideogramas en China / Captar / Mediante trazos | | |
| ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA
Una lectura | | |



CALEIDOSCOPIO
KALÉIDOSCOPE
KALEIDOSCOPE



***Political Conflict in Western Europe*, Edgar Grande, Hanspeter Kriesi, Martin Dolezal, Swen Hutter, Bruno Wüest, Marc Helbling, Dominic Höglinger, Cambridge University Press, 2012, 368 pp.**

In this book, which is a major new study in the field, the authors conceive of the contemporary transformation of territorial boundaries as a new «critical juncture», questioning the ongoing transformation of political conflict in Europe at both the national and regional levels in four parts and eleven chapters.

What are the consequences of globalization for the structure of political conflicts in Western Europe? How are

political conflicts organized and articulated in the twenty-first century? And how does the transformation of territorial boundaries affect the scope and content of political conflicts? This book sets out to answer these questions by analyzing the results of a study of national and European electoral campaigns, protest events and public debates in six West European countries. While the mobilization of the losers in the processes of globalization by new right populist parties is seen to be the driving force of the restructuring of West European politics, the book goes beyond party politics. It attempts to show how the cleavage coalitions that are shaping up under the impact of globalization extend to state actors, interest groups and social movement organizations, and how the new conflicts are framed by the various actors involved.

The second set of questions refers to the territorial scope of the new cleavage. How national is the new cleavage? Does it only affect national political systems or can it be observed at European or transnational levels as well? In our previous study we argued that there are good reasons to assume that the formation of political identities, the articulation of political preferences, and the organization of political activity mainly take place at the national level. Despite the establishment of powerful supranational, transnational, and international political institutions, the national level continues to exercise a strong influence on such processes. Of greatest importance is that citizens political rights remain (almost) exclusively attached to the nation state. Except for the direct elections to the European Parliament, there are no institutionalized channels for citizen participation in political decision-making beyond the nation state. In addition, given the heterogeneity of the groups of «winners» and «losers» created by globalization, we assume that it is very difficult to organize their interests at supranational, transnational, or international levels. Indeed, the organization and articulation of political interests are characterized by what the authors have called the *political paradox of globalization*.

The third set of question refers to the political and organizational scope of the new cleavage. How relevant are political parties and the electoral arena in articulating and mobilizing political conflict? In our previous study, we studied electoral campaigns, and identified the driving force for forming the new cleavage in the new populist parties

of the radical right. However, this is not to say that political parties are the only political actors capable of organizing the new cleavage or that the electoral arena –whether at the national or the European level– is necessarily the most relevant arena for mobilizing political conflicts. Spectacular protest events, such as demonstrations against WTO summits, G8 meetings, and the like or mass protests against the Iraq War, as well as the literature on new social movements in Western societies, suggest that all kinds of social movement actors forcefully articulate new cleavages. Moreover, new conflicts are not only articulated in institutionalized campaigns, political parties, and spectacular events, but also in everyday public debates that give large numbers of actors an opportunity to intervene and articulate political claims.

Finally, the authors extend their analysis from the electoral arena at national and European levels to the arena of public protest as well as to public debates that take place in various arenas. They also study three issue-specific

debates that are closely related to the new cleavage: on immigration, economic liberalization, and European integration.

According to *Herbert Kitschelt, George V. Allen Professor of International Relations, Duke University*: «This book innovates in the analysis of European political realignments in multiple regards. In substantive terms, it places issue divisions about the interface between domestic politics and its regional and global embeddedness front and center. In terms of scope of political participation, it investigates the relationship among different modes of political mobilization. And in terms of data collection, it advances quantitative content analysis as a source of information about political alignments and brings frame analysis to bear on it. This book will clearly be essential reading for anyone hoping to contribute to this subject area».

Aude Jehan



La culture et l'Union européenne: objet politique non identifié, Aude Jehan, Presses académiques francophones, 2013, 384 pp.

Dans ce livre l'auteur dresse un panel des différents aspects de la culture au sein de l'Union européenne, allant de son rôle politique, reconnu ou non, aux enjeux qu'elle représente d'un point de vue économique, mais aussi en terme de valeur ajoutée. Il ne s'agit pas tant d'établir une définition quelle qu'elle soit, que de brosser un tableau de la vision concrète, et pratique de la culture, telle que la conçoit l'UE, au travers de son action.

Mais qu'est-ce donc que la culture européenne? Alors que pour les Européens, le terme n'évoque guère davantage qu'une pratique artistique commune, le XXème siècle

marque une évolution certaine. La culture devient un enjeu philosophique et politique majeur. Or, si l'on considère parallèlement l'évolution de la culture et celle de l'Union européenne, on s'aperçoit que la première fut très vite appréhendée tant en termes de production artistique et de pratiques extérieures, qu'en tant qu'ensemble de modes de pensées, de sentiments, de perceptions, de manières d'être dans le monde, profondément intériorisés et créateurs d'identité. Puis, la fin de la guerre froide et la chute du bloc communiste entraîna un changement radical de l'appréhension de la culture. L'apparition en nombre de nouveaux états indépendants et la justification culturelle de leur indépendance sur le plan international, devint une question politique majeure, plaçant la culture au centre du débat. « Le concept de culture fut élargi pour englober celui d'identité ».

Par la suite, la notion de culture, rattachée à l'idée de développement endogène, connut un nouvel essor politique. Le lien entre la culture et le développement a fourni des arguments en faveur d'un soutien financier et administratif aux pays en voie de développement, lesquels revendiquaient le droit de définir leurs "propres" voies de développement pour participer pleinement et sur un pied d'égalité aux affaires internationales. A nouveau se posa la question de l'identité mais aussi de l'héritage européen dans des pays pour la plupart tous anciennement colonisés par l'Europe.

Les conflits successifs et notamment celui d'ex-Yougoslavie cristallisa le lien entre la culture et la démocratie, interrogeant la culture sur le droit des minorités ou la coexistence de communautés culturelles diverses. Plus récemment, les tensions sociales de plus en plus fortes, non seulement à l'échelle internationale, mais aussi nationale, régionale et locale, et en particulier en milieux urbains, accentuèrent encore le « besoin de tolérance non seulement entre les sociétés mais également en leur sein » soulevant à nouveau nombre d'interrogation quant au rôle de la culture mais aussi aux critères inhérents à leur identité et leur propre compréhension d'elles-mêmes.

L'auteur défend l'hypothèse selon laquelle la culture fut peu à peu connotée d'une notion identitaire de plus en plus forte, au point d'y être parfois totalement assimilée. Non seulement extrêmement réductrice, cette définition pourrait s'avérer « anti-culturelle » et extrêmement dangereuse

à l'avenir, privant l'Europe d'une longue tradition d'intégration et de mixité, au nom de la sauvegarde des particularismes. La confrontation à *l'autre* a mis en exergue ces quarante dernières années les dimensions culturelles de nos sociétés et soulevé de nombreuses interrogations.

Face à une Union européenne sans cesse grandissante, les défis culturels se font chaque jour plus criants: pourquoi et comment intégrer de nouveaux Etats membres? La Turquie doit-elle entrer dans l'UE? Qu'est-ce donc au fond qu'une société multiculturelle? Quelle place pour l'Islam en Europe? Autant de questions qui sont soulevées dans ce livre, avec véracité et finesse, mettant en exergue, le cas échéant, le paradoxe entre discours et réalité.

Dans la deuxième partie, on revient sur la place de la culture au sein des politiques communautaires, tant au niveau intra-communautaire qu'au sein des relations extérieures.

Le livre démontre bien combien la finalité des politiques culturelles varie: tandis que l'action communautaire dans le domaine de la culture vise avant tout à promouvoir les échanges et la diversité qui la caractérisent, celle des Etats membres n'est en rien comparable, puisque largement orientée vers un territoire national, notamment dans le cas des Etats Nations, telle la France, ou au contraire, vers une entité culturelle spécifique, comme c'est le cas dans certains Länder allemands. Dans ce contexte, on comprend aisément le soutien accordé par l'UE à une politique européenne à la fois régionale et culturelle, incitant bien souvent à la coopération transnationale, autant qu'au développement local.

Puis, après avoir souligné combien la culture peut s'avérer un atout pour les régions, en tant que facteur de cohésion et de développement local, l'auteur se concentre sur le volet extra communautaire. Ainsi, suite à l'analyse de quelques partenariats à forte composante culturelle, tels les accords

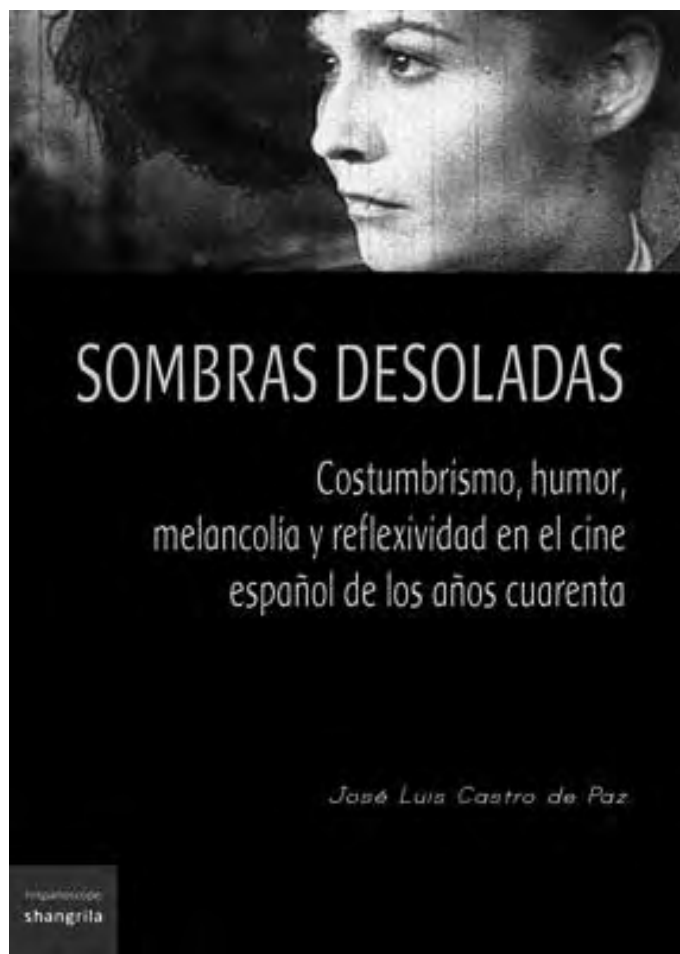
avec les pays ACP ou méditerranéens, l'auteur s'attache à démontrer que la culture est un facteur important de la politique d'immigration, mais malgré tout laissé pour compte. Au contraire, son rôle primordial dans la reconstruction post-conflictuelle, notamment dans les Balkans, lui a valu un certain intérêt se traduisant depuis peu par une prise en compte d'un volet culturel au sein même de la politique de sécurité et de défense de l'UE (PESD). Il ne s'agit néanmoins là que d'un cas isolé, mais qui peut-être ouvrira enfin la voie à une reconnaissance de la culture comme facteur à part entière de la construction politique de l'Europe.

Il s'ensuit une analyse des réticences et les polémiques dès que l'on « *touche à la Culture* ». En effet, la plupart des obstacles s'opposant tant à la réalisation d'une politique culturelle commune qu'à l'élargissement avec certains pays tel que la Turquie ou même la ratification d'un Projet de Constitution, relèvent tous d'une interprétation identitaire de la culture.

Enfin, dans la troisième partie, l'auteur s'attache à démontrer l'aspect purement économique, la culture est devenue un enjeu international majeur, dont la préservation s'est imposée peu à peu véritablement comme le cheval de bataille européen.

Ce livre, très complet et extrêmement bien documenté, offre une vision nuancée de l'action des Etats membres et de l'Union européenne en matière culturelle. L'auteur s'attache à nous convaincre de l'importance la culture européenne. Si tant est qu'elle puisse un jour être définie et reconnue comme telle, elle doit être encadrée par une politique à son image : permettant une action commune, mais qui respecte son essence de « *culture kaléidoscope* ».

Jenaro Talens



***Sombras desoladas*, José Luis Castro de Paz, Santander, Shangrila, 2012, 371 pp.**

Durante décadas la historiografía ocupada en el estudio del cine español de la inmediata posguerra pareció empeñada en devaluar su interés, en virtud de unos prejuicios que entendían esa filmografía como radicalmente lastrada en su producción por las particulares directrices que impuso la política del franquismo durante los primeros años de gobierno. Inspirada por la idea de impulsar un *cine nacional*, aquella favoreció una singular política de subvenciones que, en sí misma, acabaría propiciando un notable resurgimiento de la producción cinematográfica española durante los años cuarenta. Sin embargo, al ser estudiado de forma sumaria y superficial, con excesiva frecuencia aquel cine fue descalificado y menospreciado por los expertos.

Una contestación decidida a tal enfoque se produjo con la publicación de *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)* desde cuyas páginas su autor, José Luis Castro de Paz, puso el acento en la gran diversidad y singularidad de ese corpus filmico, contribuyendo así a trazar un mapa más exacto del mismo. Diez años después, el autor emprende un segundo acercamiento a esta filmografía y vuelve a recorrer sus numerosos itinerarios con el objeto de obtener una nueva y más precisa definición de los rasgos que la conforman. El resultado es un texto más amplio y preciso que, sin fisuras, reafirma las ideas que inspiraron el primero. Y es que con *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta* Castro de Paz ha pulido sus armas y, muy bien pertrechado de datos y argumentos, desde el primer párrafo se posiciona claramente como miembro de ese grupo de historiadores del cine español que, alejándose de los prejuicios al uso, desea aproximarse a él valiéndose de los mecanismos del análisis filmico. Así, diseccionando los temas y los enfoques con los que estos son tratados y observando las fórmulas discursivas que se ponen en juego al tejer las tramas dramáticas, el autor reúne los mimbres suficientes para determinar buena parte de los modos de representación que se dieron cita en aquel cine surgido durante los años cuarenta del pasado siglo.

Ciertamente, el impulso motor del autor es el convencimiento de que sólo puede hallar la respuesta a su interés estableciendo un diálogo directo con los textos filmicos, considerados uno a uno, o propiciando el juego intertextual que se establece entre ellos. Mediante ambas operaciones la complejidad y riqueza de un cine tan desigual puede ser abordada con todo detalle, logrando así poner de relieve no solo la incontestable altura estética y cultural de muchas de sus películas, sino las excepciones, las tendencias, las corrientes y hasta las generaciones que las vieron nacer.

De este modo, contra todo pronóstico, al poner el foco de atención en los indicios aportados por las formas filmicas, quedan al descubierto aspectos que a primera vista habrían resultado impensables en las películas del momento. Sin ir más lejos, la estrategia continuista observada por las marcas productoras de la inmediata posguerra que, en la línea mantenida por la filmografía previa al enfrentamiento bé-

lico, siguieron valiéndose de las formas tradicionales de la cultura popular como el instrumento óptimo para atraer hacia las salas al gran público. Un dato este capaz de reflejar hasta qué punto las formas de hacer cine características del período republicano no solo no quedaron arrumbadas tras la guerra, sino que pervivieron en el período posterior. Es decir, la filmografía de los años cuarenta continuaría nutriéndose de la sabia populista, aquella que el cine republicano había convertido en su principal ingrediente, aunque lo hiciera reformulando en parte los modos discursivos, en un intento de distanciarse suficientemente de aquel.

A lo largo de los ocho apartados que conforman el cuerpo del libro, las películas más destacables del período van saliendo a la palestra para ser sometidas a estudio, bien por constituir en su momento destacados éxitos de crítica y taquilla, bien por todo lo contrario, es decir, por haber sufrido un injusto o inexplicable olvido pese a gozar de méritos suficientes que atestiguan su calidad. Y todo, porque, en ese compendio de títulos, las diferentes autorías y estéticas tienen cabida, desde las más reconocidas y aceptadas por la oficialidad imperante hasta las más experimentales y disidentes. Así las cosas, Castro de Paz, valiéndose de una elaborada escritura, emprende un meticuloso proceso de desvelamiento de los rasgos característicos de esta notable filmografía, integrada en su conjunto por más de cuatrocientos títulos. Merced a él, numerosas películas ya casi olvidadas –y en algunos casos irremediadamente perdidas– van cobrando vida ante los ojos del lector, que descubre así sus rasgos temáticos, sus ingredientes argumentales y la batería de recursos expresivos que moldean la argamasa de su sustancia dramática.

Con eficacia, los brillantes análisis textuales que el libro elabora van componiendo un amplio retablo en el que, en un porcentaje representativo, cada uno de los agentes que intervinieron en los procesos creativos de la industria fílmica del período tiene su lugar: los escritores que la proveyeron de sustancia argumental, los directores y técnicos que dieron forma a los relatos, los actores que los llenaron de vida y hasta los productores, sin cuyo impulso emprendedor y capacidad de gestión las empresas cinematográficas habrían estado huérfanas de respaldo y carentes de medios con los que poder dar rienda suelta a las ideas y realizar los proyectos. En su conjunto, dicho retablo representa el contexto industrial en el que fueron surgiendo las

películas de la década, a partir de un entramado de circunstancias de cuya complejidad y variada casuística el texto da buena cuenta.

Con todo, como ya quedó dicho, el empeño que guía la estrategia discursiva de *Sombras desoladas* reside en deslindar de qué forma las claves temáticas que atraviesan dichas películas se conjugan con unas formas expresivas cuya selección y frecuencia de uso logran definir la particular naturaleza de un cine que posee aspectos propios y bien diferenciados. Cada uno de ellos puede considerarse como un síntoma que ayuda a entender la naturaleza de una sociedad expuesta a condiciones de funcionamiento y supervivencia especialmente difíciles, en el marco de unos años de posguerra que sus protagonistas debieron percibir como interminables. Entre los muchos aspectos desvelados por el libro, resultan sobresalientes aquellos que tienen que ver con la forma en que el cine español del momento fue capaz de poner en práctica las estrategias discursivas necesarias para producir efectos deconstructores radicalmente novedosos y capaces de desvelar el carácter artificial de la representación, en un ejercicio de autoconsciencia enunciativa que no hace sino cuestionar el supuesto retraso de la filmografía española del período.

En el mismo sentido, el minucioso examen de Castro de Paz hace muy visible los destacados ejercicios enunciativos que encierran muchas de aquellas películas. En su mayor parte estos tienen que ver con las decisiones referentes a los emplazamientos de la cámara, con la composición del encuadre y la configuración del espacio fílmico resultante, pero también con el punto de vista desde el que se fragua el relato. Todo ese trabajo de escritura cinematográfica, puesto al servicio del sentido último que se desea transmitir, resulta a veces extremadamente sutil y pone de manifiesto las complejas operaciones formales con las que algunos realizadores nutrieron sus discursos fílmicos. Sea como fuere, los resultados fueron tan notables como capaces de imprimir un sello característico a las producciones y de dotar de un carácter genuinamente español incluso a aquellos filmes directamente inspirados en modelos ajenos, como sucedió en el caso de la comedia. Este género gozó de un notable desarrollo durante la década, hasta el punto de que las películas adscritas a él llegaron a sumar más del 50% del total. En buena medida dichas producciones estuvieron inspiradas en las comedias americanas

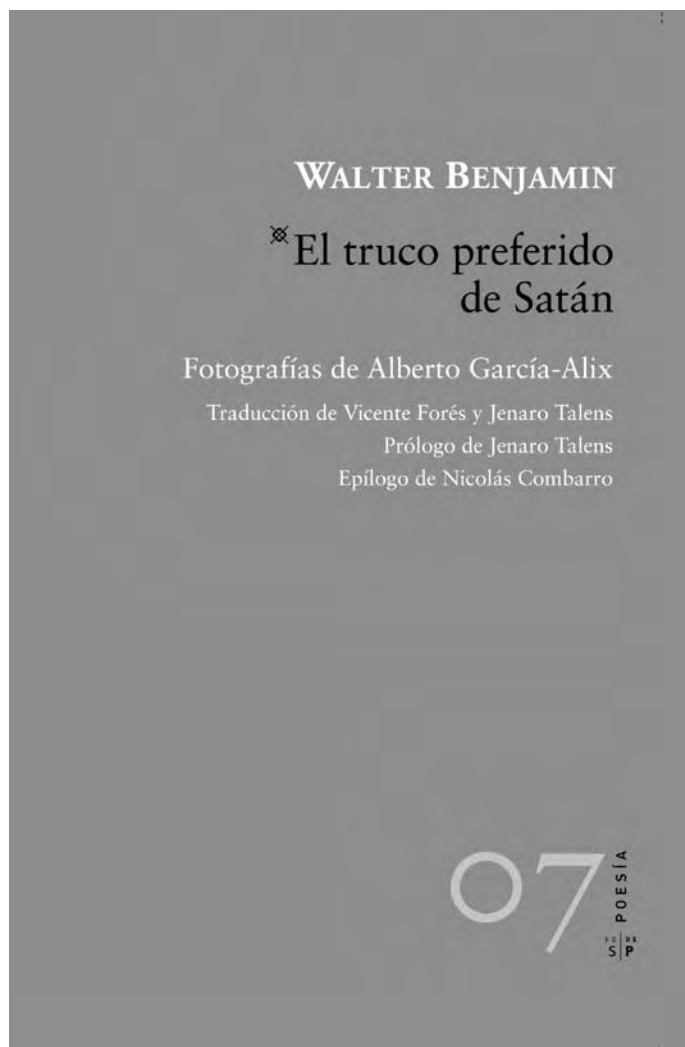
del momento, sin embargo, la naturaleza de sus tramas, las situaciones puestas en juego y los pintorescos perfiles de sus personajes les otorgan un tono y un humor específicos y autóctonos.

Así las cosas, lo que se desprende de las páginas de *Sombras desoladas* no es solo una completa y ajustada visión de un cine ya decididamente lejano en el tiempo, sino la impagable sensación de que, al revisar las tramas y los temas que lo habitan, se nos concede la posibilidad de atisbar las particulares obsesiones, carencias y deseos de una sociedad –la que lo vio nacer– sumida en la desolación y habitada por gentes cuya personalidad, muchas veces disociada, parece condenarlas irremisiblemente a una forma de estar en el mundo inexorablemente melancólica.

Por lo demás, preciso es reconocer el plus de información que aportan las numerosas imágenes que ilustran el libro con profusión y oportunidad, plasmando en fotogramas

sucesivos –que incluso llegan a desmenuzar secuencias completas– los momentos del relato sobre los que el análisis fija su atención. Merced a ellas, el lector puede identificar los recursos expresivos puestos en juego y apreciar en toda su dimensión el valor de esas elecciones. Un respaldo este que, en otro sentido, otorga también la exhaustiva bibliografía citada por el autor en un abanico de títulos y referencias que son un exponente del interés suscitado por esta filmografía entre los investigadores del cine español. Como síntesis y, en buena medida, superación de toda ella funciona el libro en su conjunto, a partir de una cuidada edición cuyo esmerado diseño y composición el lector agradece. De hecho, es tan apetecible como necesario que la colección Hispanoscope Libros, de la que *Sombras desoladas* es el primer título, pueda ofrecernos en el futuro obras tan estimables como la que aquí comentamos.

Antonia del Rey Reguillo (UVEG)



***El truco preferido de Satán*, Walter Benjamin, Fotografías de Alberto García-Alix, Traducción de Vicente Forés y Jenaro Talens, Prólogo de Jenaro Talens, Epílogo de Nicolás Combarro, Madrid, Salto de página, 2012, 145 pp.**

Que Walter Benjamin era un escritor satánico, como su admirado Baudelaire, creo que deja poco lugar a dudas. Su inclinación luciferina queda clara con la insistencia anagráfica por el Ángel caído o su escritura discontinua o diabólica. Es decir, dia-bolos como corte, ruptura, opuesta a la simbólica de la unidad y de la continuidad. No obstante ello, hay diversas discusiones sobre qué tipo de escritura

satánica se esconde detrás de su alegórica textualidad. Si para Scholem (1998) –con una lectura más hebraica– es la imagen del Agesilaus Santander el anagrama del Ángel Satánico –con pezuñas y dientes afilados–, para otros intérpretes –entre ellos Giorgio Agamben (2008)– son los daimon griegos, entre los que se encuentra eros, los diabolos a los que se refiere Benjamin.

El truco preferido de Satán que editó en 2012 Salto de Página, sobre la traducción del alemán realizada por Vicente Forés y Jenaro Talens de algunos fragmentos de ese libro fragmentario que son *Los pasajes. París en el siglo XIX*, vuelve a colocarnos sobre esa escritura del corte, de la discontinuidad y de la fragmentación. En otras palabras, frente a la escritura dia-bólica. También, cumple otra función fundamental publicado en una colección de poesía: «la razón para incorporar en una colección de poesía como la presente una selección de fragmentos que componen el voluminoso e inacabado proyecto benjaminiano de los *Pasajes* [...]» responde a la posibilidad de subrayar «las posibilidades que ofrece el hecho de leerlo como si fuese un libro de poesía» escribe Jenaro Talens en el prólogo (2012: 6). Un libro no escrito como texto de poesía que emplaza al lector a leerlo como un fragmento poético. La poesía en la filosofía y ésta en la prosa que tensiona los signos sobre los signos (en definitiva, la definición de la poética).

El texto, acompañado de las fotografías de Alberto García-Alix, traza sobre el «montaje» de la escritura (el método benjaminiano), el corte y la ruptura sobre la que se montan las imágenes. No son fotografías que ilustran los textos, sino dos tipos de «formaciones discursivas» y formaciones de visibilidad» (Foucault, 1990) que van abriendo el texto hacia una hermenéutica de la apertura y de lo inestable. Benjamin conceptualiza esa hermenéutica (fíjense que muchas décadas antes que la *Obra abierta* de Umberto Eco) con las siguientes palabras: «Si dos espejos se miran, Satán lleva a cabo su truco preferido y a su manera abre (como su pareja hace en la mirada de los amantes) la perspectiva al infinito. Sea divino, o sea satánico: París tiene la pasión de las perspectivas especulares» (Benjamin, 2012: 237).

El método que lleva a la práctica Benjamin es el del montaje. Como en el cine –considerado por el filósofo como una de las grandes transformaciones artísticas y tecnológicas

del siglo XX que se iniciaba— el montaje, en este caso literario, es elevado «a lo más alto» implica, por tanto, «citar el arte sin entrecomillados». Escribe: «no tengo nada que decir. Tan sólo que mostrar. No robaré nada valioso ni me apropiaré de ninguna formulación ingeniosa. Pero los andrajos, la basura: no quiero inventarlos, tan sólo darle acceso a su derecho de la única manera posible: usándolos» (Benjamin, 2012: 17).

Si en sus tesis sobre el concepto de historia se refería a la necesidad de narrar los acontecimientos aunque estos fueran minúsculos, en *El truco preferido de Satán* se lleva a la práctica esta visión, incorporando objetos mínimos (vasos, platos, galerías comerciales, juguetes, etc...) pero, también, la función política de los pasajes. Su visión de la historia va a contracorriente de la historiografía moderna dominante o de las interpretaciones (basadas en la traducción de Hegel en Francia por parte de Kojéve) sobre el fin de la historia: «escribir Historia significa darle fisonomía a los años [...] Toda tierra ha tenido que ser urbanizada por la razón, ser limpiada de los arbustos de la locura y de los mitos. Esto es lo que hay que hacer aquí con el siglo XIX» (Benjamin, 2012: 19). Hay una inversión del hegelianismo, una dialéctica del suspenso y del torbellino. Crítica de la historia como crítica de la violencia. En definitiva, no hay —para Benjamin— otra forma de narrar la historia.

Hay un materialismo que se descubre detrás del fetiche (en términos marxistas) y de la imagen de la mercancía. Los espejos, los maniqués, las copias de objetos —ya sin referentes— se encuentran en la escritura de Benjamin con el simulacro, con un signo sin más sustento que el que se refleja en los vidrios que le devuelve al *flâneur* su propia imagen. Cabe recordar que el simulacro es una de las formas más radicales de invertir el hegelianismo y, porque no, también el marxismo.

La crítica al surrealismo es la crítica al estado de ensoñación como estado de dominación. Este mismo cuestionamiento podría extenderse al psicoanálisis y al cuerpo sedado que narra pero no actúa. La historia, por tanto, «debe empezar con el despertar, en realidad no debe tratar de ninguna otra cosa». Y, la historia que narra Benjamin, es la del despertar del siglo XIX. «Deslinde la tendencia en este trabajo contra Aragon: mientras Aragon se recrea en el ámbito del sueño, aquí queremos encontrar la constela-

ción del despertar. Mientras en Aragon queda un elemento impresionista —la ‘mitología’— y a ese impresionismo hay que responsabilizarlo de los muchos filosofemas sin *gestalt* del libro, aquí se trata de la disolución de la ‘mitología’ en el espacio de la historia» (Benjamin, 2012: 23). Pero, el punto de inversión del surrealismo —otra inversión más— es que «tan sólo puede suceder por el despertar de un saber todavía no consciente de que ha sido».

Vincenzo Vitiello (2013: 102) en el homenaje realizado por el Círculo de Bellas Artes, sostiene que leyendo el *Libro de los pasajes*, y yo incorporaría *El truco preferido de Satán*, «es difícil sustraerse a la fascinación de la cita». También porque una cita del texto «dice sobre Hegel más de lo que muchas articuladas demostraciones saben decir». En la traducción de Talens y Forés: «los pasajes son casas o pasillos que no tienen cara exterior —como los sueños. Arquitectura como principal certificado de la ‘mitología’ latente. Y la principal arquitectura del siglo XIX son los pasajes. —Ensayo, del despertar de un sueño, como ejemplo mejor de transformación dialéctica. Dificultad de esta técnica dialéctica» (Benjamin, 2012: 24). Otra inversión: la de la mónada leibniziana. Casas sin ventanas, interior que se extiende al exterior por las tenues luces que ingresan por los recovecos de las paredes. Como en las catedrales barrocas.

Proust, Aragon, Kraus, Baudelaire, entre otros escritores y provocadores artísticos, deambulan por las páginas, como el *flâneur*, «por un lado el hombre que se siente admirado por todo y todos, el sospechoso por definición; por otro el que por nada se puede encontrar protegido» (Benjamin, 2012: 77). Esa es la dialéctica del *flâneur*, figura que prefigura a la del detective.

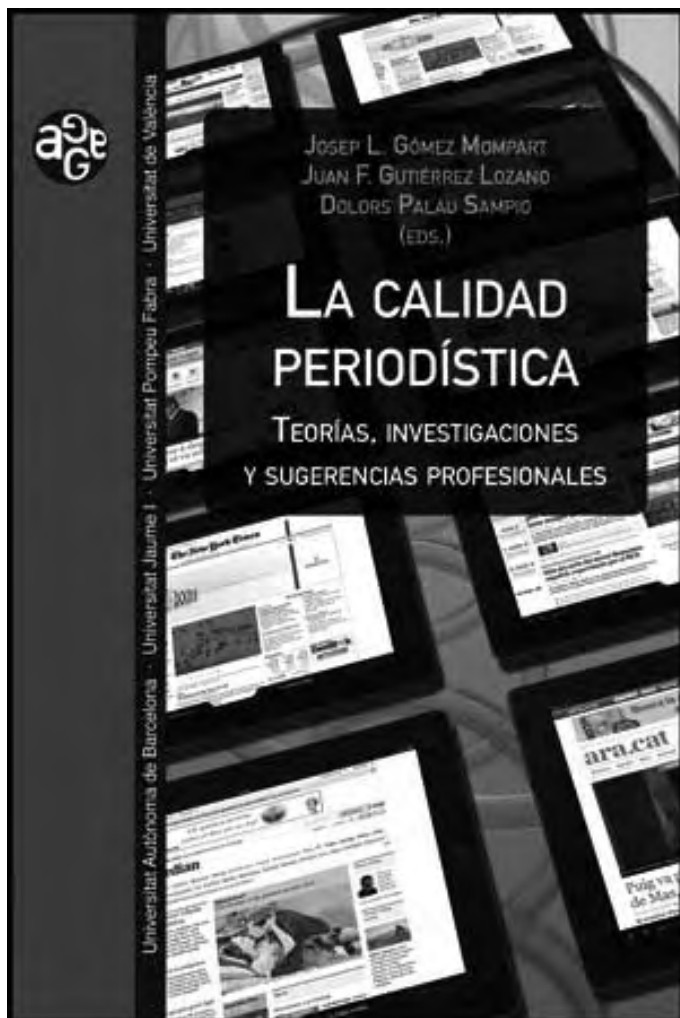
La edición del libro *El truco preferido de Satán*, a su vez, abre el texto a la interpretación visual con las fotografías de Alberto García-Alix, quien no ilustra los textos sino que los desafía desde dos hermenéuticas enfrentadas. Como en *Ceci n'est pas une pipe* está la interpretación de imágenes textuales de la contra-modernidad, desafiada por la escritura benjaminiana, y, paralelamente, las imágenes visuales que tensan las relaciones entre signos escriturales y signos visuales. Los contextos son abiertos a prácticas significantes que funcionan como acciones que subvierten los discursos, mientras estos son puestos en cuestionamiento

como esos pasajes que desafían el lugar de estabilidad y armonía. Escrituras e imágenes inorgánicas, el truco escritural y visual preferido por Satán.

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN Giorgio (2008) «Walter Benjamin y lo demoníaco» en *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- FOUCAULT, Michel (1990) *La arqueología del saber*, México: Siglo XXI.
- SCHOLEM, Gershom (1998) *Walter Benjamin y su ángel*, México: Fondo de Cultura Económica.
- VITIELLO, Vincenzo (2013) «París, ¿por qué?» en *Mundo escrito. 13 derivas desde Walter Benjamin*, Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Víctor Silva Echeto



La calidad periodística. Teorías, investigaciones y sugerencias profesionales, Josep L. Gómez Mompарт, Juan F. Gutiérrez Lozano, Dolors Palau Sampio (eds.), Colección Aldea Global, 26, Castelló de la Plana, Publicacions de la UJI; València: PUV; Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2013, 208 pp.

1

En febrero de 2012 el periodista Iñaki Gabilondo fue investido doctor *honoris causa* por la Universidad de Valencia. En su discurso realizó una comparación inquietante. En nuestras sociedades del riesgo existe una tendencia fuerte a conocer la trazabilidad de todo aquello que afecta

a nuestro consumo, en especial de los alimentos que llegan a nuestros mercados. La trazabilidad permite al consumidor conocer el origen del bien que se dispone a consumir y cada uno de los pasos que dicho bien ha debido dar hasta llegar a ser adquirido. Y, sin embargo, existe un producto con un valor evidente, incluso ensalzando, que no cumple con tal procedimiento. Ese bien, ese producto, es la información. Con demasiada frecuencia no conocemos su origen o procedencia, no conocemos cómo ha sido escogida y manipulada, no conocemos quién la ha tratado, cómo y por qué, frecuentemente no conocemos ni siquiera a quien pertenece el medio que actúa como su soporte.

La trazabilidad de la información no existe como procedimiento que confiere seguridad al consumidor. Y, sin embargo, éste reclama sus derechos y exige calidad. Calidad periodística. Y aquí surge una cuestión que la comunicología se comienza a plantear con contundencia. ¿En qué consiste la calidad periodística? ¿Cómo puede conseguirse? ¿Cuáles son sus enemigos y cómo actúan? ¿Son salvables los obstáculos que se le oponen? ¿Quiénes pueden o deben o debieran implicarse en su persecución, en su obtención? Contestar a estas preguntas es la tarea a la que se aplican el conjunto de autores que colaboran en el libro editado por los profesores Gómez Mompарт, Gutiérrez Lozano y Palau Sampio.

Este es un libro a la búsqueda de un concepto, puesto que el de calidad periodística no ha adquirido todavía consenso en la comunidad científica. Los conceptos, es bien sabido, son categorías de análisis que permiten describir, analizar y comprender aspectos de la realidad. El concepto es pues una herramienta básica en la labor del científico y su situación ideal es que sea compartida y que pueda ser operacional, esto es, que de ella se puedan derivar procedimientos que midan variables.

La calidad periodística, y este es el principal logro del libro, debe convertirse, a la mayor brevedad, en un concepto central en la comunicología. El impulso inicial es relevante: los tres editores de la obra forman parte de la sección *Producción y circulación* de contenidos de la Asociación Española de Investigación en Comunicación, un potente foro para la investigación y para la difusión de sus resultados con entidad internacional. Existía poca bibliografía al respecto. Y existía escasa conexión con un

método de medición de la calidad periodística desarrollado en universidades chilenas y argentinas con el nombre de Valor Agregado Periodístico (VAP). El libro salva el primer escollo y pone solución al segundo, y hasta va más allá, con una serie de reflexiones sobre los factores que incumben a la calidad periodística y deben ser incorporados al análisis de la misma.

2

El concepto de calidad se ha desarrollado mucho en el ámbito de la producción de bienes y servicios, pero resulta especialmente complejo para bienes intangibles como la información. En el capítulo que abre el libro, redactado por los profesores Gómez Mompart y Palau, se pasa revista a las aproximaciones que en la literatura científica internacional se han acercado al concepto. No son demasiadas. En todo caso, se descubre un interesante debate en gran medida basado en un sobreentendido. Varios trabajos apuntan que la baja calidad periodística de un producto puede ser muy rentable a corto plazo, pero nefasta a largo; mientras que la apuesta por la calidad es una garantía de penetración y de mantenimiento en el mercado en el medio y largo plazo.

La intuición es que la calidad es determinante para el negocio de la información y aún para la estabilidad y la profundización de la democracia. Pero es difícil consolidar una intuición que no formaliza su eje comprensivo central: ¿y qué es la calidad periodística? Sin embargo, no se trata de un callejón sin salida. Al contrario. Autores como J.M. de Pablos y C. Mateos o la Red de Periodismo de Calidad de México han planteado unas tablas que miden –y al medir, definen– la calidad periodística, tablas en las que se asume la complejidad del concepto y su relación con los principios que dependen directamente del trabajo del periodista, de las relaciones laborales que configuran el entorno de su función, de los códigos legales o normativos existentes para dar cobertura a la actividad periodística o del *modus operandi* de las empresas implicadas en la información periodística.

Finalmente, el capítulo no se decanta ni por una definición concreta ni por un baremo de medición entre los existentes. Tal vez un esfuerzo de síntesis entre los diferentes baremos, perfectamente posible, hubiese resultado deseable. Pero la intención de los autores era, y aquí aciertan,

acercar al lector aproximaciones plurales a un concepto en construcción.

Siguiendo con los baremos de calidad periodística, el capítulo que firman las profesoras García Gordillo, Bezunartea y Rodríguez Cruz se ocupa específicamente del VAP, un procedimiento estandarizado –y patentado– de medición del Valor Agregado Periodístico que comenzó a cobrar cuerpo a principios del siglo XXI en Chile y Argentina. Más de una década depurando la herramienta ha dado sus frutos. La VAP mide una gran cantidad de variables: las que incumben al proceso de selección de la noticia, las que indican la presencia de fuentes (relevancia, cantidad, etc.) en la noticia, las que miden el equilibrio en la formulación de la noticia con presencia de parte y contraparte, las que incumben al dominio del lenguaje y a la creatividad en la formulación de la noticia, las que ponderan la capacidad de contextualización del hecho noticioso o las que miden los puntos de vista que se involucran en la redacción.

El protocolo VAP ha sido aplicado a diversas investigaciones llevadas a cabo por autores como Gutiérrez Coba, Pellegrini o Téramo, con resultados plausibles. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, la VAP deja fuera de su campo de visión aspectos relevantes de la calidad, ya señalados, como el entorno empresarial y laboral del periodista. Los mismos autores del capítulo reconocen que los baremos de la VAP son susceptibles de incorporar nuevos ítems.

El capítulo firmado por De Miguel y Berganza realiza un análisis empírico de más de 7.000 unidades redaccionales de cinco cabeceras generalistas, divididas en diarios de pago y gratuitos. Aunque existen otros criterios de calidad contemplados, el principal tiene que ver con las fuentes noticiosas, con la cantidad y calidad de las mismas contempladas por el informante. La medición se realiza por separado, construyendo un modelo de diarios de pago y otro de diarios gratuitos, sin entrar en la cuestión de hasta qué punto el auge de la prensa gratuita (al menos hasta el desencadenamiento de la crisis económica a partir de 2008) incidió sobre los estándares de calidad de la prensa de pago.

La aportación de Casero y López incide en la trascendencia de las fuentes informativas como criterio de calidad

periodística y, tras la ponderación de las variables vinculadas a tales fuentes, nos ofrece un análisis empírico longitudinal de tres décadas, a partir de dos diarios de información general.

Tal vez en la ordenación del libro, el capítulo sobre la medición VAP debiera ir sucedido por el capítulo que firma Inés Rodríguez y que se centra en la calidad de la información sobre el medio ambiente, y ello porque en esta aportación se intenta medir la cantidad y la calidad de las noticias medioambientales en tres diarios españoles de amplia circulación y durante un trimestre de 2008. Sin embargo, la medición que realiza la autora no responde ni al sistema VAP ni a ninguno otro de los presentados en el estado de la cuestión al respecto, sino en una confección de variables propia y en un sistema de puntuación también propio y que diferencia entre textos informativos y textos de opinión. En realidad lo mismo sucedía con el capítulo ya reseñado de De Miguel y Berganza.

Como no podía ser de otro modo, algunas de las variables contempladas por Rodríguez figuran en los otros modelos contemplados, pero el suyo es un modelo original que tal vez hubiese merecido mayor detenimiento en la explicación de su vertiente operacional.

3

Los otros seis capítulos del libro no se centran en los criterios de medición de la calidad –aunque los contemplan–, sino en lo que podríamos denominar amenazas para la calidad periodística.

El firmado por Marín, Santcovsky y Crespo reflexiona sobre el binomio agencias de noticias y calidad en el marco de lo que los autores denominan un cambio de paradigma en el mundo de las comunicaciones sociales, con el advenimiento de la sociedad informacional y de la cultura digital. Este nuevo marco altera las formas de proceder –producir, procesar, distribuir– de las agencias de información y, más aún, invita a los usuarios «informativos» de la Red (desde los *bloggers* a los *wikipedistas*) a prescindir de las fuentes informativas clásicas y a invisibilizar el conjunto de las fuentes utilizadas y, claro, «esta invisibilidad de las agencias es un indicador negativo de calidad». Los autores apuestan por solicitar a las agencias un esfuerzo de adaptación al mundo digital, pero también por mantener a las

agencias, y aún potenciarlas, como marca de calidad periodística.

La aportación de Mónica Parreño parte de una serie amplia de entrevistas en profundidad realizadas a periodistas españoles para averiguar sus opiniones y sus argumentos sobre la calidad periodística o mejor, sobre la idea general del decrecimiento de la misma en los últimos tiempos. El conjunto de argumentos define una trama compleja que contempla la precariedad profesional, la crisis económica, la capacidad de los periodistas de adaptarse a las tecnologías de la información y la comunicación, la detección de una brecha generacional que dificulta la transmisión de conocimiento, la homogeneidad de los contenidos y la imprecisión derivada de la reducción de costes en las empresas de información, la ansiedad generada por el énfasis en la velocidad o la pérdida de valores deontológicos.

El texto de Parreño no es un contrapunto al de aquellos otros que se han fijado en las fuentes informativas como punto nodal de la calidad periodística, pero sí es un complemento necesario a los mismos, puesto que muestra que la calidad de la producción noticiosa pasa por atender a las condiciones de trabajo de los sujetos y las instancias implicadas. El periodismo, por decirlo a la manera clásica, también responde a unas determinadas relaciones de producción que, en contacto con la coyuntura económica y cultural, inciden sobre los valores del periodista y sobre su propensión (o no) a seguir los estándares del periodismo de excelencia.

El texto de Pérez Curiel, Méndez y Rojas aborda el campo de la calidad en el periodismo desarrollado a través de la Red, especialmente en el denominado periodismo ciudadano o periodismo participativo. El meollo de la reflexión conduce a constatar que los ciudadanos pueden convertirse en fuentes de información al conectarse a Internet, con suma facilidad, y, al mismo tiempo a advertir que «esta *invasión* de ciudadanía» no debe hacer pensar a los periodistas (ni a los ciudadanos) que el uso del *crowdsourcing* les ahorra las fuentes identificables y fiables y el deber de identificarlas. Aun compartiendo sus conclusiones, es fácil colegir que esta aportación se sitúa en el terreno desiderativo y que no es lo mismo abogar por un periodismo ciudadano con marchamo de calidad que aplicar mecanismos para conseguirlo en un entorno desregulado al respecto como es Internet.

Abunda en cuestiones concomitantes el texto de Ruiz, Masip, Domingo, Diaz Noci y Micó, sobre la participación de las audiencias en el periodismo 2.0. Estos especialistas en cibermedios se centran especialmente en aquellos medios digitales que han dado participación a la ciudadanía a través de marcos normativos propios que van desde el registro a la exigencia de respeto de los derechos civiles. Sin duda, el periodismo que estimula la participación del lector puede redimirse del peso excesivo de las fuentes institucionales. Sin embargo, no todo son buenas noticias, como observan los autores, puesto que el periodismo digital pugna entre dos lógicas, la empresarial y la periodística, y es muy difícil que venza la segunda en un entorno plenamente mercantilizado. Desde mi punto de vista el diagnóstico debiera ser más drástico: ciertamente se está definiendo, y tiene recorrido, el periodismo que tiene en cuenta la participación del ciudadano (aunque no es una estricta novedad en la historia del periodismo), pero al mismo tiempo la ciudadanía, animada a confundir su papel deliberativo en democracia con la función social (y democrática) del periodista, puede engullir sin remedio al periodismo mismo. Y entonces no se discutirá de calidad.

La aportación de Israel y Pomares consiste en un estudio que operacionaliza unos índices de calidad para auscultar los informativos televisivos de tres cadenas generalistas españolas durante cuatro años. De nuevo los estándares de calidad sobre los que se opera este estudio son una construcción de los autores que, de entre toda la praxis investigadoras disponible al respecto, eligen una serie de variables que, a nuestro entender, resultan relevantes y hasta merecerían mayor nivel de concreción (se habla de indicadores relacionados con, pero sin especificar su entidad). La evaluación de los informativos se realiza con la estrategia del análisis de contenido —convendría indicar cómo se relaciona éste con los marcadores de calidad— y depara una buena taxonomía de las tematizaciones y del peso de las secciones que cada cadena realiza, así como sobre los criterios de noticiabilidad y cómo estos, en términos generales, se deslizan desde los meramente informativos hacia aquellos que pretenden conmover al espectador.

El texto de Humanes y Montero sigue en el territorio de la televisión, pero esta vez a través de la TDT y en concreto de su capacidad para el pluralismo. Sin duda la introducción

de la Televisión Digital Terrestre en España abrió la expectativa de una mayor oferta de cadenas y de programas, pero, a la postre, la TDT se ha convertido en otro escenario audiovisual de la concentración empresarial. Las autoras vinculan el pluralismo al concepto de calidad periodística, del mismo modo que en 2007 la Comisión Europea inició una serie de trabajos para estimular el pluralismo de los medios como objetivo para la calidad democrática. Y lo hacen a través de una propuesta metodológica que contempla las piezas informativas, los encuadres utilizados y la estructura del medio que difunde. Proponen esta metodología para dar entidad empírica a la falta del pluralismo en la TDT, aunque no acometen esta acción investigadora en el texto.

4

Este era un libro necesario. Y es un paso en un camino de largo recorrido. Era necesario para darnos cuenta de que la comunicología es una ciencia joven que, aunque ha crecido tal vez más que ninguna otra ciencia social en el último medio siglo, todavía padece ciertas debilidades en sus instrumentos de indagación. La búsqueda de fórmulas para la medición de la calidad periodística indica, y el libro lo pone de manifiesto, que existen un exceso inflacionista de criterios y una escasa propensión de quienes los facturan al consenso en el seno de la comunidad científica.

El consenso no es imprescindible; a veces no es ni siquiera deseable. De acuerdo. Pero estas expresiones rigen, fundamentalmente, para las aproximaciones epistemológicas y metodológicas a nuestra parcela de conocimiento. Tal vez se trata de afirmaciones que debieran matizarse mucho cuando se trata de instrumentos de medición. Ahí sí es posible. Deseable. Nos homologaría. Homologaría los trabajos que realizamos, por ejemplo, sobre calidad periodística. Y, en consecuencia, aumentaría la capacidad de impacto, de acción, de la ciencia comunicológica sobre la realidad comunicativa. Recuérdese a Mario Bunge cuando explicaba que el objetivo de la ciencia es el perfeccionamiento continuo de sus productos teóricos y de sus medios, métodos y técnicas, así como la sujeción de territorios cada vez mayores a su poder. El territorio de la comunicación entre ellos. Lo dicho, deseable.

Francisc-Andreu Martínez Gallego (UVEG)



***Composiciones de lugar: ensayos in honorem Santos Zunzunegui en su 65 aniversario*, Asier Aranzubia, Carmen Arocena, Pilar Carrera e Imanol Zumalde, (eds.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2012, 334 pp.**

Recuerdo con pavor el primer año que dediqué a mis estudios universitarios. Aquellos meses discurrieron en un inabarcable océano de teoría lingüística, teoría literaria, teoría filológica, teoría teórica... que mis escasas entenderas no lograban conectar con lo que se suponía (yo había supuesto) que era Comunicación Audiovisual. Ingenuo de mí. Error de novato. Llegó segundo y la cosa cambió: teoría semántica, teoría sociolingüística, teoría de la retórica,

teoría de la pragmática... aunque todo seguía sin tener sentido. Pero de repente algo cambió de verdad: modos de representación del cine clásico español, conceptos de teoría filmica, cine y vanguardias, narrativas audiovisuales, semiótica... y mis compañeros y yo vimos como, sistemáticamente, el nombre de Santos Zunzunegui aparecía en las bibliografías de todas aquellas asignaturas.

La experiencia personal traída a esta reseña de *Composiciones de lugar: ensayos in honorem Santos Zunzunegui en su 65 aniversario* no es gratuita. Se trata, simplemente, de un ejercicio de perspectiva. Se trata de certificar que para muchas generaciones de los que en algún momento nos hemos iniciado (y continuamos estando) en el terreno de la comunicación, la experiencia queda inextricablemente vinculada al nombre de Santos Zunzunegui. Y no es casualidad que tantos le deban tanto a uno solo. En la deprimida España de la post-transición, cuando muchos trataban, en un sentido amplio, de recuperar una normalidad que les había sido negada durante tantos años, encontramos pocas voces singulares. Es decir, voces que aportaran una bocanada de verdadero aire fresco al panorama cultural e intelectual del país.

Nos encontramos a medio camino de la segunda década del siglo XXI, supuestamente alejados de aquel contexto aún convulso. Desde aquí podríamos tener una impresión equivocada, cuando lo cierto es que no ha llovido tanto desde entonces y aún ahora seguimos a la espera de poder ser normales. Por este y otros muchos motivos, el pionero trabajo docente, investigador y divulgador de Zunzunegui sigue siendo una referencia fundamental en el terreno del análisis filmico y audiovisual. Tras una dilatada vida dedicada a desentrañar el sentido de las notaciones y connotaciones de lo audiovisual, advertimos que la proyección aún no ha terminado. Y es por ello que este libro es varias cosas a la vez. La principal, incluso, puede que no sea la de su carácter de homenaje, ya que la aproximación a la persona y a la obra no se hace solo desde el pasado. Se abre también hacia el futuro y bosqueja nuevos caminos y aquí es donde creemos que radica su auténtico valor.

Escriben jóvenes autores y realizadores y viejos camaradas del homenajeado, partícipes y partisanos todos de una particular guerra de guerrillas. El tono es siempre positivo. Claro; son un grupo de «amigos, colegas y discípulos»,

como reza el texto de la contraportada, rindiendo tributo al maestro desde diferentes ángulos y planos. Una mirada caleidoscópica a partir de la cual se elabora un, digámoslo así, «fotograma» de mucha profundidad: el lector podrá percibir enseguida que el vínculo aglutinador del mismo, además de Santos Zunzunegui, es el cine y todo lo que alrededor de éste puede articularse: el análisis, la reflexión, la realización, etc. Se trata de una imagen sólida, compacta, en la que convergen los trazos, no solo de quienes se dedican a «pensar» el cine, sino de aquellos que lo «elaboran». En otras palabras, constituyen un poderoso conjunto que representa bien la actualidad del estado de la cuestión cinematográfica en España y que, por uno u otro motivo, llevan la impronta del profesor bilbaíno.

Desde lo estrictamente biográfico, presentes en el texto redescubrimos hechos sabidos del autor de los célebres (y muy citados) *La Mirada Cercana* y *Pensar la Imagen*. Como por ejemplo, su pasión por el cine del realizador estadounidense John Ford (pp. 163-164) o su papel como impulsor y docente de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad del País Vasco UPV/EHU (p. 49; p. 220). Esto, sin duda, nos permite reencontrarnos con alguna de las dimensiones más conocidas. Pero el texto desvela a su vez pequeños secretos ocultos a los ojos del gran público. Trazos de una dilatada trayectoria que enriquecen, sin duda, la perspectiva del personaje. En este nivel, quien suscribe, incluiría la vertiente melódica de Santos Zunzunegui, su beligerante obsesión por la metodología a la hora de abordar un objeto de estudio, o su incansable labor como editor de revistas especializadas en cine. Y también detalles más sorprendentes, como su renuncia a un puesto de ejecutivo en el BBVA (p. 23) antes de dedicarse a cultivar sus inquietudes intelectuales en el ámbito de la universidad; o esa fotografía en la que lo vemos ataviado con unas gafas de sol y una bolsa en bandolera.

El lector perspicaz, no obstante, ya sabía que algunas de estas cosas se intuían en sus escritos, puesto que subyacen en ellos como toda experiencia vital de la que es imposible sustraerse. Jenaro Talens, autor del prólogo y amigo personal del homenajado, destaca su prodigiosa memoria, que «le permite establecer conexiones entre filmes, cuadros, fotografías, poemas o partituras» (p. 17). Contener una historia veraz de 65 años de cualquier persona en un pe-

dazo de papel es un objetivo complicado (bien se haga en primera, en segunda o en tercera persona). Contener la de alguien con los antecedentes que hemos descrito sucintamente, mucho más. En este sentido, tal y como decíamos, el texto reconstruye en realidad varios caminos en torno a Santos Zunzunegui, trazándolos abiertos hacia el futuro. Esto nos permite aproximarnos a la persona, al docente, al divulgador, al colega y al ensayista.

Podemos afirmar que *Composiciones de lugar* está articulado alrededor de estas cuestiones fundamentales. El prólogo, del ya citado Jenaro Talens y el epílogo, escrito por José Mingolarra, se encargan de ofrecernos un perfil más cercano y personal (aunque en mayor o menor medida, todos los capítulos también lo hagan). La introducción a cargo de los editores del volumen, Asier Aranzubia, Carmen Arocena, Pilar Carrera e Imanol Zumalde, nos aproxima a la obra ensayística de Santos Zunzunegui, al desgranarle al lector algunas de sus claves. Un acercamiento conceptual a sus ensayos que, después (pp. 301-326), tenemos la posibilidad de completar con el acceso a una exhaustiva bibliografía de sus publicaciones preparada por Carmen Arocena. En una segunda lectura advertimos que todos son investigadores y profesores universitarios que comparten, de uno u otro modo, el referente de la UPV/EHU (aunque no necesariamente desarrollen allí su carrera docente). Entendemos que es un ejemplo claro de aquello de lo que podríamos llamar «escuela», en una de sus acepciones clásicas, en tanto que «conjunto de discípulos, seguidores o imitadores de una persona o de su doctrina, o de su arte».

Los colegas de Santos Zunzunegui, en el sentido académico (alemán, diría) del término, tienen también una presencia destacada en el volumen. Es la presencia, en definitiva, de la dimensión generacional, la de quienes desbrozaron (o se sumaron muy pronto a esta tarea) el terreno del análisis fílmico y audiovisual en España junto con el homenajado. De este modo, forman parte de esta perspectiva los capítulos firmados por Manuel Palacio, Juan Miguel Company, Vicente Ponce, Jesús G. Requena, Jorge Lozano, Carlos F. Heredero, Antonio Santamarina, David Oubiña, Víctor Stoichita y José Luis Téllez; concentrados en su totalidad en la primera, segunda y tercera partes del libro. A este respecto, José Luis Castro de Paz y Peter Evans, que firman sus trabajos en el segundo bloque, representarían una suerte de puente con las generaciones más jóvenes de

autores, académicos y profesores: Manuel de la Fuente, Albert Serra, Gabriel Sevilla y Nekane Zubiaur.

A nuestro entender, el cuarto bloque merece un punto aparte, puesto que es donde encontramos las firmas de los realizadores Víctor Erice, Enrique Urbizu y Paulino Viotá. Es fácil reconocer a simple vista los nombres de algunos de los directores más sobresalientes del panorama cinematográfico español. Y es fácil establecer el nexo de unión (nos lo desvelan ellos) con Zunzunegui: son alumnos y aprendices de esa «escuela» a la que nos referíamos en líneas anteriores. Son quienes de algún modo han incorporado en la dimensión del «cine real» una parte de sus enseñanzas.

Para terminar, necesito retomar de nuevo la experiencia personal. Al final de la licenciatura, incluso los más obtusos

llegamos a entender la necesidad de que toda aquella «teoría teórica» estuviera presente en el plan de estudios de Comunicación Audiovisual. Las bibliografías de las asignaturas, inevitablemente, siempre se quedan cortas; pero esto es algo que cuesta siempre de entender. Puede decirse que llegamos a desear más. Al final, «mirar» un fotograma, o una imagen cualquiera, implica(ba) el dominio de muchos pequeños resortes de saber dispersos aquí y allá. Elementos que había que seleccionar, recoger e interpretar. Y, definitivamente, como si se tratara de una caja de herramientas con la que poder comprenderlos, los textos y ensayos de Santos Zunzunegui nos ayudaron en esta apasionante labor.

Germán Llorca Abad (UVEG)

SANTOS ZUNZUNEGUI

Lo viejo y lo nuevo

CAIMÁN. CUADERNOS DE CINE



CÁTEDRA

Lo viejo y lo nuevo. Caimán. Cuadernos de cine, Santos Zunzunegui, Madrid, Cátedra, Colección Signo e imagen, 2013, 236 pp.

Viaje por el tiempo en imágenes.

«Todas las generaciones necesitan de manera imperiosa volver a contarse una serie de historias primordiales que forman parte indisoluble de un acervo cultural. En forma de mitos o cuentos infantiles, bajo la apariencia de relatos orales o

encarnados en textos literarios, dramáticos y, por supuesto, cinematográficos, esas historias en las que se depositan, a partes iguales, antiguas sabidurías y miedos ancestrales, son incansablemente, reescritas generación tras generación».

Santos Zunzunegui.

Santos Zunzunegui en *Lo viejo y lo nuevo*, columna mensual que desde mayo de 2007 publica en la revista *Caimán. Cuadernos de cine*, nombre que sustituyó a *Cahiers du Cinéma*, ahora en un volumen de la colección Signo e imagen de la editorial Cátedra, realiza un viaje en el tiempo, pero su concepción de éste no es lineal ni evolutiva sino que, parafraseando a Walter Benjamin, son «relámpagos» de temporalidades que se cruzan y se confunden en un gran torbellino de edades.

Es un viaje por el tiempo en imágenes y, en una escritura sobre el cine, no deja de ser un homenaje a ese fenómeno que, desde finales del siglo XIX, revolucionó la cultura, la política, la economía y la sociedad, como muy bien lo sabe apreciar Zunzunegui.

Walter Benjamin intentó generar un programa de investigación en filosofía y teoría crítica de la cultura aterrizado en su tiempo y, en ese contexto, sus perspectivas sobre la historia, la sociedad y la cultura, no obviaban, entre otros, fenómenos contemporáneos como el cine. Es, por ello, que muchos de sus conceptos están atravesados por la influencia del cinematógrafo. No deja de llamar la atención que, décadas después, en un ejercicio de crítica tan necesario como escaso en nuestro tiempo, el crítico y teórico Santos Zunzunegui, lleve a la práctica un programa similar que conjuga la crítica cinematográfica con la crítica cultural. Aún más, esa práctica permite no reducir *Lo viejo y lo nuevo. Caimán. Cuadernos de cine* a un libro de crítica cinematográfica sino que es mucho más que eso. Es, en otros términos, crítica cultural en el sentido más amplio. Cine, música, literatura, influencias culturales, cruces temporales, imágenes dentro de otras imágenes, integran los contenidos del libro. Roland Barthes (1990) tempranamente supo ver, y lo escribió a modo de columnas de periódico, que las «mitologías» modernas estaban vinculadas –como todo mito– a técnicas de la comunicación, no obstante éstas ya no eran las del exótico mundo que construía alteridades

desde la mirada occidental (como en los casos de Mauss o Lévi-Strauss), sino que había otro relato al interior de Occidente donde los coches, las imágenes televisivas, la política, y fundamentalmente, el cine, se proyectaban no sobre el tiempo lineal de la historia moderna, sino circular de los mitos. La escritura era desafiada por la imagen.

En *Lo viejo y lo nuevo*, escritura e imágenes, formaciones de discursividad y de visibilidad (en términos de Michel Foucault, 1996) se conjugan, ampliando el universo de sentido, ya de por sí extendido por el cine a una multiplicidad y heterogeneidad de signos. La frase de Rimbaud: «yo soy el Otro» (Zunzunegui, 2013: 37), que utiliza en su magistral comparación del universo de John Ford con el de Kiefer Sutherland y la serie de televisión *24*, sintetiza esas «mitologías» de la modernidad y de la postmodernidad que la imagen visual (tanto cinematográfica como televisiva) encarna hoy.

Otros términos como los de Paul Klee de que «el arte no reproduce lo visible; más bien lo hace visible» (Zunzunegui, 2013: 44), definen y conceptualizan los contenidos que atraviesan *Lo viejo y lo nuevo*. John Ford, Jean Luc Godard, Roberto Rossellini, son leídos y vistos en series de televisión (*24*), en la influencia de directores como James Benning (*13 Lakes* o *Ten Skies*) o Sofia Coppola. Rossellini considerado como un antropólogo visual o Godard como un constructor de «imágenes-ideas» (un filósofo diría Gilles Deleuze, 1996), permiten atravesar décadas de imágenes visuales que marcan a la cultura occidental.

El silencio antes de Bach (Pere Portabella, 2007), por ejemplo, define y delimita eso tan difícil que es el cine europeo, ya que esta filme «presenta una respuesta posible a la compleja y ardua cuestión de la constitución de un espacio cultural dinámico y compartido» (Zunzunegui, 2013: 40). Palabras que hoy en plena crisis económico-cultural asumen todo su esplendor.

Con referencia al cine norteamericano y europeo, hay una reivindicación de ciertos filmes españoles y directores, como, es el caso del primer Martínez Aragón, «que dibujaron el clima de los primeros años de la transición a la democracia en España», y sus vínculos con David Gordon Green y su película *Undertow* (2004). Comparados ya que ambos adaptaron relatos que conforman los mitos que

integran la densidad del acervo cultural. Si el cine, desde sus inicios –por lo menos desde la etapa del montaje–, no solo se siente influenciado por la pintura post-perspectivista o, posteriormente, la fotografía y otras máquinas generadoras de imágenes y sonidos, sino que, también, tendrá vínculos con los vehículos de movilidad, filmes como *Punto límite: cero* (*Vanishing Point*, Richard S. Sarafian, 1971) y *Carretera asfaltada en dos direcciones* (*Two-Lane Blacktop*, Monte Hellman, 1972) basados en el modelo previo de *Buscando mi destino* (*Easy Rider*, Dennis Hopper, 1969), aunque con algunas diferencias estético-visuales, «ofrecen, vistas con la perspectiva que otorgan tres décadas y media transcurridas desde sus respectivas realizaciones». Es decir, una especie de modelo reducido de por qué caminos iba a transcurrir el cine entonces por venir» (2013: 51).

Así las cosas, el video-clip, las teleseries, y toda una serie de fenómenos televisivos y visuales actuales, entre ellos las postvanguardias, reconocen esas influencias a las que se refiere Zunzunegui.

La pareja Jean-Marie Straub y Danièle Huillet (quienes se conocieron 1954 y se casaron en 1959, trabajando siempre unidos bajo la firma Straub-Huillet) son referencias constantes en los escritos de Zunzunegui, desde la mención a la muerte de ella en 2006, considerando que «su muerte ponía fin a casi cincuenta años de colaboración ininterrumpida», hasta la lectura «marxista y marxiana» de *Crónica de Anna Magdalena Bach* (1968), basada en el escrito de la mujer de Johann Sebastián Bach. Film construido, además, sobre la música de éste. El documental *Où gît votre sourire enfoui?* (Pedro Costa, 2001), da cuenta de la «unión entre vida y trabajo que forma parte del magisterio de esta pareja singular y que está en la base de una obra tan exigente consigo misma como gratificante para un espectador que no se conforme con la mera repetición fuera de estereotipos formales y temáticos» (2013: 32).

Esta consideración de la obra de Straub y Huillet puede definir, aún más, el trabajo de Zunzunegui quien se aleja de los estereotipos y vacíos de la actual crítica cinematográfica y cultural.

El cine como monumento y no solo documento, que permite no dar nada por perdido para la historia, es recuperado

en films como *Toute révolution est un coup de dés* (toda revolución es una tirada de dados, Straub-Huillet, 1977), adaptación del poema de Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le Hasard*; *Shoah* (Lanzmann, 1985) o *Profit Motive and the Whispering Wind* (Gianvito, 2007) que pone en imágenes *La otra historia de los Estados Unidos* de Howard Zinn. Concibe, de ese modo, ese otro papel de la crítica cultural: «la crítica de la crítica» como le llama Jacques Rancière (2010). Detrás de toda estética hay una política que permite poner en juego, como dice Zunzunegui parafraseando a Deleuze, «a esos ‘apilamientos silenciosos’, a esos ‘espesores estratigráficos’ que constituyen la materia misma de la historia». Films materialistas que huyen de las imágenes idealistas y que se ilustran con «la frase de Charles Peguy que los Straub colocaron al inicio de la edición del guión de su *Chronik der Anna Magdalena Bach*, ‘hacer la revolución es volver a colocar en su lugar cosas muy antiguas pero olvidadas» (2013: 65).

El párrafo con el que inicia el texto «Elefantes», define y resume el contenido de *Lo viejo y lo nuevo*: «André Malraux nos explicó con claridad meridiana que el arte moderno no es consecuencia del antiguo sino causa de su resurrección. Un cineasta como Jean-Luc Godard ha colocado toda una parte de su obra bajo esta enseña. Pero no es menos cierto que podríamos extender hasta el infinito la lista de esas obras que nos obligan a volver la vista hacia atrás para descubrir, a la luz de la reverberación del presente, aquello que en su momento habíamos dejado de lado» (Zunzunegui, 2013: 111). O en otra frase «los films dialogan entre sí más allá del tiempo y del espacio. Lo mismo ocurre con sus autores» (2013: 93). Pero no solo los films, las esculturas, la música, las pinturas, la ciudad, dialogan, entran en conflicto estético-visual, conforman «series», como diría Deleuze (1996), y en *Lo viejo y lo nuevo*, se instalan en todo su esplendor.

Pero *Lo viejo y lo nuevo* también es una crítica a la forma en que la televisión, en este caso TVE, se relaciona con el cine, troceando los films y colocándoles publicidad, en algunos casos, ofensivas con el film que están emitiendo. Ejemplo destacado es la mención a la publicidad introducida en *Shoah*, emitida por TVE2 en el verano de 2009, cortando la primera parte (la entrevista que Lanzmann lleva a cabo con cámara oculta al SS Unterscharführer Franz Suchomel) y la segunda (el testimonio de Abraham

Bomba, peluquero en las cámaras de gas de Treblinka y que «pone en escena» el director en una barbería con la finalidad de facilitar la emergencia del horror del pasado), con la publicidad de «anuncios de productos que eliminan las calenturas o las durezas de la piel y, sobre todo, eso ominosa publicidad de un fijador de prótesis dentales». Las palabras de Zunzunegui son un programa para confrontar dos miradas (el cine y la publicidad): «las cosas están meridianamente claras: el holocausto y la publicidad; lo viejo y lo nuevo». Resuenan los ecos del Godard de *Histoire(s) du cinéma* y su crítica al holocausto y a la cultura mediática.

Santos Zunzunegui, quien viene escribiendo sobre cine, teoría de la imagen, semiótica, desde hace más de tres décadas, combina su actividad intelectual y docente con la de crítico cultural (para no reducirlo a cinematográfico), y *Lo viejo y lo nuevo* es una demostración de lo indicado. En este libro, compuesto por breves textos sobre cine, imagen y cultura, sobre memoria visual, cultural y política, se vislumbran esas décadas de trabajo intelectual. No son solo breves textos aparecidos en una revista durante cinco años, sino dispositivos teóricos para pensar y articular una potente teoría sobre cine, estética y cultura. Un libro sobre fantasmas: «el cinematógrafo entendido como territorio del duelo, como espacio en el que se convocan, mediante el uso fraternal de imágenes provenientes tanto de la ‘ficción’ como del ‘documental’, todos los espectros que llenaron el imaginario de tantas y tantas generaciones. Al fin y al cabo el cine siempre se ha llevado bien con los fantasmas» (2013: 233). *Lo nuevo y lo viejo. Caimán. Cuadernos de cine* también se lleva bien con esas fantasmagorías.

Referencias bibliográficas

- BARTHES, Roland (1990): *Mitologías*, México: Siglo XXI.
 DELEUZE, Gilles (1996): *Estudios sobre cine 2. La imagen-tiempo*, Barcelona: Paidós.
 FOUCAULT, Michel (1996): *Arqueología del saber*, México: Siglo XXI.
 RANCIÈRE, Jacques (2010): *El espectador emancipado*, Pontevedra: Ellago.

Victor Silva Echeto



La televisión durante la Transición española, Manuel Palacio, Madrid, Cátedra, Colección Signo e imagen, 2012, 456 pp.

Durante décadas, la televisión ha sido un medio ignorado y despreciado por la crítica y por la Universidad. Todo lo que apareciera en televisión era malo, o tenía que serlo: no sólo por su calidad, sino por los efectos que, en teoría, causaban sus contenidos sobre la gente. Tan mala era la televisión que la mayoría de los críticos de televisión hacían piruetas para continuar criticándola, cada vez más duramente... Sin verla. Un planteamiento sin duda meritorio, pero que acababa generando dudas: ¿cómo puedes saber que algo es malo, o los efectos que tiene, si no lo ves? ¿Es buena idea que los especialistas en alguna forma expresiva sean individuos que odian todo lo que dicha forma expresiva comporta?

Esta paradoja ya fue provechosamente analizada por Hans-Magnus Enzensberger en un texto antológico¹. El problema no dejaba de tener su miga: para criticar la televisión, había que verla; y, si la veías... ¿No había un riesgo evidente de contagiarte de un medio tan malvado, y tan poderoso, como se supone que es la televisión? Y, en particular: Si hablas bien de algún contenido televisivo... ¿No será porque te estás alienando, perdiendo tu distancia crítica, tu independencia, sufriendo un lavado de cerebro?

Así funcionaron las cosas durante décadas, y sólo muy recientemente han comenzado a cambiar, en lo que respecta al enfoque con el que la crítica se acerca a la televisión. Una crítica menos dogmática y más habituada a ver televisión, a interpretarla y a observar su impacto social sin llevar siempre puesto el prisma despreciativo tan común hasta hace muy poco.

El libro «La televisión durante la Transición española» es muy interesante por muchos motivos, y uno de los más importantes es que su autor, Manuel Palacio, se aleja totalmente de esa obsesión paternalista-escéptica tan propia de la crítica. Y también lo hace, por cierto, en la evaluación del período histórico, la Transición, o bien como compendio de todos los males, o como «pacto sagrado inmutable» en el que todo salió a las mil maravillas. Por ejemplo, veamos el balance que hace el autor de la figura del crítico televisivo de *El País*, Juan Cueto, y su relación con la televisión, en este caso a propósito de la mítica serie Curro Jiménez:

El día de la exhibición de ‘la gran batalla de Andalucía’, los lectores de *El País* leían, como casi todos los domingos, un furibundo ataque a RTVE escrito por su colaborador Juan Cueto. En esta ocasión, decía: ‘aquí no hay improvisación que valga, porque los programas de RTVE son eso: programas de control social’. No hay constancia escrita de que el ilustre colaborador viera esa noche Curro Jiménez, tal como hacían docena y media de millones de espectadores. Por ello desconocemos su opinión sobre un capítulo que se inicia escuchando una voz en off que

¹ «El vacío perfecto. El medio de comunicación «cero» o por qué no tiene sentido atacar a la televisión». Puede leerse en http://www.macba.cat/uploads/TWM/TV_enzensberger_cas.pdf

dice: ‘La gran batalla de Andalucía. Boceto de un debate cinematográfico sobre el imperialismo’, y en el que su discurso se articula sobre la denuncia de la explotación y de la alianza entre clases dominantes y fuerzas francesas de ocupación. Frente a los franceses, los televidentes visualizan el orgullo de la clase de los trabajadores (por ejemplo, el pintor Viola que interpreta el papel de un alfarero y pintor) y la necesidad de la independencia nacional. Así, al final del episodio, en una especie de asamblea del pueblo sublevado, los telespectadores escuchan, como diría Juan Cueto, su dieta diaria de control social. En concreto oyen por la pequeña pantalla: ‘Ha llegado el momento de nuestra emancipación, vamos a luchar como podamos, con las armas que sean, pero nunca seremos un pueblo vencido’ (pág. 182).

Los lectores menores de cuarenta años no recordarán la mayoría de los programas de los que se hablan en el libro, dada la época en la que se emitieron (1974-1981, *grosso modo*). Algunos, sobre todo las series de televisión, han podido verse posteriormente en reposiciones (son los casos, por ejemplo, de *Curro Jiménez* y *Verano azul*). En cuanto a los personajes que participaron en el período desde TVE, algunos son conocidos también por su actividad posterior (José María Íñigo, por ejemplo), por la importancia de su trayectoria (Fernando Fernán Gómez), o, sencillamente, porque las imágenes en las que participan han acabado teniendo un enorme peso específico en la memoria colectiva del período, convenientemente resumida y adaptada a las circunstancias en posteriores reportajes, recopilaciones, etc.

Precisamente por ese motivo, la revisión de esta época, que abarca tanto los contenidos emitidos en TVE (de ficción, de entretenimiento y de carácter informativo) como el contexto histórico en el que se producen, resulta muy ilustrativa. El balance es, por un lado, el de una TVE obviamente controlada por el Gobierno, mucho más que ahora, y más explícitamente (sí; aún más). Veamos el balance que hace Rafael Ansón, director general de TVE en el crucial período inicial de la presidencia de Adolfo Suárez (1976-1977), culminado con una etapa final de pluriempleo en la que Ansón fue, al mismo tiempo, director de la campaña de UCD y director general de TVE durante la campaña de las elecciones constituyentes de 1977, de su ejecutoria al frente del ente público:

Yo traté de hacer una Televisión que contribuyera a que viniera la democracia. Y creo que dio resultado. Prueba evidente es que vino la democracia. Los hechos son incuestionables [...]. Resulta divertido aquello que se decía de que la Televisión estaba al servicio del Rey y del Presidente del gobierno. Pues claro, ¿al servicio de quién iba a estar? No iba a estar al servicio de Joaquín Ruiz Giménez, que se demostró en las elecciones que no tenía un votante detrás. No iba a hacer caso a las Cortes de Franco, que eran las únicas que existían. Bueno, no iba a hacer caso al PSOE [...]. Yo me enteré muy bien de cuál era el proyecto político del Rey y del Presidente del gobierno y dije: ‘a servir’ (pág. 156).

Pero, al mismo tiempo, en TVE se «cuelan» paulatinamente más discursos de oposición al franquismo (hasta 1976) y a los postulados ideológicos del Gobierno de UCD, normalmente implícitos, y en los lugares más insospechados: en la ficción, en programas infantiles, en lugares en los que la censura no estaba tan alerta. Esto fue debido a un estado de las cosas en el que, aunque los cuadros directivos estuviesen totalmente volcados hacia un intervencionismo favorable a los intereses del Gobierno, la mayoría de los trabajadores tenían simpatías por la oposición política de izquierdas. Así que el balance, aunque evidentemente no es el de una televisión independiente o autónoma –ni mucho menos–, tampoco es el de una «voz de su amo». En esencia, TVE, acabó cumpliendo un papel normalizador de los cambios sociales y políticos, en virtud del cual la televisión pública (que entonces también era «televisión única») se alejó del Gobierno para acercarse más a la sociedad, en una medida mayor de lo que cabría esperar de semejante régimen de control férreo.

Las tensiones, internas (en la propia TVE) y externas (con los poderes públicos), se producen en dos órdenes de censura / manipulación, que son los que recorren toda la historia del franquismo: la censura ideológica y la censura moral. Y es esta última, al menos mientras Franco sigue vivo, la que llama más la atención al público y genera mayor escándalo: la presencia de Rocío Jurado, o de Rachel Welch, en TVE, motivan graves tensiones con algunas «familias» políticas del régimen. Este tipo de «escándalos» están más presentes, al menos inicialmente, que los de tipo ideológico, por una razón más sencilla: el control ideológico es, si cabe, más generalizado y explícito, y las

grietas, o la contestación, de haberla, se da, como hemos dicho, en lugares insospechados (y no, por supuesto, en el Telediario).

Es una TVE muy distinta a la actual, con una capacidad de influencia infinitamente mayor. Porque era la única opción, y porque, además, el público tampoco estaba tan alfabetizado audiovisualmente como ahora. Su incidencia alcanzaba a los 18 millones de personas, como promedio, entre TVE-1 y TVE-2. Y eso en unas condiciones mucho más precarias que ahora. La primera cadena emitía desde las 14 horas hasta medianoche (con un parón de un par de horas a media tarde), y la segunda apenas cuatro horas en la tarde-noche.

La revisión histórica de aquella época muestra hasta qué punto la Transición fue, sobre todo, un proceso de «fossilización» de una serie de prácticas que se fijaron entonces y que desde entonces, y durante décadas, han continuado vigentes. Y también en la televisión. Fue entonces, y fue una decisión de UCD, cuando se estableció la dinámica de que la televisión pública, en España, era un instrumento controlado por el Gobierno de turno (nacional o autonómico), y empleado sistemáticamente en su beneficio de forma más o menos obscena. En que se estableció el sistema de representación del Consejo de RTVE según cuotas políticas, o el papel de la televisión pública en campañas electorales que se fijaban con bloques de propaganda electoral asignados a los partidos según su representación (lo

que obviamente beneficiaba en gran medida a los partidos mayoritarios). Unas decisiones que quizás tengamos muy interiorizadas con el paso del tiempo, pero que no tenían nada de irreversible o inevitable; y que provienen, en buena medida, de la obsesión de los políticos españoles por el poder infinito del medio:

Yo creo que la interpretación de la importancia que los partidos dan al medio televisivo debe buscarse en el ámbito de los imaginarios sociales: la generación de políticos que hizo la Transición, nacidos en casi todos los casos en torno a 1940, llegaron a la edad adulta en la década de los años sesenta, el periodo de mayor legitimación social de la televisión, y en ese tiempo confundieron su prestigio, parejo en España como en los otros países europeos a los procesos de urbanización y de desarrollismo, con la creencia de su poder omnímodo. La televisión todo lo puede, podrían afirmar juntos gobierno y oposición, y mucho más si hablamos de comicios electorales. Y a pesar de que existen tantas pruebas para constatar la afirmación antedicha como para negarla, es innegable que las huellas de esa manera de pensar se hallan por todos los lugares (y sorprendentemente llegan hasta hoy día). Es decir, que el control de la televisión simula la posesión del anillo único de la novela *El señor de los anillos*. Y por tanto sólo hay dos opciones: o se destruye o se posee para uso propio de su poder (pág. 208).

Guillermo López García

Por una mirada ética

Conversaciones con
Alicia Gómez Montano

Carlos Gómez



Por una mirada ética. Conversaciones con Alicia Gómez Montano, Carlos Gómez, Madrid, Cuadernos Tecmerin, 2013, 116 pp.

Miradas e historias.

Los estudios visuales han emergido en los últimos años como un dispositivo que permite investigar en la conformación de las imágenes, las miradas y los campos visuales, sin reducirlos a una semiótica de la imagen. El libro *Por una mirada ética* se ubica en ese espacio de investigación, siguiendo la línea de pesquisa que conjuga lo visual con lo antropológico y lo comunicativo. Son las conversaciones con Alicia Gómez Montano, periodista, doctorado en Ciencias de la Información, exdirectora de programas como Informe Semanal en TVE, que recorren décadas de

trabajo periodística pero, también, de memoria audiovisual, política y cultural de España.

El proyecto es del Grupo de Investigación en «Televisión-Cine: memoria, representación e industria» (TECMERIN), creado en 2006 en la Universidad Carlos III de Madrid y dirigido por Manuel Palacio. En su presentación escribe: «El grupo, integrado por docentes e investigadores del Área de Comunicación Audiovisual, ha buscado a lo largo de estos años profundizar en aspectos poco desarrollados por las metodologías de análisis audiovisual en España y en áreas tan diversas como los estudios televisivos y fílmicos, la economía política, la geopolítica del audiovisual, las representaciones sociales y las tecnologías de la imagen» (Palacio, 2013: 9). Cuadernos TECMERIN presenta los resultados de las diferentes líneas de investigación desarrolladas.

En la introducción Carlos Gómez, recuerda que «Alicia Gómez Montano ha trabajado como periodista en Televisión Española durante los últimos treinta años». La conversación de Gómez con la periodista, recorre su trayectoria profesional «con la intención de contribuir a la historia oral de los medios audiovisuales en España» (Gómez, 2013: 11).

En la extensa conversación, no solo se habla de periodismo, sino que la memoria político-cultural de España se hace presente, desde la Transición, pasando por los intentos de consolidación del sistema democrático, hasta llegar al siglo XXI y los cambios que acompañaron a este nuevo siglo. La periodista que inicia su carrera en Radio 3 en 1982 —«probablemente la etapa más transgresora de la cadena, en informativos»— se consolida décadas después, tras un periodo por el centro regional de Navarra de TVE como directora de Informe Semanal, el programa de informativos «más longevo» de España. «Cuando entré en el programa», comenta, «tuve la sensación de que se me caía un poco el mito, dicho esto con todos los matices. Se me cayó un poco el mito respecto a la excelencia, pues te das cuenta de que también se hacen pequeñas chapuzas y se cometen errores» (Gómez, 2013: 87). A ese nivel de especificidad y de conocimiento de los detalles de TVE y del periodismo en su momento llega la conversación.

Los atentados de ETA y su cobertura en la sede regional de Navarra de TVE; la consolidación de un modelo que

tendrá su punto de inflexión en 2004; el papel del diario *El País* en la Transición y posterior democracia, entre otros, son los temas que aborda Gómez Montano. Un libro que transita entre la comunicación, la memoria y la historia

reciente, y que, en ese contexto, permite construir la compleja trama de la memoria visual de España.

Victor Silva Echeto

Modos de mostrar

Encuentros con
Lola Salvador

Susana Díaz



Modos de mostrar. Encuentros con Lola Salvador, Susana Díaz, Madrid, Cuadernos Tecmerin, 2012, 135 pp.

La precarización de la educación y la cultura en España es una de las luces de alarma que se han encendido en los últimos años a raíz de la crisis económica. Medidas políticas como la reforma educativa, la subida del impuesto del IVA para los bienes culturales o la disminución de las retribuciones de los profesionales de ambos sectores dan buena cuenta de que estamos asistiendo a un cambio de modelo en el que la productividad está sustituyendo a la labor social como medidor de la eficacia de los recursos públicos. Y ambos sectores, el de la educación y el de la cultura, están estrechamente unidos, por cuanto el empobrecimiento del sector educativo supone el desmontaje del

aparato crítico del sector cultural, con un evidente efecto despolitizador. En momentos críticos aún recientes, como la transición de la dictadura de Franco a la democracia, manifestaciones como el cine, el teatro o la literatura fueron elementos transmisores fundamentales para la construcción del sistema social. Por eso, es importante que en este nuevo período los agentes culturales cuenten con un bagaje educativo suficiente para el cuestionamiento crítico de las explicaciones y discursos oficiales.

Así pues, la formación es imprescindible para la práctica cultural. Frente a esa concepción neoliberal de que el conocimiento es un don natural y de que la creación cultural surge a golpe de impulsos divinos y esporádicos, encontramos voces que valoran en su justa medida el papel de la educación para el ejercicio profesional. Voces que vivieron también los años de la Transición, como la de Lola Salvador, que apuesta por una mejora del sistema educativo para que los creadores audiovisuales sepan manejar los referentes. Así lo expresa cuando se le pregunta qué habría que hacer para mejorar la formación de los guionistas de cine y televisión:

Pues yo creo que se tendrían que mejorar, básicamente, los referentes. La cultura previa de esa persona y, sobre todo, enseñarles a mirar. Lo demás es sencillo. Si tienes algo que contar lo vas a contar pero claro, si nunca has estado ni en un museo, ni nunca has ido al teatro, ni nunca has leído un libro pues, mira, así no. Porque esto no es una cosa de te doy dos reglas de un manual americano y listo. Todo lo que es la gran tradición humanística de la Literatura, de la Filosofía, de la Música, de la Historia del Arte todo eso tiene que pasar por el audiovisual necesariamente [...] Y cuando encuentras a alguien que sabe, que ha leído, y que va en el metro leyendo y que sabe un idioma y que ha viajado un poquito y que ha ido a la biblioteca, pues ese ya va en cohete.

La pregunta se la hace Susana Díaz y la respuesta aparece en la página 112 del libro *Modos de mostrar. Encuentros con Lola Salvador*, un extenso diálogo en el que Salvador recorre su trayectoria en los distintos medios de expresión, como la prensa, la radio, el cine y la televisión. El objetivo del libro es el de recoger las opiniones de aquellos y aquellas cuya voz habitualmente no se escucha cuando se ela-

boran los relatos históricos hegemónicos» para así «mantener (y restituir) la memoria y la identidad audiovisual de nuestro país a través de las fuentes y testimonios orales», según indica Manuel Palacio (pág. 9) en la presentación de la colección en la que se publica el libro.

Y la elección de Lola Salvador resulta muy oportuna por cuanto nos encontramos ante una de las guionistas más relevantes del cine español contemporáneo. Y como el objetivo es dar voz, Susana Díaz va al grano desde el principio dejando claro en cada pregunta que la exposición de la experiencia personal de Salvador no puede ser un fin sino un medio para reflexionar sobre el oficio y, a partir de ahí, sobre la sociedad en la que nos encontramos. Por eso lo primero que hay que saber es cómo hemos llegado hasta aquí, y éstas son las primeras preguntas del libro: los orígenes de la entrevistada.

Las primeras respuestas indican ya que Lola Salvador entiende y comparte el objetivo del libro. Estas respuestas nos hablan de la postguerra, del miedo, del silencio y de la memoria quebrada, de un país que se ha construido a partir de un siniestro consenso: hay asuntos que mejor no remover demasiado. «Cuando era pequeña, en casa nunca se hablaba de la guerra, nunca, era tabú, hablar de eso nos hacía correr peligro», recuerda Salvador al principio (pág. 15). Esta circunstancia marcará su vida, así como la de la población y la de un país entero, y su trabajo irá encaminado a que sus nietos no vivan lo mismo. Por eso, cuando al final del libro nos habla del proyecto de completar su saga novelística de *El olivar de Atocha*, confiesa que lo que persigue es «inventar una historia de mi familia para que luego a estos niños, a estos nietos, no les pase lo que me pasó a mí, que solo tuve silencios, porque no se contaba nada, todo lo han contado los vencedores, pero no los que perdieron la guerra» (pág. 98).

Es aquí donde se confunden realidad y ficción, donde se demuestra lo artificial de esa división. Porque narrar comporta ese grado de responsabilidad de la creación audiovisual. Así, para Lola Salvador «inventar» la historia de su familia supone reconstruir un pasado que tantos han intentado negar para eliminar las voces, los recuerdos que incomodan el relato oficial. Como llega a decir cuando habla sobre la película que codirigió con Carlos Molinero, *La niebla en las palmeras*, «yo misma no tengo fotos de

la familia» (pág. 115). En este punto descubrimos que el libro de Susana Díaz no sólo es oportuno sino también necesario, por saber dar voz a una cineasta tan consciente de su posición en el mundo, de las implicaciones de su trabajo y del sentido del ejercicio de la escritura. Tanto da cuál sea el formato, una película, un programa de televisión o una entrevista realizada en los años 70 a Carmen Sevilla para la revista *Fotogramas*. Para Lola Salvador, escribir es dar un orden al caos de una sociedad inmersa en una paradoja irresoluble: todos los progresos tecnológicos más importantes y rápidos se han experimentado en el mismo siglo XX que ha acogido tantas guerras, desastres y muertes (pág. 115).

Por eso, el afán de Lola Salvador es implicarse en proyectos en los que cree, sin obviar por ello el carácter industrial de su oficio. Continuamente pone los pies en la tierra, y justifica muchas decisiones de las películas por el desarrollo de un trabajo diario que requiere sortear obstáculos de todo tipo. No hablamos ya de la censura del franquismo, sino de las otras censuras, de los impedimentos y requisitos de una industria que apenas arriesga por productos que se salgan de una fórmula establecida. «¿Por qué no son un poquito más valientes?, ¿por qué es todo tan cicatero?», se pregunta Lola Salvador recordando, por ejemplo, la apuesta corta y conformista de los directivos de TVE por la serie *Operación Malaya* (pág. 110). O el caso más conocido de *El crimen de Cuenca*, la película censurada en plena transición política, claro ejemplo del empuje de directores y guionistas como Lola Salvador, que ofrecieron un poco de aire mientras se estaba cocinando una transición cuyos efectos estamos viviendo en la actualidad. Con la diferencia de que ahora quizá tengamos menos aire que entonces, porque, según Salvador, «[a]hora el dinero ha acabado con todo [...] Y es que en aquellos años, a pesar de todas las discusiones, en Televisión Española había un diálogo muy abierto entre todos: ‘Hasta aquí llegas. No nos metas un gol, te estás pasando’. Pero había ese deseo colectivo de ‘vamos a abrir un poquito las puertas y que entre el aire’» (pág. 66).

Por lo menos, Lola Salvador sigue intentando que entre el aire. Y también Susana Díaz con este libro que ofrece un diálogo tan estimulante no sólo entre ellas, sino también con el lector al que se dirige, al que interpela sin cesar, ya que el libro está escrito, como indica la autora en la nota preliminar, «para todos aquellos amigos que comparten

con Lola Salvador su voluntad de resistir, de no rendirse nunca» (pág. 14). Pero es un libro concebido también para ganar nuevos amigos, y de ahí su acierto a la hora de conjugar su afán didáctico con una profundidad de reflexión y análisis que en ocasiones están ausentes cuando usamos el adjetivo «didáctico». De ahí que el libro esté perfectamente estructurado, siguiendo el relato un orden cronológico que permite comprobar la evolución profesional de Lola Salvador al detenerse en sus realizaciones más relevantes no sólo en el cine, sino también en otras disciplinas como la literatura o el periodismo.

De este modo, se muestra el deseable camino que habrían de seguir los libros de la colección Tecmerin, pero también

los libros sobre cine. Porque el cine, la educación y la cultura son cosa seria. Y ya iba siendo hora de que se diera voz a quienes tengan cosas que contar para evitar sucumbir a la nueva religión de la «productividad» y recuperar el sentido público de nuestras instituciones. La experiencia de Lola Salvador supone una excelente enseñanza para no perder el horizonte al que nos pretenden encaminar desde diversas instancias aprovechando la crisis económica, y si libros como el de Susana Díaz escasean, tal vez se deba a que las dosis de antídoto siempre son muy minoritarias en proporción a las cantidades de veneno.

Manuel de la Fuente Soler

Clara Janés
La vida callada
de Federico Mompou



La vida callada de Federico Mompou, Clara Janés, Madrid, Vaso roto, 2012, 388 pp.

La vida callada de Federico Mompou permanece fiel a los propósitos que declara la misma autora, Clara Janés, en el inicio, al afirmar que aspira a ofrecer «una visión totalizadora de la personalidad humana y artística del músico, y de su importancia a nivel universal en el terreno de la composición», sin pretender recoger todos los documentos, textos y epistolario del compositor, sino «ofrecer en un compendio de carácter lo más definitivo posible un amplio panorama global que interese al profano y sea imprescindible para el especialista».

Nos encontramos, pues, ante un bello ensayo con un estilo literario muy cuidado que trata de ofrecer al lector un panorama que muestre el entorno en el que se crió, su relación con los sonidos, con el mundo, con las personas que

lo rodean, consigo mismo y con la música, dándonos pinceladas que muestren su personalidad y cómo ésta queda reflejada en su obra. Por lo tanto, no debe esperar el lector un análisis pormenorizado de las partituras, ni una revisión crítica de los estudios teóricos que se hayan realizado sobre el compositor (si bien, por supuesto, cita algunos de ellos). Es por ello que, tal y como afirma Clara Janés, es un libro abarcable por todos, que aporta toda una serie de datos útiles para el especialista sin dificultar la lectura a un público profano en la materia.

Si bien, como advierte Clara Janés, no es posible recoger todos los documentos, textos y cartas personales del compositor, sí es cierto que este tipo de textos serán los que guíen la redacción de esta biografía, tratando de reflejar el carácter, las inquietudes, las alegrías, las angustias, los esfuerzos, las reflexiones y pensamientos de Federico Mompou, en muchas ocasiones con sus propias palabras.

Al contrario de lo que ocurre en múltiples biografías, en todo el primer capítulo no se habla en absoluto del compositor, sino de los antecedentes familiares tanto maternos como paternos; algo muy de agradecer debido a ciertas particularidades que marcarán a Federico Mompou. La familia Dencausse (rama materna), de origen francés, era una familia conocida durante muchas generaciones por su negocio de fabricación de campanas, que terminó instalándose en Barcelona donde nacería la madre de Mompou (siempre en relación con la colonia francesa en Barcelona por l'Alliance française y sin abandonar el francés) así como el propio Federico. Así pues, el origen francés de su familia materna y cómo mantendrán siempre ese vínculo con la cultura francesa, marcará a Federico y sus hermanos en su educación dentro y fuera del ámbito familiar, desde educar a los niños en la Escuela francesa hasta la combinación de la cocina francesa con la catalana. Esta familiaridad con la cultura francesa permitirá a Federico Mompou sentirse bastante cómodo (a diferencia de otros compositores, como Manuel de Falla, para los que había supuesto toda una aventura) en cuanto a la decisión de ir a estudiar a París, donde inclusive tiene familia. Sin embargo, más allá del vínculo con lo francés, la fábrica de campanas en la que juega con sus hermanos y amigos, donde Federico observaba los moldes de las campanas y escuchaba las resonancias metálicas, entrando silencioso al laboratorio donde estaban las balanzas de precisión, influirá desde

siempre en la relación que mantendrá el compositor con los sonidos. De hecho, la relación que mantiene Mompou con la sonoridad, ya sean los sonidos de las campanas, de las máquinas, de los pregones de vendedores ambulantes, de los juegos infantiles, del jaleo de los suburbios, del mar, de la experimentación con rollos de pianola, de todo aquello que encuentre a su paso y que tantas veces refleja en sus partituras, se encuentra presente a pinceladas a lo largo de toda la biografía.

No sólo la sonoridad, sino los juegos fuera y dentro del colegio, los amores infantiles, cómo era el piano en el que estudiaba y qué sonidos se escuchaban alrededor, las fiestas y las reuniones de amigos en la casa familiar con la música siempre presente, los viajes y los paseos familiares, las fiestas de verano, su primer gran y conflictivo amor, sus amistades, todo lo que concierne a su infancia y adolescencia, que se resiste a abandonar, la importancia de los recuerdos que le acompañarán durante toda su vida, y que serán un refugio en muchas ocasiones. Todo tiene importancia, pues son estos preciados recuerdos los que llevará el compositor al pentagrama una y otra vez.

En cuanto a la familia paterna, más que la influencia de la rama familiar, será la de la figura del padre, quien se enfrentó a su familia decidiendo sus estudios por sí mismo y se casó sin mediaciones familiares con la mujer que amaba. Esto supondrá para Federico y sus hermanos no sólo la libertad de elegir su porvenir, sino todo el apoyo familiar posible para que pueda llevar a cabo sus aspiraciones. Este apoyo será fundamental, teniendo en cuenta que Federico Mompou se tomará su tiempo para pensar su camino e iniciará sus estudios para ser pianista durante algunos años antes de decidirse por la composición.

Clara Janés traza tanto las virtudes como las debilidades del compositor, la complejidad de su persona desde la infancia. Federico Mompou niño es descrito como callado, tranquilo y silencioso, muy curioso, siempre mirando mucho por la ventana, escuchando las clases de piano de sus hermanos. Mompou era tímido, sensible y distraído; crecía mucho en altura y era pálido, lo que preocupaba a su madre por si habría heredado la mala salud de su abuelo materno; preocupación que le perseguiría siempre. La autora muestra también los estados depresivos en los que cae el compositor, que como Sísifo, combate una y otra vez.

Estamos ante una biografía que trata de mostrar tanto las virtudes como las debilidades de un autocrítico Mompou, sus miedos, su angustia. Encontramos interesantísimas citas de cartas familiares en las que afirma no ser capaz de estudiar, en las que dice honestamente que está perdiendo el tiempo y que la inquietud y melancolía han terminado en un estado de indiferencia ante todo, llegando incluso a pensar en volver a España. La autora, a través de las palabras escritas en las notas personales del compositor, con todo tipo de reflexiones, sus cartas, sus lecturas filosóficas, sobre psicología, etc., en busca de respuestas acerca de sí mismo, dibuja poco a poco las contradicciones muy humanas tratando de mostrar esa «visión totalizadora de la personalidad humana y artística del músico» que busca desde la primera página.

Por supuesto, esta «visión totalizadora» se proyecta sobre la obra de Mompou, desde su relación con los sonidos de su infancia y juventud en su «acorde metálico» en el que afirmaría que se resume toda su música, hasta un concepto muy importante para él: «recomenzar», que no sólo puede aplicarse a su lucha contra sus estados de angustia sino a su voluntad de querer liberar la música de los moldes tradicionales a los que se enfrentará a través de una composición centrada en la intuición y el sentimiento, en la que será fundamental el concepto de primitivismo. Ya en Barcelona, se dirige a los suburbios en busca de los sonidos, colores, actitudes, tradiciones, etc., que no puede encontrar en el centro de una ciudad inmersa en el progreso tecnológico. La relación del compositor con su entorno, con el paisaje, es fundamental para entender su obra. Este primitivismo es un «recomenzar», crear lo nuevo a partir de lo primitivo, del regreso al pasado, intentando expresar el máximo con el mínimo de recursos, con la mayor sencillez y concisión posibles. Hijo de su época, Mompou se inscribirá en este camino del primitivismo, transitado por tantos otros compositores como, por ejemplo, Manuel de Falla, y un recurso muy presente en otros ámbitos como es el literario. Si bien es cierto que Mompou, a diferencia de otros autores, no buscará un primitivismo erudito.

Otro punto ciertamente interesante en esta biografía es el análisis de la recepción de la obra de Mompou por sus contemporáneos, tanto a través de la crítica de grandes críticos musicales como Adolfo Salazar o Emile Vuillermoz, como por las diferencias entre la calurosa acogida del público

francés frente a una más fría acogida del público español, pese al éxito internacional.

La autora acierta al no encasillar a Federico Mompou en ningún grupo ni escuela, pues su estilo compositivo es personalísimo aunque sus inquietudes y búsquedas se inscriban, lógicamente, en las de su época, y utilice recursos comunes a sus coetáneos, siempre caminando por una senda propia. Es por ello que Clara Janés presenta en esta obra a Federico Mompou como un precursor que no debe encasillarse en ninguna escuela.

Esta tercera edición de la biografía del compositor catalán realizada hábilmente por Clara Janés, viene acompañada de toda una serie de textos e ilustraciones de Mompou en facsímil, que nos permiten adentrarnos un poco más en los pensamientos del compositor, completando las numerosas citas a lo largo del texto. Asimismo, encontramos una

colección de fotografías de alta calidad, donde podemos visualizar algunos de los lugares y personas que luego quedan plasmados en su obra, como por ejemplo la foto de la gitana Chantuncha, fuente de inspiración en la búsqueda del primitivismo, de lo elemental, del ambiente del suburbio. Igualmente, se nos proporciona en los anexos la partitura inédita de *El Pont*, en su versión original para piano, sin duda una reproducción de enorme interés. Así pues, en esta tercera edición la autora no sólo ha revisado y corregido la obra en su totalidad, incluyendo nuevos textos en sustitución de otros, sino que ha introducido esta partitura inédita e incluido un material gráfico de gran calidad que nos aproxima a esos lugares y momentos que marcaron la vida y obra de Federico Mompou, «la personalidad humana y artística del músico».

Inés Sevilla Llisterri (UVEG)

DE LAS NEWS A LA ETERNIDAD

FÉLIX DE AZÚA (ED.)



***De las news a la eternidad*, Félix de Azúa (ed.), Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2012, 184 pp.**

De las news a la eternidad, volumen coordinado por Félix de Azúa, presenta una colección de seis ensayos que reflexionan sobre cómo, tras la aparente desaparición de la pintura de Historia durante todo un siglo, las artes actuales retoman inesperadamente el género ahondando, más o menos consciente, en el género de Historia «con intención política, ética, o simplemente moralizante». «La violencia del género», por Félix de Azúa; «Después del *Guernica*», por Jordi Ibañez Fanés; «El artista como reportero. Los mitos del fotoperiodismo artístico», por Francisca Pérez Carreño; «Usos y abusos de la historia», por Gerard Vilar; «Veinte años después: el arte fuera de la sociedad», por

Boris Buden; y «Unas pinceladas sobre la mediación», por Lars Bang Larsen, profundizan sobre la representación de la historia en diferentes disciplinas.

Félix de Azúa inicia esta serie de reflexiones con la defensa, desde el inicio de su ensayo, de la vigencia de la llamada *peinture d'histoire* en las artes actuales, para lo cual traza un breve recorrido desde cómo se originó en el siglo XVII (fecha marcada no por la presencia de los elementos del género, sino por la «autoconciencia del *grand genre*») hasta el siglo XXI. Dicha «autoconciencia del *grand genre*» viene marcada por la fundación, por parte de Mazarino, de la Academia de Pintura y Escultura en 1648, que supone un interesantísimo punto de inflexión puesto que la pintura y escultura empiezan a considerarse parte de las profesiones liberales y, con ello, el precio de las obras pasará a estar determinado por el contenido intelectual y no por los materiales o el trabajo físico. Así pues, las pinturas de naturaleza muerta serían el género más bajo mientras que aquellas sobre la historia y la fábula serían las de valor más elevado (con toda una serie de posibilidades intermedias como el retrato, etc.). Dicha jerarquía de géneros supone un antes y un después, ya que ahora el pintor debe poseer conocimientos eruditos y una enorme imaginación creativa. La función de la pintura de historia sería «edificar moralmente al espectador». La técnica queda supeditada al concepto de la representación.

La profesionalización de los pintores constituye en la corte francesa «el primer aparato funcional de propaganda». Con la subvención por parte del Estado de los salones, se inicia una nueva relación con las imágenes; ahora el público acude a contemplar, estudiar y discutir los cuadros, abriendo el camino hacia la concepción moderna del arte en la que la pintura exige una reflexión por parte del espectador.

La elevación de la concepción del pintor hasta considerar sus capacidades como un don natural, llevará al concepto de originalidad y de estilo propio y personal, individualizando la personalidad creadora y dando lugar a la aparición de la firma como marca de propiedad intelectual (que no comercial), que será una constante desde 1750. Con ello, aparecerán los conceptos de autenticidad, copia, falsificación y plagio. El contenido intelectual de la pintura da lugar a la crítica de arte.

Entre 1865 y 1965 las vanguardias abandonan el género histórico «en el mundo democrático» (con algunas excepciones con el *Guernica* de Picasso) y, sin embargo, abundarán en los regímenes totalitarios. En la llamada «posmodernidad», de forma inesperada, la *peinture d'histoire* reaparece, si bien acompañada por la ironía y el sarcasmo. La pintura vuelve a precisar de una explicación y a representar un concepto. Algunas de estas «posvanguardias», desde los años 70, sustituirán la pintura por la fotografía, el vídeo o el cine. El recorrido, fundamental para realizar una buena lectura global de estos seis ensayos, se cierra con el comentario de algunos cuadros que ilustran el renacimiento de la *peinture d'histoire*.

Siguiendo en la línea de la pintura, Jordi Ibáñez, presenta el *Guernica* (anticipado por Félix de Azúa) como la última gran pintura de historia en el siglo XX «con respecto a la mera posibilidad de representar un acontecimiento histórico con el lenguaje de las vanguardias», utilizando premeditadamente el blanco y el negro en alusión a la fotografía y los periódicos. Es la última pintura de historia dentro del «Gran Arte» que acaba con el inicio de la «Gran Guerra», afirmación que anticipa el problema de «la diferencia entre el drama convertido en información y el drama convertido en monumento».

A diferencia de las pinturas de historia puestas al servicio de un estado o una idea, el *Guernica* es pintado desde la indignación, desde una perspectiva personal, desde la incapacidad de representar «objetivamente». «El *Guernica* no es por tanto un *tableau d'histoire*, sino seguramente el primer cuadro que asume consciente y críticamente las condiciones de lo imaginario y lo visual en un mundo dominado por el periodismo y la fotografía, y les da la vuelta, pasando de lo concreto a una peculiar universalidad que trasciende hacia el hecho singular. Sólo que esta universalidad es ya un lugar vacío, un lugar hecho de recortes de prensa, fotografías y monumentos en ruinas». No es la mera representación del drama, sino que conlleva también la representación de su complejo mundo privado.

Pero ¿qué viene después del *Guernica*? A pesar de que la fotografía se presente con aspiraciones de objetividad, etc., el autor pone como ejemplo cómo las fotografías de Jeff Wall se han convertido en *Tableaux d'histoire*, planteando que «la fotografía marca el límite exacto en el que

la gran pintura de historia se sobrevive a sí misma como una especie de eco de la post-pintura», mezclando la función documental con la artísticidad pictórica.

Francisca Pérez Carreño continuará con la reflexión acerca de la fotografía desde otro ángulo. Partiendo de la comparación y distinción entre el autor productor propuesto por Benjamin y el artista etnógrafo propuesto por Hal Foster, presenta la fotografía (y dentro de ésta el fotoperiodismo) como un medio muy apropiado al artista etnógrafo. «Aparentemente, le permite representar al otro, al menos captar su imagen, el momento, la situación o el hecho, tal cual son, en su otredad». La fotografía es el arte «a través del cual se canaliza el impulso hacia el realismo y que no abandona la historia del arte», es «el lugar perfecto de retorno a lo real». Aunque tras la cámara hay un sujeto que condiciona el resultado con deseos e intereses propios, el mecanismo físico de la cámara hará que ésta capte lo que tiene ante el objetivo más que lo que ve el fotógrafo, marcando un límite a la subjetividad. En un recorrido por los sentidos de la noción de realismo, Francisca Pérez Carreño expone cómo la fotografía de prensa o documental emplea ciertos recursos retóricos y artísticos en busca de garantizar el realismo frente a la fotografía artística, de ficción. Nos adentrará en la problemática del posado, presente tanto en la fotografía de ficción como en la de no ficción, diferenciando entre el «ser para ser visto», el retratado que entra en dialéctica con el fotógrafo, y aquellas fotografías en las se muestra la autonomía de lo representado. La mayoría de las imágenes de fotoperiodismo se realizan para ser vistas y provocar una respuesta en el espectador, que no sólo busca ser informado sino también sorprendido, emocionado. El ensayo se cierra con algunos ejemplos de fotoperiodismo en los que se retrata la tortura, el genocidio, cuya crueldad queda expuesta en las salas de exposiciones. Fotografías de gran potencial estético, expuestas bajo la «coartada del testimonio, la ilustración histórica o el conocimiento de los extremos a los que puede llegar la crueldad humana», expuestas como no-arte. La incomodidad de mirar estas fotografías reside, siguiendo a Barthes, en que pese su belleza (el *studium*), la muerte y la crueldad son el contenido (el *punctum*).

El ensayo de Gerard Vilar se centrará en los «usos y abusos de la historia» en el arte, refiriéndose con abuso de la memoria al «uso excesivo de la historia que tiene como

consecuencia más evidente la saciedad o saturación de la memoria, su reificación», o bien, por otro lado, al «maltrato de la misma, su empleo con fines espurios, que es una forma de violencia contra la memoria recta o crítica». Dentro de las diversas posibilidades se centra en el análisis de tres variedades de abuso de la memoria del arte desde finales de los 70.

En primer lugar, «el reciclaje del arte del pasado al modo del apropiacionismo y el simulacionismo». El apropiacionismo, a diferencia de la copia o el plagio, se centra en la creación de obras nuevas a partir de obras preexistentes, convirtiendo el arte y su historia en el objeto de reflexión artística.

En segundo lugar, «la obsesión de tantos artistas posmodernos por el archivo», en la que los artistas, más que en la historia, se centran en la memoria (distinción esencial), mediante la acumulación «datos, objetos y materiales normalmente fragmentarios y marginales», con frecuencia con la pretensión de convertirlo en algo vivo.

Por último, «la ironización y especulación de la historia», donde la ironía se presenta como uno de los rasgos más recurrentes del arte de la posmodernidad, pues es la posmodernidad estética la que trajo «la casi completa liberación del espíritu humorístico que llevaba estigmatizado por las autoridades del arte desde la Antigüedad». Los artistas posmodernos miran el pasado con ironía y llevan a cabo ejercicios con los que ironizan sobre la propia tradición artística.

Frente a la «saturación de la memoria», a la memoria como pesada acumulación, Gerard Vilar reivindica una memoria con dimensión futurista, que nos permita conocer nuestro pasado con el fin de aprender de él y ser capaces de decidir nuestro futuro.

A propósito del aniversario de las revoluciones democráticas de 1989 como acontecimiento histórico en el que la caída del muro de Berlín representa de la caída del comunismo, Boris Buden plantea «¿qué arte está relacionado con la caída del comunismo?». A partir de aquí se desarrollan, en cadena, toda una serie de cuestiones como es la problemática identificación automática entre la caída del

comunismo y el «arte de Europa del Este», con todos los problemas que se deriva de este último concepto (como el no valorar el arte de Europa del Este por sus valores estéticos universales sino por su relación con la identidad cultural, el comunismo, etc.). A partir del comentario del proyecto artístico de artistas eslovenos Irwin *East. Art. Map*, Buden plantea que la relación entre historia del arte y arte contemporáneo se ha convertido en un problema: «el arte contemporáneo puede que sea consciente de una historia del arte pero no siente la necesidad de hacerla avanzar ni de liberarse de su pasado. El fin del arte es, de hecho, el fin de la historicidad». Paulatinamente el autor se dirige a la pregunta «¿puede que en lugar de un «arte tras el fin del arte» debamos pensar en un «arte tras el fin de la sociedad»?». Buden llega a la conclusión de que «el «papel social» del arte no tiene sentido hoy en día. Sin embargo, el arte sigue desempeñando un papel aunque carezca de una sociedad donde representarlo.

Este es el punto donde el arte y la historia contemporáneos de nuevo se entrecruzan». Así pues, regresando a la cuestión inicial sobre qué hay que decir del arte en el vigésimo aniversario de la caída del comunismo, el arte contemporáneo puede detectar y articular no sólo los problemas no desaparecidos con la caída del comunismo sino también aquéllos del mundo post-comunista.

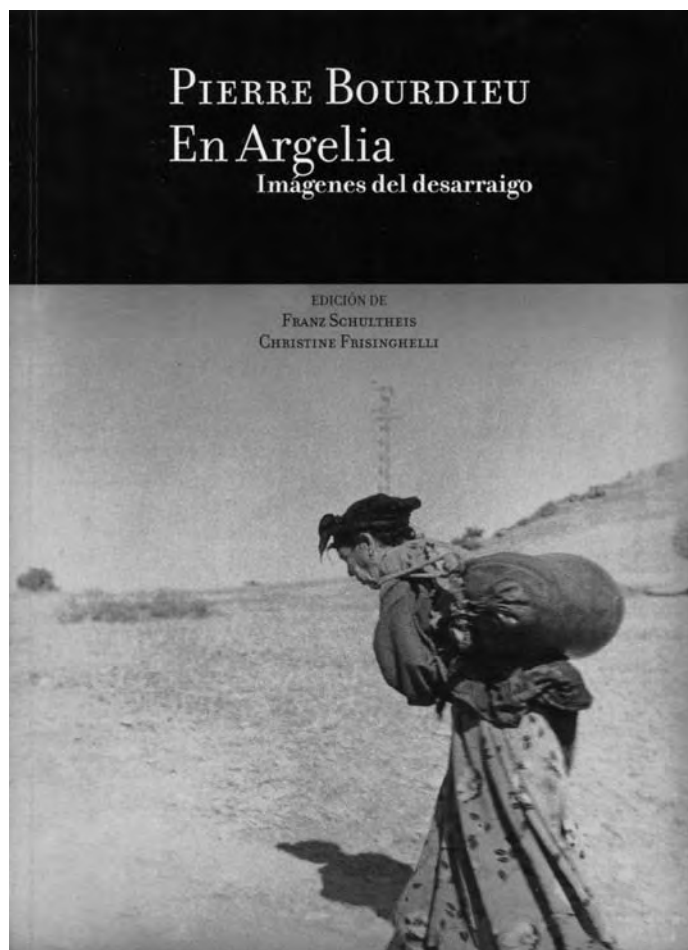
Llegamos al final de esta serie de ensayos con Lars Bang Larsen y sus «pinceladas de mediación», entendiendo por mediación: «Una relación (diseminación, reproducción, amplificación, etcétera) distributiva que se vuelve ella misma significativa». No obstante, considerando la ambigüedad del término, el autor hace un recorrido crítico sobre diferentes definiciones de «mediación» por varios estudiosos como Ferdinand Braudel o Baudrillard, entre otros. El ensayo concluye con dos cuestiones, una política y otra cultural. La primera plantea que una crítica a la mediación (en un sentido político), supone «restablecer un debate agónico»; lo cual lleva a la segunda cuestión, en la que partiendo de que la función de la práctica artística crítica es la «crear una multiplicidad de voces» y no un consenso, la mediación conlleva el riesgo de convertirse en «un reciclado del presente». Lars Bang Larsen defiende una producción cultural que mire siempre hacia el futuro; «arte es lo que no tiene que solicitar significado ni establecer la clase de equilibrio que presupone la mediación.

Este desequilibrio del arte puede inclinar las cosas hacia el futuro».

Finaliza aquí la reflexión de fondo presente en los seis ensayos sobre la presencia del género de Historia dentro del arte, desde el nacimiento de la *peinture d'histoire* hasta el arte en nuestro días y en distintos soportes (pintura,

fotografía, vídeo, etc.), viendo la evolución de sus funciones e intenciones; un interesante conjunto de reflexiones enriquecido por la variedad de disciplinas y perspectivas desde las que se aborda la relación entre arte e Historia.

Inés Sevilla Llisterri (UVEG)



Pierre Bourdieu en Argelia. Imágenes del desarraigo, Franz Schultheis y Christine Frisinghelli (ed.), Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2011, 243 pp.

Fotografía. Uso militante.

Cuando en 1961 un joven Bourdieu encara la realización de un estudio sociológico sobre la imagen fotográfica, termina concluyendo que «no hay nada menos raro que una fotografía» (2003: 88). *Un arte medio*, libro del que se extrae la cita precedente y que realizó bajo la tutela de Raymond Aron y con la financiación de Kodak, pasará a ser desde la fecha de su publicación lectura obligada en la investigación fotográfica. Por aquel entonces, Bourdieu,

había vuelto hacía no mucho tiempo de una larga estancia en Argelia. Este periodo que se extiende desde 1955 a 1961 y que le permite conocer de primera mano el contexto de una guerra anticolonial marcarán, irreversiblemente, su producción académica y, como él mismo declarará años después, su personalidad como investigador. Así, tal y como Bourdieu concluyó en su único estudio centrado exclusivamente en la fotografía, el medio fotográfico fue para él el camino evidente, necesario y sencillo que le permitió alcanzar otro fin: gracias a las imágenes que tomó durante los cuatro últimos años de estancia en Argelia, pudo elaborar algunas de sus investigaciones más conocidas. O dicho de otro modo, la fotografía en manos de Bourdieu es, sobre todo, una herramienta metodológica que le permite ponerse en contacto con una sociedad a la que retrata para observarla detenidamente, en primera instancia, e intentar conocerla, después.

Pero el libro objeto de esta reseña, en el que se incluyen 177 fotografías tomadas por Bourdieu, no fue pensado por él, aunque en parte contó con su supervisión. Este volumen, surge como consecuencia de la exposición fotográfica que, poco después de su fallecimiento en 2002, se organizó en el Institut du Monde Arabe de París y en el Kunsthhaus de Graz en Austria. La muestra inaugurada en 2003 fue el resultado de una minuciosa labor curatorial (Bourdieu llegó a atesorar más de mil fotografías de su etapa argelina sin contar otras tantas que desaparecieron en sus mudanzas) que junto a él llevaron a cabo el sociólogo austriaco Franz Schultheis y la comisaria Christine Frisinghelli y que se convirtió, de cierta manera, en el homenaje póstumo al *teórico de campo* francés. Ocho años después de esa exposición, en 2011, y con alguna otra aparición previa, las fotografías de Bourdieu llegan a Madrid para ser expuestas en el Círculo de Bellas Artes durante cuatro meses (la muestra tuvo lugar desde el 13 de octubre de 2011 al 15 de noviembre de 2012). Junto a la exposición, se editó este libro ya en castellano y con algunos cambios con respecto a otras publicaciones precedentes. Como puede deducirse de este periplo expositivo y editorial, el trabajo fotográfico del sociólogo no sólo fue interesante para argumentar sus reflexiones o, en el mejor de los casos, ilustrarlas. Bourdieu, el fotógrafo, también existió. Y sus imágenes han despertado interés en un contexto, podemos decir, artístico, aunque como asegura Frisinghelli: «Pierre Bourdieu se mostró escéptico ante la idea de publicarlas y de hacer

con ellas una exposición, pues no deseaba sobrevalorar su impacto artístico y estético» (p. 230).

Pues bien, para comprender los pormenores de la actividad fotográfica de Bourdieu es imprescindible acudir a este volumen. Tomando como hilo conductor las fotografías de Argelia, el libro pretende, también, dar a conocer algunas peculiaridades de esta faceta fotográfica del sociólogo aún poco conocida. Por eso el texto se divide, fundamentalmente, en seis partes muy diferentes entre sí que conforman una estructura más cercana al manual de consulta que al catálogo de exposición. Junto al análisis de Schultheis (su esclarecedor título marca los polos entre los que se ubica el trabajo fotográfico de Bourdieu: «Pierre Bourdieu y Argelia. De la afinidad electiva a la objetivación comprometida») y la descripción detallada del archivo y proyecto expositivo que nos ofrece Frisinghelli, puede leerse también una extensa entrevista a Bourdieu y numerosas citas pertenecientes a sus estudios más destacados ordenadas en torno a cinco ejes temáticos («Guerra y mutación social en Argelia», «Hábitus y Hábitat», «Hombres. Mujeres», «Campesinos desarraigados» y «Economía de la miseria»). Además, sumado a todo el material fotográfico presente en el libro, se incluye una secuencia de veinticinco fotografías compuesta por Bourdieu e, incluso, se proporciona al lector un detallado índice de imágenes y numerosas referencias bibliográficas del trabajo argelino del sociólogo.

La consulta detenida de este material permite identificar tres grandes inquietudes presentes a lo largo de todo el volumen: primero, la particular vinculación entre el medio fotográfico y el trabajo sociológico de Bourdieu; segundo, la descripción pormenorizada de la miseria y la violencia (ya no simbólica, sino real) con la que convive Bourdieu en plena Guerra de Liberación argelina; y, por último, la crítica de este a la imposición de un sistema económico neoliberal, por tanto unidireccional («los negocios son los negocios»), que poco tenía que ver con el código de tradiciones imperante en Argelia y que deja sentir injusticias papables en una sociedad diezmada por la guerra. Ese contexto nacional se convertirá para Bourdieu en un «laboratorio social» (p. 12) del que intenta dar testimonio de la manera más fiel posible, no sin enfrentarse a los problemas que le plantea un uso ingenuo de sus técnicas de investigación. Me explico: uno de los aspectos más interesantes

del libro, creo yo, es comprobar, precisamente, cómo Bourdieu declara sus problemas al enfrentarse a conflictos metodológicos medulares para estudiar una sociedad muy compleja y para ser el interlocutor que, tras la obtención de pruebas, intenta construir una explicación razonada de algunos cambios producidos en Argelia. De forma asombrosa, Bourdieu declara no sólo cómo se encontró superado por un contexto inasible para él (conocidas son sus maratónicas jornadas de trabajo y sus escasas horas de sueño en aquellos años), sino también cómo descubrió una cierta «irresponsabilidad académica» (p. 37) que le hizo poner en duda parte de las herramientas de estudio fundamentales para las disciplinas sociológica y antropológica. Con cierto pudor, Bourdieu cuenta que llegó a hacer test de Rorschach o minuciosas encuestas de consumo confiando ingenuamente en que eso le daría la clave para comprender la sociedad que estudiaba. Así, llegó a la conclusión de que «Era muy difícil hablar con justicia de todo eso: no se trataba en absoluto de campos de concentración. Era dramático, pero no como se decía» (p.38).

Aún así, Bourdieu, tal y como afirma Schultheis, es el claro ejemplo del investigador que, dejando atrás la burocracia taylorista de las encuestas de investigación, demuestra firmemente el nexo de unión que existe entre la recogida de datos y la interpretación de los mismos. Una de las herramientas que le permitió hacer precisamente ese salto cualitativo en sus investigaciones (poner en marcha una verdadera «objetivación participante» p. 16) fue el uso militante de la fotografía. Bourdieu conoce, como no podría ser de otra manera, los límites de esta disciplina para aportar pruebas a sus investigaciones. Sabe que la fotografía no le proporciona más que ciertos indicios que deberán ser observados detenidamente a posteriori. Pero valora, precisamente, la capacidad de la práctica fotográfica para entablar relaciones con aquello que se fotografía y para retener lo visto como una de las bondades más características de ese medio. Mirada y memoria, por tanto. Sólo a través de este proceso, Bourdieu pudo dejar a un lado en ese momento el reporterismo gráfico, para intentar extraer de su material fotográfico una cierta lógica y «efectos transhistóricos» (p. 48) que le permitieran entender, por ejemplo, los enormes desplazamientos de población que se estaban produciendo de la Argelia rural a la urbana a consecuencia de la guerra. «Ver para hacer ver, comprender para hacer comprender» (p. 18).

Como resultado de esta labor fotográfica, contamos hoy con un rico conjunto de imágenes que han sido puestas en relación con cierto humanismo documental practicado anteriormente por grandes representantes de la historia fotográfica como Walker Evans. En su celebre libro realizado junto a James Agee *Elogiemos ahora a hombres famosos*, Evans nos enseñaba la miseria de tres familias de algoneranos de Alabama. Creo que las imágenes de Bourdieu (por cierto, con predilección por las espaldas de mujeres y hombres a los que parece no querer importunar con su práctica fotográfica) se diferencian en algo fundamental de este humanismo, llamémosle, estadounidense. La conocida reflexión de Sontag (2007: 95-96) a cerca de las características de un tipo de fotografía documental muy vinculada a Estados Unidos es aplicable en este caso: lejos de ofrecernos unas imágenes moralistas que intentan, hasta cierto punto, remover conciencias tal y como es evidente en cierta fotografía americana, las imágenes de Bourdieu se vinculan, más bien, con una tradición fotográfica y documental europea. Contienen, principalmente, el interés por testimoniar para comprender lo que pasa, por descifrar lo que se coloca delante de su objetivo. Por eso, es tan interesante la secuencia incluida al final del libro:

nueve fotografías con un ligero contrapicado (recordemos que Bourdieu trabajó en Argelia con una Zeiss Ikon, por tanto con una cámara cuyo objetivo estaba a la altura de su pecho), nos descubren a un fotógrafo parado durante horas frente a un cruce de caminos. Sólo así, deja Bourdieu que la vida se cuele a través su cámara. Sólo así, podrá comprender él, en primera instancia, y nosotros, después, los matices que esconde la complejidad de una sociedad fotografiada en plena revolución.

Referencias bibliográficas

- AGEE, James y EVANS, Walker (1993), *Elogiemos ahora a hombres famosos*. Barcelona: Seix Barral.
- BOURDIEU, Pierre (2003), *Un arte medio*. Barcelona: Gustavo Gili.
- SONTAG, Susan (2007), *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara.

Nieves Limón (UC3M)



WHO'S WHO



Debra Faszler-McMahon

Debra Faszler-McMahon es Profesora Asociada de Español en la Universidad de Seton Hill en Pennsylvania, EEUU. Se ha especializado en la poesía peninsular contemporánea y la inmigración. Ha publicado artículos en diversas revistas en los EEUU, incluyendo *Hispania*, *Anales de la literatura española contemporánea*, *Letras femeninas*, y *Studies in 20th and 21st Century Literature and Culture*. Actualmente está trabajando en un volumen editado titulado *African Immigrants in Contemporary Spanish Texts: Crossing the Straits* [Los inmigrantes africanos en textos españoles contemporáneos: Cruzando los estrechos].

Debra Faszler-McMahon est professeure d'espagnol à l'Université Seton Hill en Pennsylvania, USA. Elle se spécialise dans la poésie contemporaine de la péninsule et de l'immigration. Elle a publié des articles dans diverses revues aux États-Unis, y compris *Hispania*, *Anales de la literatura española contemporánea*, *Letras femeninas*, et *Studies in 20th and 21st Century Literature and Culture*. Elle travaille actuellement comme éditrice sur un volume intitulé *African Immigrants in Contemporary Spanish Texts: Crossing the Straits* [Les immigrants africains dans les textes espagnols contemporains: Traverser le détroit].

Debra Faszler-McMahon is Associate Professor of Spanish at Seton Hill University in Pennsylvania, USA. She specializes in contemporary peninsular poetry and immigration. She has published articles in various journals in the U.S., including *Hispania*, *Anales de la literatura española contemporánea*, *Letras femeninas*, and *Studies in 20th and 21st Century Literature and Culture*. She is currently

working on an edited volume titled *African Immigrants in Contemporary Spanish Texts: Crossing the Straits*.



Francisca González Arias

Francisca González Arias se doctoró en Harvard University con una tesis doctoral sobre Emilia Pardo Bazán y sus diálogos intertextuales con los novelistas Pérez Galdós, Gustave Flaubert, Émile Zola y los hermanos Goncourt. Desde entonces se ha dedicado al estudio de escritoras españolas y latinoamericanas, y a la traducción al inglés de obras de las españolas Soledad Puértolas y Emilia Pardo Bazán y la autora mexicana Cristina Rivera Garza. Actualmente prepara su colaboración en el volumen sobre Emilia Pardo Bazán de la serie *Approaches to Teaching World Literature* de la MLA, y está finalizando la edición de una colección de ensayos de Soledad Puértolas, publicada por la Universidad de Valladolid. Imparte clases de lengua, literatura y cultura españolas en la Universidad de Massachusetts, Lowell.

Francisca González Arias a terminé ses études doctorales à Harvard University par une thèse sur Emilia Pardo Bazán et ses dialogues intertextuels avec les romanciers Pérez Galdós, Gustave Flaubert, Émile Zola et les frères Goncourt. Depuis, elle s'est concentrée en particulier sur l'étude des femmes écrivains d'Espagne et d'Amérique latine et sur la traduction en anglais des œuvres des romancières espagnoles Soledad Puértolas et Emilia Pardo Bazán, ainsi que de l'auteur mexicaine Cristina Rivera Garza. Elle prépare actuellement sa contribution au volume sur Emilia Pardo Bazán, publié par la MLA, pour

la série *Approaches to Teaching World Literature*, et elle termine son édition d'une collection d'essais par Soledad Puértolas, qui sera publiée par l'Université de Valladolid. Elle enseigne la langue, la littérature et la culture espagnoles à l'Université du Massachusetts, Lowell.

Francisca González Arias completed doctoral studies at Harvard University with a dissertation on Emilia Pardo Bazán and her intertextual dialogues with the novelists Pérez Galdós, Gustave Flaubert, Émile Zola and the Goncourt brothers. Since then she has focused in particular on the study of women writers of Spain and Latin American, and the translation into English of works by the Spanish novelists Soledad Puértolas and Emilia Pardo Bazán, and the Mexican author Cristina Rivera Garza. She is currently preparing her contribution to the volume on Emilia Pardo Bazán for the MLA series *Approaches to Teaching World Literature*, and is finalizing her edition of a collection of essays by Soledad Puértolas, to be published by the University of Valladolid. She currently teaches Spanish language, literature and culture at the University of Massachusetts, Lowell.



Carlos Hernández Sacristán es catedrático de Lingüística general en la Universidad de Valencia, y ha impartido también docencia en las Universidades de Mainz y Heidelberg (Alemania) y Genève (Suiza). Sus primeras investigaciones se centraron en teoría de la sintaxis desde una orientación perceptiva y fenomenológica. Desde 1990 ha desarrollado una línea de investigación en lingüística contrastiva y en teoría de la traducción desde una perspectiva pragmática. Ha abordado también diferentes aspectos de

la comunicación intercultural y la antropología lingüística. Su investigación actual se dirige al estudio de las patologías del lenguaje y la comunicación.

Carlos Hernández Sacristán est professeur de linguistique générale à l'Université de Valence, et a également enseigné aux Universités de Mayence et Heidelberg (Allemagne) et Genève (Suisse). Ses premières recherches ont été consacrées à la théorie de la syntaxe du point de vue perceptif et phénoménologique. Depuis 1990, il a aussi développé des recherches en linguistique contrastive et théorie de la traduction dans une orientation pragmatique. Il a également abordé des aspects de la communication interculturelle et l'anthropologie linguistique. Sa recherche actuelle aborde l'étude des pathologies du langage et de la communication.

Carlos Hernández Sacristán is professor of general linguistics at the University of Valencia, and he has also taught at the Universities of Mainz, Heidelberg (Germany) and Geneva (Switzerland). His initial research has focused on theory of syntax from a perceptual and phenomenological perspective. Since 1990 he has developed research in contrastive linguistics and translation theory by taking into consideration a pragmatic point of view. Intercultural communication and linguistic anthropology have also been important topics for him. His recent research is particularly centred on the clinical assessment of linguistic and communicative impairments.



Nicolas Levrat

Nicolas Levrat est professeur ordinaire de Droit Européen à l'Université de Genève où il est Directeur du Global Studies Institute . Il enseigne aussi à l'Université Libre de Bruxelles. Il a publié notamment *Le métissage des ordres juridiques européens (une théorie impure de l'ordre juridique)* [en collaboration avec Ioana Raducu] et *L'Europe et ses collectivités territoriales. Réflexions sur l'organisation et l'exercice du pouvoir territorial dans un monde globalisé.*

Nicolas Levrat is Full Professor of European Law at the University of Geneva, and Head of the Global Studies Institute. He also teaches at the Université Libre de Bruxelles. He has published, among other titles, *Le métissage des ordres juridiques européens (une théorie impure de l'ordre juridique)* [in collaboration with Ioana Raducu] and *L'Europe et ses collectivités territoriales. Réflexions sur l'organisation et l'exercice du pouvoir territorial dans un monde globalisé.*

Nicolas Levrat es Catedrático de Derecho europeo en la Universidad de Ginebra, donde dirige el Global Studies Institute, Enseña asimismo en la Universidad Libre de Bruselas. Ha publicado, entre otros libros, *Le métissage des ordres juridiques européens (une théorie impure de l'ordre juridique)* [en colaboración con Ioana Raducu] y *L'Europe et ses collectivités territoriales. Réflexions sur l'organisation et l'exercice du pouvoir territorial dans un monde globalisé.* of Islam.



Elena López Riera

Elena López Riera es Doctora en Comunicación audiovisual por la Universitat de Valencia, ensayista y cineasta. Profesora asistente en la Universidad de Ginebra, donde ultima en la actualidad una tesis en Literatura comparada. Confundadora del colectivo *Lacasinegra*, ha publicado una monografía sobre Albertina Carri y escrito y dirigido el film *Más que a mi suerte.*

Elena López Riera est Docteur en Études Filmiques et de Communication par l'Université de Valence et Assistante à l'Université de Genève, où elle finit une autre thèse en Littérature Comparée. Co-fondatrice du collectice *Lacasinegra*, elle a publié une monographie sur Albertina Carri et écrit et réalisé le film *Más que a mi suerte.*

Elena López Riera, essayist and filmmaker, holds a Ph. D. in Film and Communication Studies from the University of Valencia, Spain. Teaching assistant at the University of Geneva, where she is now finishing another Ph. D. in Comparative Literature. Cofounder of the collective *Lacasinegra*, she has published a monography on Albertina Carri and written and directed the film *Más que a mi suerte.*



Evelio Miñano Martínez

Evelio Miñano Martínez es profesor de Literatura francesa en la Universitat de València. Su docencia e investigación están dedicadas principalmente a la literatura francesa medieval y la poesía contemporánea francesa. Desde el año 2000 ha publicado traducciones de literatura francesa al español, en su mayor parte de poesía (Salah Stétié, Alfred de Musset, Anise Koltz, Jean-Michel Maulpoix y Christine de Pisan).

Evelio Miñano Martínez est professeur de littérature française à l'Université de Valence (Espagne). Il consacre prioritairement sa recherche à la littérature médiévale française et la poésie française contemporaine. Depuis 2000 il a publié des traductions de littérature française en espagnol, la plupart de poésie (Salah Stétié, Alfred de Musset, Anise Koltz, Jean-Michel Maulpoix and Christine de Pisan).

Evelio Miñano Martínez is a French Literature professor in Valencia University (Spain). French Medieval Literature and French Contemporary Poetry are the main subjects of his teaching and research career. From 2000 he has published French literature translations into Spanish, mostly poetry (Salah Stétié, Alfred de Musset, Anise Koltz, Jean-Michel Maulpoix and Christine de Pisan).



Josep Miquel Ramis

Josep Miquel Ramis es licenciado en Traducción e Interpretación por la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona (2004) y doctor en Traducción por la misma universidad (2011). Ha participado en diversos grupos de investigación sobre traducción y recepción literaria y ha realizado estancias de investigación en la Universidad Complutense de Madrid, la Université Paris IV-Sorbonne y la ENST Bretagne. Sus intereses de investigación se centran en la traducción y recepción literarias, especialmente la auto-traducción. Actualmente es profesor asociado de traducción y literatura en la Facultat de Traducció i Ciències del Llenguatge de la Universitat Pompeu Fabra, y traductor y corrector *free-lance*.

Josep Miquel Ramis a une licence en Traduction et Interpretation à l'Universitat Pompeu Fabra de Barcelone (2004) et un doctorat en Traduction à la même université (2011). Il a été membre de différents groupes de recherche en traduction et réception littéraire et il a accompli des stages de recherche à l'Universidad Complutense de Madrid, l'Université Paris IV- Sorbonne et l'ENST Bretagne. Ses intérêts de recherche se focalisent en la traduction et la réception littéraire, spécialement l'auto-traduction. Actuellement, il est professeur de traduction et littérature à la Facultat de Traducció i Ciències del Llenguatge de l'Universitat Pompeu Fabra, et traducteur et correcteur *free-lance*.

Josep Miquel Ramis holds a degree in Translation and Interpreting from the Universitat Pompeu Fabra of Barcelona (2004) and a PhD in Translation Studies from the

same University (2011). He has been member of different research groups in Literary Translation and Reception, and he has completed some research stays in the Universidad Complutense de Madrid, the Université Paris IV-Sorbonne and the ENST Bretagne. He focuses his research interests on Literary Translation and Reception, and especially on Self-translation. At present, he is assistant lecturer at the Facultat de Traducció i Ciències del Llenguatge of the Universitat Pompeu Fabra, and free-lance translator and editor/proof-reader.



Mabel Richart-Marset

Mabel Richart-Marset es profesora de la Universitat de València donde imparte su docencia en el área de Traducción e Interpretación del departamento de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació. Es autora de cinco libros y varios artículos sobre estudios filmicos, traducción audiovisual, interpretación de conferencias y análisis del discurso. Entre sus publicaciones destacan *La alegría de transformar: teorías de la traducción y teoría del doblaje audiovisual* (Tirant lo Blanch, 2009), *Fraseología y traducción: una semiótica difusa* (PUV, 2010) e *Ideología y Traducción. Por un análisis genético del doblaje*, (Biblioteca Nueva, 2012).

Mabel Richart-Marset est professeur à l'Universitat de València où elle enseigne et donne des cours concernant le domaine de la Traduction et l'Interprétation, au sein du département de Théorie des Langues et Sciences de la Communication. Elle est l'auteur de cinq livres et plusieurs articles sur des études de cinéma, de la traduction

audiovisuelle, l'interprétation de conférence et l'analyse du discours. Entre ses livres publiés, nous pouvons retenir *La alegría de transformar: teorías de la traducción y teoría del doblaje audiovisual* (Tirant lo Blanch, 2009), *Fraseología y traducción: una semiótica difusa* (PUV, 2010) e *Ideología y Traducción. Por un análisis genético del doblaje*, (Biblioteca Nueva, 2012).

Mabel Richart-Marset is Associate Professor at the University of Valencia, where she develops her research and academic teaching in the department of *Theory of Languages and Communication Sciences* (Translation and Interpreting area). She is the author of five books and several articles on film studies, audiovisual translation, conference interpreting and discourse analysis. Her publications include *La alegría de transformar: teorías de la traducción y teoría del doblaje audiovisual* (Tirant lo Blanch, 2009), *Fraseología y traducción: una semiótica difusa* (PUV, 2010) e *Ideología y Traducción. Por un análisis genético del doblaje*, (Biblioteca Nueva, 2012).



María Rodríguez Cerezales

María Rodríguez Cerezales (Barcelona, 1980) es Licenciada en Traducción e Interpretación (Universidad Pompeu Fabra, 2003) y Doctora en Traducción y Literatura comparada (Universidad Pompeu Fabra y Université Michel de Montaigne, 2011). Desde 2002 combina el ejercicio de la traducción, la interpretación y la docencia con el estudio de la lengua china y de la poesía occidental moderna. Ha traducido al castellano *Le Cinquième Rêve* de Patrice Van Eersel. Actualmente trabaja y reside en Pekín.

María Rodríguez Cerezales (Barcelone, 1980) a une licence en Traduction et Interprétation (Université Pompeu Fabra, 2003) et un doctorat en Traduction et Littérature Comparée (Université Pompeu Fabra et Université Michel de Montaigne, 2011). Depuis 2002 elle combine la pratique de la traduction, l'interprétation et l'enseignement avec l'étude de la langue chinoise et de la poésie occidentale moderne. Elle a traduit en espagnol *Le Cinquième Rêve* de Patrice Van Eersel. Elle travaille actuellement et réside à Pékin.

María Rodríguez Cerezales (Barcelona, 1980) holds a degree in Translation and Interpreting (Pompeu Fabra University, 2003) and a PhD in Translation and Comparative Literature (Pompeu Fabra University and Université Michel de Montaigne, 2011). Since 2002 she combines the practice of translation, interpretation and teaching with the study of the Chinese language and modern Western poetry. She has translated into Spanish *Le Cinquième Rêve* by Patrice Van Eersel. She currently works and resides in Beijing.



José Francisco Ruiz Casanova

José Francisco Ruiz Casanova (1962). Doctor en Filología española por la Universidad de Barcelona (1993), es Profesor Titular de Literatura Española e Historia de las Traducciones en la Universitat Pompeu Fabra (Barcelona). Ha publicado ediciones críticas de la poesía del Conde de Villamediana, Ángel Crespo, Jenaro Talens y Andrés Sánchez Robayna, entre otros. Es autor de varios ensayos sobre Historia de la Traducción, Literatura Española

y Literatura Comparada. Su último libro es el *Manual de principios fundamentales para el estudio de la literatura española* (2013).

José Francisco Ruiz Casanova (1962). Docteur en philologie espagnole par l'Université de Barcelone (1993), il est professeur de littérature espagnole et d'histoire de la traduction à l'Universitat Pompeu Fabra (Barcelone). Il a publié des éditions critiques de poésie du Conde de Villamediana, Ángel Crespo, Jenaro Talens et Andrés Sánchez Robayna, entre autres. Il est l'auteur de plusieurs essais sur l'histoire de la traduction, la littérature espagnole et la littérature comparée. Son dernier livre est le *Manual de principios fundamentales para el estudio de la literatura española* (2013).

José Francisco Ruiz Casanova (1962). PhD in Spanish philology at the University of Barcelona (1993), and Professor of Spanish Literature and History of Translation at the Universitat Pompeu Fabra (Barcelona). He has published critical editions of poetry of Conde de Villamediana, Ángel Crespo, Jenaro Talens and Andrés Sánchez Robayna, among others. He is the author of several essays on History of Translation, Spanish Literature and Comparative Literature. His latest book is the *Manual de principios fundamentales para el estudio de la literatura española* (2013).



Dora Sales

Dora Sales es Profesora Titular en el Departamento de Traducción y Comunicación de la Universidad Jaume I

de Castellón (España). Sus principales áreas de investigación son las narrativas transculturales y los estudios de traducción. Es doctora en Traducción e Interpretación, y traductora literaria en activo. Entre otras publicaciones es autora de *Puentes sobre el mundo: Cultura, traducción y forma literaria en las narrativas de transculturación de José María Arguedas y Vikram Chandra*. Nueva York/Bern/Frankfurt: Peter Lang (2004).

Dora Sales est Professeur Titulaire au Département de Traduction et Communication à l'Université Jaume I de Castellón (Espagne). Ses principales activités de recherche sont orientées vers les narratives transculturelles et les études de Traduction. Docteur en Traduction - Interprétation, elle exerce également comme traductrice littéraire. Elle est l'auteur de diverses publications, entre autres *Puentes sobre el mundo: Cultura, traducción y forma literaria en las narrativas de transculturación de José María Arguedas y Vikram Chandra*. Nueva York/Bern/Frankfurt: Peter Lang (2004).

Dora Sales is Senior Lecturer at the Department of Translation and Communication, Jaume I University (Castellón, Spain). Her main research fields are transcultural narratives and translation studies. She holds a PhD in Translation and Interpreting, and is a practising literary translator. Among other publications she is the author of *Puentes sobre el mundo: Cultura, traducción y forma literaria en las narrativas de transculturación de José María Arguedas y Vikram Chandra*. New York/Bern/Frankfurt: Peter Lang (2004).



Victor Silva Echeto

Victor Silva Echeto es Doctor en Literatura y Comunicación por la Universidad de Sevilla, *Magister* en Comunicación por la Universidad Internacional de Andalucía. Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de la República Oriental del Uruguay (ROU) y en Periodismo por la Universidad de Sevilla, es investigador en la Facultad de Humanidades de la Universidad de Playa Ancha, y ha sido profesor invitado en la Pontificia Universidade Católica de San Pablo, en la Univ. de la ROU, en la Univ. de Sevilla y en las universidades chilenas de la Frontera de Temuco y Austral de Valdivia. Autor de *Comunicación e Información Intercultural* y coautor, (junto con Rodrigo Browne Sartori), de *Escrituras Híbridas y rizomáticas*.

Víctor Silva Echeto, docteur en Littérature et Communication à l'Université de Séville, Maîtrise en Communication à l'Université Internationale de Andalucía et l'Université de la République Orientale de l'Uruguay (ROU) et en Journalisme à l'Université de Séville, est chercheur à la Faculté des Lettres de l'Université de Playa Ancha, et a été professeur invité à la Pontificia Universidade Católica de São Paulo et à l'Université de ROU, à l'Université de Séville et aux universités chiliennes Frontera Austral de Temuco et Valdivia. Auteur de *Comunicación e Información Intercultural* et co-auteur (avec Rodrigo Browne Sartori), de *Escrituras Híbridas y rizomáticas*.

Victor Silva Echeto holds a PhD in Literature and Communication from the University of Sevilla and a MA in Communication both from the Andalucía International

University and the Universidad de la República Oriental del Uruguay (ROU) and a MA in Journalism from the University of Sevilla. He is currently a researcher at the University of Playa Ancha (Chile), and has been Visiting Professor at the Pontificia Universidade Católica de São Paulo, in the Universidad de la ROU, in the University of Sevilla and in the Chilean Universities of Frontera de Temuco and Austral, in Valdivia. He has authored, among other books, *Comunicación e Información Intercultural*, and coauthored, (with Rodrigo Browne Sartori), *Escrituras híbridas y rizomáticas*.



Nazaré Torrão

Nazaré Torrão. Docteur ès lettres de l'Université de Genève, où elle est enseignante de littérature portugaise et de littérature postcoloniale (en particulier des auteurs de l'Angola et du Mozambique). Chercheuse de littérature comparée avec des travaux portant sur les discours littéraires sur l'identité nationale. L'espace narratif, vu sous la perspective de la géographie humaniste, est un autre aspect de son travail.

Nazaré Torrão se doctoró en Literatura comparada por la Universidad de Ginebra, donde enseña Literatura portuguesa y Literatura postcolonial (en particular de autores de Angola y Mozambique). Sus investigaciones se centran en los discursos literarios sobre identidad nacional y en el espacio narrativo desde la perspectiva de la geografía humanista.

Nazaré Torrão holds a Ph. D in Comparative Literature from the University of Geneva, where she teaches Portuguese and Postcolonial Literature (particularly of authors from Angola and Mozambique). Her research deals with literary discourses on national identities. She also works on the narrative espace analyzed from the point of view of the Humanist geography.



Valeria Wagner

Valeria Wagner colabora en los programas de Estudios hispánicos, de Literatura comparada y de Estudios de género de la Universidad de Ginebra, en donde obtuvo su doctorado en Literatura inglesa. Sus principales ejes de investigación son la articulación entre formas literarias e imaginario político, el género del documental, el video-ensayo y el desarrollo de los estudios interamericanos. Sus áreas de enseñanza son la Literatura hispánica colonial, las literaturas interamericanas contemporáneas, los géneros populares (ciencia ficción y novela policial), y las teorías de la cultura.

Valeria Wagner enseigne dans les programmes d'études hispaniques et de littérature comparée à l'Université de Genève, où elle a obtenu un doctorat en langues et littératures anglaises. Sa recherche porte sur l'articulation entre formes littéraires, imaginaire politique et interculturalité, sur le documentaire et le vidéo-essai, et sur le développement des études interaméricaines. Ses domaines d'enseignement sont la littérature hispanique coloniale, les

littératures interaméricaines contemporaines, les genres populaires, théories de la de la culture.

Valeria Wagner collaborates in Hispanic studies programs, comparative literature and gender studies at the University of Geneva, where she obtained her doctorate in English literature. Her main research focuses on the link between literary forms and political imaginary, on documentary genre, video-assay and the development of inter-American studies. Her teaching areas are colonial Hispanic literature, contemporary inter-American literatures, popular genres (science fiction and detective novel), and theories of culture.



Donald Wellman

Donald Wellman, es Profesor en el Daniel Webster College, poeta, editor y traductor, reside en Weare NH. Sus libros de poesía incluyen *The Cranberry Island Series* (Dos Madres, 2012), *A North Atlantic Wall* (Dos Madrid, 2010), *Prolog Pages* (Ahadada, 2009), y *Fields* (Light and Dust, 1995). Medievalista en su dedicación original, ha escrito sobre la poesía de Ezra Pound, William Carlos Williams, Charles Olson y de poetas asociados a un tiempo al Black Mountain College y a las prácticas contemporáneas emergentes. Durante varios años ha editado *O. ARS*, una serie de antologías dedicada a temas relativos a la poética postmoderna, incluyéndose aquí los volúmenes titulados *Coherence, Perception and Translations: Experiments*

in Reading. Su traducción de *Jardín Cerrado* (*Enclosed Garden*) de Emilio Prados ha sido publicada por Lavender Ink/Diálogos. Su traducción de *Lápidas* (*Gravestones*) de Antonio Gamoneda ha sido publicada por The University of New Orleans Press. Su traducción de *Descripción de la Mentira* (*Description of the Lie*) de Gamoneda será publicada próximamente por Talisman House.

Donald Wellman (Professeur au Daniel Webster College), poète, éditeur et traducteur, réside à Weare NH. Ses livres de poésie comprennent *The Cranberry Island Series* (Dos Madres 2012), *A North Atlantic Wall* (Dos Madrid, 2010), *Prolog Pages* (Ahadada, 2009), et *Fields* (Light and Dust, 1995). Médiéviste à l'origine, il a écrit sur la poésie d'Ezra Pound, William Carlos Williams, Charles Olson et des poètes associés à la fois au Black Mountain College et aux pratiques contemporaines émergentes. Pendant plusieurs années, il a édité *O. ARS*, une série d'anthologies, consacrée à des sujets portant sur la poétique postmoderne, comprenant les volumes intitulés *Coherence, Perception and Translations: Experiments in Reading*. Sa traduction de *Jardín Cerrado* (*Enclosed Garden*) d'Emilio Prados a été publiée par Lavender Ink / Diálogos. Sa traduction de *Lápidas* (*Gravestones*) d'Antonio Gamoneda a été publiée par The University of New Orleans Press. Sa traduction de *Descripción de la Mentira* (*Description of the Lie*) de Gamoneda sera publiée prochainement par Talisman House.

Donald Wellman (Professor at the Daniel Webster College), poet, editor, and translator lives in Weare NH. His books of poetry include *The Cranberry Island Series* (Dos Madres 2012), *A North Atlantic Wall* (Dos Madrid, 2010), *Prolog Pages* (Ahadada, 2009), and *Fields* (Light and Dust, 1995). Originally a medievalist, he has written on the poetry of Ezra Pound, William Carlos Williams, Charles Olson and poets associated with both Black Mountain College and with emergent contemporary practices. For several years, he edited *O. ARS*, a series of anthologies, devoted to topics bearing on postmodern poetics, including volumes entitled *Coherence, Perception and Translations: Experiments in Reading*. His translation of *Enclosed Garden* by Emilio Prados is available from Lavender Ink / Diálogos. His translation of Antonio Gamoneda's *Gravestones* is available from the University of New Orleans Press. His translation of Gamoneda's *Description of the Lie* is forthcoming from Talisman House.

Y AHORA **TAMBIÉN** EN
EDICIÓN DIGITAL

Siempre al alcance de su mano



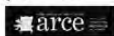
- Búsqueda de texto, marcapáginas para favoritos
- Comparta textos en las redes sociales
- Guarde los recortes de lo que le interesa
- Lea o escuche los textos
- Amplie el contenido para una mejor lectura

Ahora puede leer también **Caimán Cuadernos de Cine** en su ordenador (PC o Mac) y, si lo desea, descargarlo y llevárselo consigo a donde quiera que vaya en iPad, iPhone o todo tipo de dispositivos Android (tablet o smartphone).



NÚMEROS ANTERIORES EN DIGITAL

Desde enero de 2012 hasta la actualidad (**Caimán Cuadernos de Cine**) se pueden comprar a través de nuestra web: www.caimanediciones.es
Año 2011: en nuestra web y en ARCE



SUSCRIPCIÓN ANUAL

11 NÚMEROS (uno gratis)

35,99
euros

EJEMPLAR INDIVIDUAL 3,59 EUROS

Suscríbese o haga su pedido en nuestra web:

www.caimanediciones.es

y también en:

VISUAL
MANIAC

KIOSKO
y más

Normas de publicación

NORMAS GENERALES

- Los textos podrán presentarse en español, inglés o francés.
- Los textos tendrán una extensión máxima de 7.000 palabras o 45.000 caracteres con espacios, bibliografía incluida.
- El título del artículo se presentará en Times New Roman tamaño 12, y con letra negrita. En la línea inferior, se hará constar los siguientes datos del autor: nombre completo, institución de procedencia y correo electrónico.
- El formato de escritura es Times New Roman tamaño 12, con una separación entre líneas de 1,5 espacios. Las citas se incluirán al pie de página, con formato Times New Roman 9 a espacio sencillo. Las citas que se inserten en el texto llevarán formato Times New Roman 10, con una sangría de 2 cm. y espacio sencillo.
- A la hora de resaltar una palabra, se usará la cursiva, no la negrita. Sin embargo, se hará sólo en caso estrictamente necesario. Sólo se usarán negritas para el título del texto y los títulos de cada epígrafe.
- Todo el texto (incluidas las notas y el título) tendrá una alineación justificada. Se incluirá una línea de separación entre párrafos.

CITAS BIBLIOGRÁFICAS

- Las referencias bibliográficas incluidas en el texto seguirán el siguiente formato:

Paréntesis, apellido del autor, coma, año de edición, dos puntos, un espacio, número de la página, donde se encuentra la cita y cierre del paréntesis.

Si la referencia abarca toda una obra, se pueden omitir las páginas.

Ejemplos:

... como ya se ha comentado (Minkenberg, 2011: 79).

según señala Minkenberg (2011: 79).

... “no existe una convergencia real” (Minkenberg, 2011: 79).

Como observa Minkenberg (2011: 79): “...”.

- Cuando la referencia textual tenga una longitud superior a las tres páginas, se referenciará como cita dentro del texto, siguiendo las normas (Times New Roman 10, sangría de 2 cm. y espacio sencillo).
- Al final del texto, se aportará una relación de las fuentes bibliográficas empleadas.

- El formato para citar será el siguiente:

LIBROS:

APELLIDOS, Nombre del autor (año de publicación), *Título de la obra (en cursiva)*, lugar de edición: editorial.

Ejemplo:

ECO, Umberto (1975), *Trattato di semiotica generale*, Milano: Bompiani.

En el caso de que se trate de un libro colectivo, se incluirá “ed.” o “coord.” entre el nombre y el año. Además, se incluirá el APELLIDO y nombre de todos los editores o coordinadores.

Ejemplo:

FRITH, Simon y GOODWIN, Andrew, ed. (1990), *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Londres: Routledge.

CAPÍTULOS DE LIBRO:

APELLIDOS, Nombre del autor (año de publicación), Título del capítulo. “En” Nombre y Apellidos del/los autor(es) de la obra completa, *título de la obra completa (en cursiva)*, lugar de edición, editorial, páginas del capítulo.

Ejemplos:

DE LAURETIS, Teresa (1995), “El sujeto de la fantasía”. En Giulia Colaizzi, ed., *Feminismo y teoría filmica*, Valencia, Episteme, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio (2010), “La revolución musical de Occidente”. En Eugenio Trías, *La imaginación sonora*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 33-58.

ARTÍCULOS DE REVISTA:

Se deben indicar los siguientes datos:

APELLIDOS, Nombre del (año de publicación), Título del artículo, *Título de la revista (en cursiva)*, volumen de la revista, páginas.

Ejemplo:

PARRONDO, Eva (2009), “Lo personal es político”, *Trama y Fondo*, 27, pp. 105-110.

PELÍCULAS Y SERIES DE TELEVISIÓN:

A la hora de citar una película, se referenciará de la siguiente manera: *Título (en cursiva)*, paréntesis, *Título original (en cursiva)*, director, año, cierre del paréntesis.

Ejemplo:

“Según se ve en *Ciudadano Kane (Citizen Kane, Orson Welles, 1941)*...”

Las series se citarán de un modo similar, sustituyendo el director por el creador, y el año de realización por el rango de años que abarcan las temporadas de la serie.

Ejemplo:

“El personaje de McNulty en *The Wire (David Simon, 2002-2008)*...”

Règles d'édition

RÈGLES GÉNÉRALES

- Les textes peuvent être soumis en anglais, en espagnol ou en français.
- Les textes auront un maximum de 7 000 mots ou 45 000 caractères avec espaces, bibliographie comprise.
- Le titre de l'article sera en Times New Roman, corps 12, gras. La ligne suivante doit contenir les renseignements suivants au sujet de l'auteur : nom, prénom, institution et courriel.
- Le texte sera en Times New Roman, corps 12, avec un interligne de 1,5 lignes. Les références bibliographiques seront en bas de la page, en Times New Roman 9 à interligne simple. Les citations insérées dans le texte seront en Times New Roman 10, avec alinéa de 2 cm et espace simple.
- Pour mettre en valeur un mot on utilisera des caractères italiques, pas les gras, et seulement lorsque cela est strictement nécessaire. Les caractères gras seront utilisés uniquement pour le titre de l'article et les intertitres de chaque paragraphe.
- Tout le texte (y compris les notes et le titre) sera justifié. On devra inclure une ligne entre les paragraphes.

CITATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

- Les références bibliographiques incluses dans le texte auront le format suivant :

Parenthèse, nom de l'auteur, virgule, année de publication, deux points, espace, numéro de la page où se trouve la citation et fermeture de la parenthèse.

Si la référence est le livre on peut omettre les pages.

Exemples :

... tel que déjà mentionné (Minkenberg, 2011 : 79).

... selon Minkenberg (2011 : 79).

... “ il n'y a pas de convergence réelle ” (Minkenberg, 2011 : 79).

D'après Minkenberg (2011 : 79): “ ... ”.

- Lorsque le texte de référence a une longueur supérieure à trois pages, la citation se fera à l'intérieur du texte en suivant les règles (Times New Roman 10, alinéa de 2 cm et interligne simple).
- À la fin du texte on ajoutera une liste des sources de références bibliographiques utilisées.

- Le format de citation est le suivant :

LIVRES :

NOM, prénom de l'auteur (année de publication), *Titre de l'œuvre (en italiques)*, lieu de publication: maison d'édition.

Exemple :

ECO, Umberto (1975), *Trattato di semiotica generale*, Milano : Bompiani.

S'il s'agit d'un livre collectif on y ajoutera " éd. " ou " coord. " entre le prénom et l'année. En outre, on y ajoutera le NOM et le prénom de tous les éditeurs ou coordinateurs.

Exemple:

FRITH, Simon et GOODWIN, Andrew, éd. (1990), *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Londres : Routledge.

CHAPITRES DE LIVRE :

NOM, prénom de l'auteur (année de publication), Titre du chapitre. " In " Prénom et NOM de/des auteur(s) de l'œuvre complète, *titre de l'œuvre complète (en italiques)*, lieu de publication, maison d'édition, pages du chapitre.

Exemples:

DE LAURETIS, Teresa (1995), " Le sujet de la fantaisie ". In Giulia COLAIZZI, éd., *Féminisme et théorie du cinéma*, Valencia, Epistème, pp. 37-74.

TRIAS, Eugenio (2010), " La révolution musicale en Occident ". In Eugenio TRIAS, *L'imagination sonore*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 33-58.

ARTICLES DE REVUES :

On doit indiquer ce qui suit :

NOM, Prénom (année de publication), Titre de l'article, *Titre de la revue (en italique)*, numéro du volume, pages.

Exemple :

PARRONDO, Eva (2009), " Le personnel est politique ", *Marianne*, 27, pp. 105-110.

FILMS ET SÉRIES DE TÉLÉVISION :

Lorsqu'on cite un film, la référence sera comme suit : *Titre (en italiques)*, parenthèses, *Titre original (en italiques)*, metteur en scène, année, fermeture de la parenthèse.

Exemple :

" Comme on le voit dans *Citizen Kane (Citizen Kane, Orson Welles, 1941)*, ... "

Les séries seront citées d'une façon similaire, en remplaçant le metteur en scène par le créateur et l'année de la réalisation par la fourchette de datation des saisons de la série.

Exemple :

" Le personnage de McNulty dans *The Wire (David Simon, 2002-2008)* ... "

Publication Guidelines

GENERAL GUIDELINES

- Articles may be submitted in English, Spanish or French.
- Articles should have a maximum length of 7,000 words or 45,000 characters with spaces, including references.
- The title of the article should be in Times New Roman, 12 and bold. The line below should contain the following information about the author: full name, affiliation and email.
- The font throughout should be Times New Roman size 12, with a line spacing of 1.5. Quotations should be included at the bottom of the page in the following format: Times New Roman 9, single-spaced. Quotations inserted in the text will have the following format: Times New Roman 10, indented 2 cm., single space.
- When highlighting a word, use italics, not bold. Only highlight when strictly necessary. Only use bold for the title text and title of each section.
- All text (including footnotes and title) will be justified. Insert a line between paragraphs.

REFERENCES

- References within the text will follow the following format:

Within parenthesis include the following information: author's surname, comma, year of publication, colon, space, page number.

If the reference refers to a book, page numbers may be omitted.

Examples:

As mentioned (Minkenberg, 2011: 79) ...

according Minkenberg (2011: 79).

“no real convergence exists” (Minkenberg, 2011: 79).

As noted by Minkenberg (2011: 79): “...”.

- When the quotation text has a length greater than three pages lines, it should be formatted as follows: (Times New Roman 10, indented 2 cm. And single spaced).
- At the end of the text, a list of reference sources used should be included.

- The reference format is as follows:

BOOKS:

SURNAME, author name (year of publication) *Title of the book (in italics)*, place of publication: publisher.

Example:

ECO, Umberto (1975), *Trattato di semiotica generales*, Milano: Bompiani.

In the event that it is a book containing a collection of authors, you should include “ed.” Or “eds.” Between the name of the author(s) and the year. In addition, include the last name and name of all editors or coordinators.

Example:

Frith, Simon and Goodwin, Andrew, eds. (1990), *On Record. Rock, Pop and the Written Word*. London: Routledge.

BOOK CHAPTERS:

SURNAME, author name (year of publication) Title of the chapter. “In” Name and Surname of the author(s) *complete title of book (in italics)*, place of publication, publisher, “pp.” followed by first and last pages of the chapter with a hyphen between them.

Examples:

DE LAURETIS, Teresa (1995), “El sujeto de la fantasía”. In Giulia Colaizzi, ed., *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia, Episteme, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio (2010), “La revolución musical de Occidente”. In Eugenio Trías, *La imaginación sonora*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 33-58.

JOURNAL ARTICLES:

They should indicate the following:

SURNAME, Name (year of publication), Article Title, *Journal title (in italics)*, volume number, pages.

Example:

PARRONDO, Eva (2009), “Lo personal es político”, *Trama y Fondo*, 27, pp. 105-110.

FILM AND TELEVISION SERIES:

When citing a movie, be referenced as follows: *Title (in italics)*, parentheses, *Original title (in italics)*, director, year, close the parentheses.

Example:

“As seen in *The Spirit of the Beehive (El espíritu de la colmena)*, Víctor, Erice, 1973) ...”

TV series will be cited in a similar way, replacing the director by the creator and year of implementation by the period of years covered by the seasons of the series.

Example:

“The character of McNulty in *The Wire* (David Simon, 2002-2008)...”

► PUBLICATIONS DE L'INSTITUT EUROPÉEN DE L'UNIVERSITÉ DE GENÈVE

Cette collection publie les travaux des colloques internationaux organisés par l'Institut Européen de l'Université de Genève, ainsi que des monographies de qualité, notamment les meilleures thèses de doctorat soutenues sur les questions européennes ou les ouvrages des enseignants affiliés à l'IEUG. Elle constitue une vitrine de la recherche de l'IEUG.

À PARAÎTRE (en 2012)

► Multiculturalismes et identités en Europe

Maximos ALIGISAKIS et Sofia DASCALOPOULOS (éds)

n° 10

Cet ouvrage collectif et interdisciplinaire interroge et analyse les innombrables facettes des multiculturalismes européens. De quelle manière faut-il comprendre les conflits culturels et identitaires ? Quelle place convient-il d'attribuer aux droits culturels, à la reconnaissance mutuelle et à l'intégration des étrangers dans le cadre de l'UE ? Quelle est la gestion de la différence face à la religion de l'Autre ou envers les minorités sexuelles ? La philosophie et le droit de l'intégration européenne sont-ils multiculturalistes ? Les frontières sont-elles flexibles et les identités négociables ? L'avenir du multiculturalisme est-il dans l'éducation interculturelle ? Voici quelques-unes des questions abordées dans ce volume.

► L'Europe de l'intérêt général

Océbrah LASSALLE

n° 11

En confiant la promotion de l'intérêt général à la Commission européenne – qui n'exerce ni la fonction législative, ni la fonction exécutive, ni la fonction judiciaire dans l'UE – les Traités européens esquissent un modèle institutionnel qui postule une gouvernance fondée sur les principes de participation, d'efficacité et de subsidiarité. Dans sa mission d'intérêt général, la Commission articule les objectifs cristallisés dans les Traités avec les attentes et besoins évolutifs des États membres de l'UE et des citoyens ; elle produit de la sorte un droit « isorropocratique » qui maintient un équilibre entre l'intérêt commun et l'intérêt particulier, conférant ainsi une légitimité originale au droit européen.

NOUVELLE PARUTION

► Vers une culture stratégique européenne

Alessio BIAVA

n° 9 - 2011 - ISBN : 978-2-8061-0025-2
292 pages - 35 € (38 € hors Belgique et France)

S'interrogeant sur les caractéristiques de l'approche de l'UE en matière de sécurité et de défense, cet ouvrage applique de manière novatrice la notion de culture stratégique à l'étude de la Politique de sécurité et de défense commune (PSDC) de l'UE.

La recherche se base sur un cadre analytique ad hoc en mesure d'identifier les éléments avant-coureurs d'une culture stratégique européenne. La PSDC est ainsi analysée tant sur le plan opérationnel, par l'examen comparé de toutes ses interventions sur le terrain, que sur le plan institutionnel à travers l'étude des principaux documents et grâce à des entretiens. Sur le plan théorique, l'ouvrage explique l'émergence d'une culture stratégique européenne de manière multi-causale, à travers une grille heuristique à plusieurs variables des matrices réaliste, libérale et constructiviste.

Par le biais du concept de culture stratégique, cet ouvrage permet de mieux cerner la spécificité de la PSDC et de contribuer ainsi à sa théorisation et à sa compréhension.



DÉJÀ PARUS

► Europe : de l'intégration à la Fédération

Frédéric ESPOSITO et Nicolas LEVRAT (éds)

n° 8 - 2010 - ISBN : 978-2-87209-975-7
180 pages - 24 € (26 € hors Belgique et France)

L'échec de la ratification du Traité établissant une Constitution pour l'Europe en 2005 aurait dû doucher sérieusement les espoirs fédéralistes pour l'Europe. Toutefois, une fois dissipée la perturbation liée à cette tentative infructueuse d'adopter une Constitution commune, le paysage institutionnel de l'Union européenne et les pratiques qu'il abrite dessinent indiscutablement les contours d'un fédéralisme européen, d'un type nouveau. À la fois plus originale et plus modeste que ne l'eût été une Union formellement constitutionnalisée, semble ainsi émerger une Fédération européenne, différente et plus réaliste que le vieux rêve des États-Unis d'Europe. C'est à penser les mécanismes de cette Fédération, qu'il invite cet ouvrage.



► Carrefour Europe

Une approche interdisciplinaire dédiée à Philippe Braillard

Silvio GUINDANI et Jemaro TALENS (éds)

n° 7 - 2010 - ISBN : 978-2-87209-965-8
272 pages - 35 € (37 € hors Belgique et France)

La nature des thèmes liés à l'Europe permet d'appréhender celle-ci sous un angle interdisciplinaire. Cet ouvrage se compose d'un mélange d'articles qui développent plusieurs aspects de la thématique européenne dans ses dimensions historique, culturelle, identitaire, politique et économique. Fidèle à l'idée de Denis de Rougemont, pionnier des études européennes au sein de l'Université de Genève, Philippe Braillard à qui est dédié cet ouvrage s'applique à renforcer l'approche interdisciplinaire de l'Europe.



► Le retour des héros

La reconstitution des mythologies nationales à l'heure du postcommunisme

Koime AMACHER et Leonid HELLER (éds)

n° 6 - 2010 - ISBN : 978-2-87209-958-0
278 pages - 35 € (37 € hors Belgique et France)

Dans les pays « postcommunistes » d'Europe centrale et orientale, la quête d'une nouvelle identité et la légitimation des nouveaux pouvoirs s'appuient sur la réécriture du passé et partant, sur la réinvention, la réinterprétation, le retour ou la disparition de héros et de contre-héros, anciens ou nouveaux. Comment les représentations de ces derniers sont-elles fabriquées ? Cet ouvrage éclaire d'une nouvelle lumière les complexités et les difficultés de la sortie du communisme.



www.editions-academia.be

academia
L'Harmattan

UNIVERSITÉ
DE GENÈVE

► Parlement européen et société civile

Vers de nouveaux aménagements institutionnels

Laurent DUTOIT

n° 5 - 2009 - ISBN : 978-2-87209-944-3
332 pages - 39 € (41 € hors Belgique et France)

Est-ce que la représentation assure au niveau européen la garantie de démocratie représentative ? Au cœur de ce questionnement se trouve le Parlement européen, seule institution directement élue par les citoyens européens. La présence de la société civile organisée au niveau de l'UE force la réflexion vers une nouvelle ingénierie de la démocratie. Ainsi, cet ouvrage propose l'étude d'un nouveau rapport au sein de la représentation avec la participation de la société civile au sein de commissions parlementaires associatives.



leur rôle ? Rédigé en anglais et en français, cet ouvrage lance ainsi les bases d'un dialogue aujourd'hui nécessaire entre les différentes conceptions européennes des valeurs dites européennes.

► Vers un nouveau pouvoir citoyen ?

Des référendums nationaux au référendum européen

Frédéric ESPOSITO

n° 2 - 2007 - ISBN : 978-2-87209-853-8
371 pages - 48 € (50,88 € hors Belgique et France)

Depuis le dernier élargissement de l'Union européenne à 10 États, un nouvel acteur s'est invité sur la scène politique européenne : le référendum. Bien qu'anecdotique jusqu'au début des années 2000, le recours désormais plus régulier au référendum par les États est en train de modifier profondément la logique avec laquelle les élites politiques ont fait l'Europe. De plus, les votes négatifs français et hollandais à la Constitution européenne en 2005 ont fait ressurgir le vieux démon d'une opposition populaire au projet européen.

Souvent considéré comme une valeur intangible, le soutien des citoyens européens n'est en réalité pas acquis. Les autorités politiques nationales et européennes sont désormais condamnées à descendre dans l'arène pour expliquer et convaincre des orientations prises par l'UE.

L'auteur se penche sur les pratiques référendaires dans 29 États européens dont la Suisse. Son analyse systématique de 666 votations, sur une période comprise entre 1945 et 2005, confère une assise empirique unique et à sa thèse relative à l'opportunité actuelle d'introduire un véritable référendum européen.



► L'Union européenne et la sécurité internationale

Théories et pratiques

René SCHWOK et Frédéric MÉRAND (eds)

n° 4 - 2009 - ISBN : 978-2-87209-925-2
270 pages - 38 € (40 € hors Belgique et France)

Face à l'Iran, dans la Méditerranée ou en Afrique subsaharienne, le rôle joué par l'Union européenne en matière de sécurité internationale ne passe plus inaperçu. Les recherches et les enseignements sur ce thème se multiplient, en Europe comme dans le reste du monde. Ils portent aussi bien sur la politique étrangère et de défense en général, que sur l'action menée par Bruxelles dans des régions spécifiques ou sur des enjeux particuliers. L'originalité de cet ouvrage est d'apporter un éclairage à la fois théorique et pratique sur ces questions.



► Jusqu'où ira l'Europe ?

Karine AMACHER et Nicolas LEVRAT (eds)

n° 1 - 2005 - ISBN : 2-87209-797-x
130 pages - 18,50 €

En 2004, l'Union européenne a vu le nombre de ses États membres grandir, au risque de changer les conditions de réalisation et la nature même du projet d'intégration européenne. D'autre part, les dirigeants européens devaient donner réponse à la Turquie sur sa demande d'adhésion à l'Union, réponse qui interroge de façon aiguë la notion d'européanité. Dans le même temps, les négociations en vue de l'adoption d'un Traité établissant une Constitution pour l'Europe semblaient bien engagées. Ces épisodes de l'histoire européenne en cours d'écriture renvoient tous trois à la question « Jusqu'où ira l'Europe ? », et sont décryptés ici par une quinzaine d'intellectuels européens, géographes, historiens, juristes, philosophes, politologues et slavistes.



► Des valeurs pour l'Europe ?

Values for Europe ?

Samantha BESSON, Francis CHENEVAL
et Nicolas LEVRAT (eds)

n° 3 - 2008 - ISBN : 978-2-87209-906-1
246 pages - 29 € (31 € hors Belgique et France)

Pour fréquentes et actuelles qu'elles soient, les références aux valeurs européennes ne sont pas univoques et méritent d'être examinées avec soin. Quelles sont ces valeurs ? Sont-elles communes aux sociétés européennes ? Quel est ou devrait être



BON DE COMMANDE

À retourner à votre libraire habituel
ou aux Éditions ACADEMIA, Rue Charlemagne 6/203, B-1348 Louvain-la-Neuve (Belgique)
Email : promotion@editions-academia.be

Nom : Tél. :

Institution : T.V.A. :

Cocher ici si la facture et le(s) livre(s) doivent être adressé(s) à l'institution ci-dessus

Adresse :

Code Postal : Ville : Pays :

COMMANDE

..... ex Prix :

..... ex Prix :

..... ex Prix :

Frais d'emballage et de port en sus

TOTAL DE MA COMMANDE :

PAIEMENT

Je m'engage à payer dans les 15 jours qui suivent la réception de la facture

Veuillez débiter mon compte à partir de ma carte de crédit

Diners Club Visa Eurocard American Express n° qui expire en

Fait le à Signature

Vous recevrez votre produit au plus tard dans les 15 jours qui suivent la sortie du livre. S'il ne devait pas correspondre à votre attente, vous disposez de 9 jours pour nous le renvoyer – dans son emballage d'origine – au tarif postal en vigueur. Les prix indiqués, TVA incluse, sont communiqués à titre indicatif et sous réserve de modifications éventuelles, notamment en cas de réimpression. Les données personnelles figurant sur ce document sont destinées à l'usage interne et à des actions promotionnelles de notre société. Conformément à la loi relative à la protection de la vie privée du 8/12/1992, vous avez le droit d'accéder à ces données, de les rectifier ou de les supprimer.

www.editions-academia.be



EU-topías, revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos, fundada en 2011, aparece dos veces al año publicada por el Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación de la Universitat de València y The Global Studies Institute de l'Université de Genève. Tres son los ejes fundamentales que enmarcan el trabajo de la revista: 1) reflexionar sobre la multiplicidad de culturas que constituyen la aldea global y el carácter intercultural del mundo contemporáneo; 2) analizar la “mediación interesada” que los medios de comunicación de masas asumen para naturalizar su propia versión de los acontecimientos en el interior del imaginario social, y 3) insertar el debate en el horizonte del proyecto, no sólo económico sino fundamentalmente cultural, de una Europa común. *EU-topías* busca intervenir renunciando a la falsa idea de totalidad de los objetos de conocimiento entendida como suma de compartimentos estancos y, centrándose en aproximaciones parciales, espaciales y temporalmente localizadas, asumir que la pluralidad contradictoria y fragmentada que constituye el mundo real obliga a introducir el diálogo interdiscursivo e interdisciplinar en la organización de los saberes.

Misión

Difundir la producción teórica y las investigaciones sobre problemáticas sociales, culturales y comunicacionales derivadas de los complejos procesos de transformación global y regional.

Objetivos

Potenciar el debate interdisciplinar mediante la difusión de **artículos inéditos** de investigación sobre una diversidad de temas emergentes y recurrentes que se agrupan en torno a la comunicación, la interculturalidad y los Estudios europeos.



EU-topías, revue d'interculturalité, communication et études européennes, est une revue semestrielle fondée en 2011 et publiée par le Département de Théorie des Langues et Sciences de la Communication de l'Université de Valence (Espagne) et The Global Studies Institute de l'Université de Genève. Les axes qui encadrent le travail de la revue sont trois : 1) réfléchir sur la multiplicité des cultures qui constituent le village global et le caractère interculturel du monde contemporain ; 2) analyser la “ médiation intéressée ” adoptée par les mass média pour entériner dans l'imaginaire social leur version intéressée des événements ; et 3) situer le débat dans l'horizon d'une Europe commune dont le projet est non seulement économique mais fondamentalement culturel. En renonçant à la fausse idée de totalité des objets de connaissance conçue comme simple addition de compartiments et se concentrant sur des approches partielles spatialement et temporairement localisées, *EU-topías* assume que la pluralité contradictoire et fragmentée qui constitue le monde réel nous oblige à introduire le dialogue interdiscursif et interdisciplinaire dans l'organisation des savoirs.

Mission

Diffuser la production théorique et les recherches sur les problématiques sociales, culturelles et communicationnelles dérivées des procès complexes de transformation globale et régionale.

Objectifs

Collaborer aux débats interdisciplinaires à travers la diffusion de **d'articles de recherche inédits** sur une diversité de sujets émergents et récurrents regroupés autour de la communication, l'interculturalité et les études européennes.



EU-topías, a Journal on Interculturality, Communication and European Studies, was founded in 2011 and is published bi-annually by the Department of Theory of Languages and Communication Studies of the University of Valencia, Spain, and by The Global Studies Institute of the University of Geneva, Switzerland. The journal's principal aims are: 1) to study the multiplicity of cultures constituting the global village we live in and its intrinsically intercultural articulation; 2) to analyse the role played by the media as self-appointed “interested mediators” in their attempt to naturalize their vision of reality in the social imaginary, and 3) to open up a debate within the project of a European community conceived of as a cultural common space, rather than merely an economic one. *EU-topías* seeks to intervene in cultural critique leaving behind the false idea of a unified, totalizing field of knowledge, understood as a sum of compartmentalized disciplines. It focuses instead on partial approaches, historically located both in space and time; it assumes that the plural, fragmented and contradictory configuration of reality compels us to introduce an interdiscursive and interdisciplinary dialogue in the organization of knowledge.

Mission

To promote the circulation of theoretical research and individual works on social, cultural and communication issues arising from the complex processes of regional and global transformation.

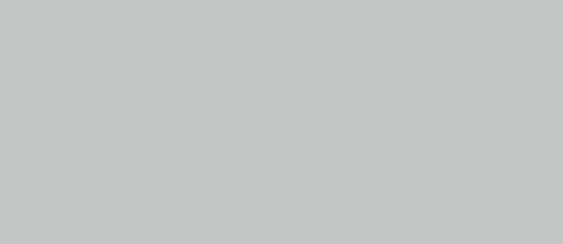
Objectives

To contribute to the interdisciplinary debate through the circulation of **unpublished materials** on a variety of emergent and recurrent topics related to the fields of communication, interculturality and European studies.

ISSN 21748454



9 772174 845008



Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación
Universitat de València. Estudi general
Avda. Blasco Ibáñez 32, 5ª planta
46010 Valencia (España)
eu-topias.org@uv.es

The Global Studies Institute
Université de Genève
2, rue Jean-Daniel Colladon
1204 Genève (Suisse)
eu-topias.org@unige.ch

www.eu-topias.org