

ENCUENTROS



Fuentes anónimas

Una charla sobre traductores y traducción

Conferencia de

Eliot Weinberger

CENTRO CULTURAL DEL BID

Coordinación General y Artes Visuales: Félix Angel

Coordinación General Asistente : Soledad Guerra

Conciertos y Conferencias: Anne Vena

Programa de Estímulo y Promoción Cultural: Elba Agusti

Conservadora de la Colección de Arte: Gabriela Moragas



En mayo de 1992, el Banco Interamericano de Desarrollo creó el Centro Cultural en su sede de Washington, D.C., con el propósito de establecer una sala de exposición y un foro permanente desde donde difundir las manifestaciones más destacadas de la vida artística e intelectual de sus países miembros, que se sitúan en Norte, Centro y Sur América, el Caribe, Europa Occidental, Israel y Japón. El Centro Cultural contribuye a realzar la expresión cultural como un elemento integral del desarrollo económico y social de los pueblos.

Las actividades del Centro, a través del Programa de Artes Visuales y de la Serie de Conciertos y Conferencias, estimulan el diálogo y un mayor conocimiento de la cultura de los países americanos. El Programa de Estímulo y Promoción Cultural se estableció en 1994 para apoyar proyectos en América Latina y el Caribe que promueven el desarrollo cultural comunitario y la educación artística de jóvenes en el nivel local, y provee apoyo institucional para la conservación del patrimonio cultural, entre otros aspectos. La Colección de Arte del BID, conformada a lo largo de muchos años, es asimismo administrada por el Centro Cultural. La Colección refleja adquisiciones que van de acuerdo con la relevancia e importancia hemisférica que el Banco ha logrado después de cuatro décadas de existencia como institución financiera pionera en el desarrollo de la región.

FUENTES ANONIMAS

UNA CHARLA SOBRE TRADUCTORES Y TRADUCCION

Eliot Weinberger

Hace algunos años, Bill Moyers hizo una serie de programas sobre poesía para el servicio de televisión pública (PBS), que se filmaron en el Dodge Festival, en Nueva Jersey. Octavio Paz y yo habíamos hecho una lectura bilingüe ahí, y yo sabía que nos iban a incluir en el primer programa. La mañana de la emisión, vi en el índice del *New York Times* de ese día, que había una reseña del programa. Siendo mi debut nacional en televisión, es claro que me preguntaba si el crítico habría descubierto en mi actuación alguna cualidad latente para el estrellato, algo que posiblemente llevara a un cambio de carrera, y rápidamente di vuelta a la hoja. Esto es lo que escribió: “Octavio Paz estuvo acompañado de su traductor”,—sin mencionar el nombre, claro—“siempre una necesidad problemática”.

“Una necesidad problemática”, aun sin ser un cliché sobre la traducción, bastante nitidamente encarna la opinión general de la traducción. Me gustaría examinar ambos términos, empezando por el que me parece exacto: necesidad.

Es evidente que ninguno de nosotros puede saber todos los idiomas del mundo, ni siquiera los idiomas más importantes, y si creemos—no todas las culturas lo creen así—que la gente que habla otros idiomas también tiene cosas que decir o maneras de decirlas que no conocemos, entonces la traducción se presenta como una necesidad evidente. Muchos de los Siglos de Oro de una literatura nacional han sido, y no en lo absoluto como coincidencia, periodos de activa y prolífica traducción. La literatura sánscrita entra en la persa, la cual entra en la árabe, que se convierte en la tradición europea medieval del amor cortés. Las leyendas hindúes están entretreídas en los *Cuentos de Canterbury*. Shakespeare escribe usando una forma italiana, el soneto, o en el verso libre inventado por el Conde de Surrey para su versión de la *Eneida*; en *La tempestad*, plagia todo un pasaje (palabra por palabra) de la traducción que Arthur Golding hizo de Ovidio. La ficción alemana comienza con imitaciones de la picaresca española y de *Robinson Crusoe*. La

Fuentes anónimas. Una charla sobre traductores y traducción fue presentada en el Banco Interamericano de Desarrollo en Washington, D.C., el 9 de noviembre de 2000, como parte del Programa de Conferencias del Centro Cultural del BID.

poesía japonesa se escribe primero en chino; la poesía latina, al principio, es una imitación de la griega; la poesía norteamericana de la primera mitad del siglo XX es inseparable de todo lo traducido y aprendido del chino, el griego y el latín; el provenzal medieval y el francés moderno; en la segunda mitad de este siglo es inseparable de las poesías de América Latina y del Este Europeo, del chino clásico nuevamente, y de las poesías orales de los grupos indígenas americanos y de otros grupos indígenas. Estos ejemplos, claramente, podrían multiplicarse hasta el infinito. Y a la inversa, las culturas que no traducen, se estancan, y acaban repitiéndose a sí mismas las mismas cosas: la poesía clásica china, en sus últimos 800 años, es quizá el mejor ejemplo literario. O, en un sentido cultural más amplio de la traducción: los imperios inca y azteca que no pudieron traducir el espectáculo de unos europeos harapientos y a caballo, a una apariencia humana.

Pero la traducción es mucho más que la oferta de nuevas chucherías en el bazar literario. La traducción libera al idioma de la traducción. Porque una traducción siempre será leída como una traducción, como algo extranjero, se libera de muchas de las restricciones de las normas en vigor y de las convenciones de la literatura nacional.

Esto fue singularmente claro en China después de la revolución de 1949. A un importante grupo de poetas modernistas que habían surgido en los años 30 y a principios de los 40, se les prohibió publicar y prácticamente se les impidió escribir; toda la nueva poesía china debía escribirse en las formas patrocinadas por el realismo socialista: ba-

ladas folclóricas e himnos a la producción agrícola y a las fábricas de placas de acero, y a los héroes de la revolución. (Las únicas excepciones, irónica o trágicamente, fueron los poemas clásicos escritos por el mismo Mao.) Pero podían traducir a poetas extranjeros con las afiliaciones políticas apropiadas (como Eluard, Alberti, Lorca, Neruda, Aragon), aunque su trabajo fuera radicalmente diferente y no en lo absoluto social-realista. Cuando una nueva generación de poetas en los años 70 acabó rechazando el realismo socialista, su inspiración y sus modelos no fueron los anulados y olvidados modernistas chinos —cuyos poemas no conocieron, ni tenían manera de conocer— sino los poetas extranjeros a quienes esos mismos poetas modernistas habían podido traducir.

La traducción libera al idioma de la traducción, y con frecuencia sucede que la traducción prospera cuando los escritores sienten que su idioma o su sociedad necesitan ser liberados. Uno de los grandes alicientes a la traducción es un complejo de inferioridad cultural o un autodesprecio nacional. El *boom* de la traducción en Alemania a principios del siglo XIX fue la respuesta a una autopercebida pobreza en la literatura alemana; la traducción se volvió un proyecto de construcción de una cultura nacional: en palabras de Herder, “caminar por jardines extranjeros, recogiendo flores para mi idioma”. Además, y de manera bastante extraña, se sentía la que relativa falta de asociaciones literarias en el idioma —particularmente en contraste con el francés— hacía del alemán el idioma ideal para la traducción, y más aún, el lugar donde el resto del mundo podría descubrir la literatura que no

podría leer de otra manera. Alemania, pensaban, se convertiría en la gran Estación Central de la literatura universal, precisamente porque no tenía una literatura propia. Esto resultó tanto verdadero como falso. El alemán sí se convirtió en el conductor, especialmente del sánscrito y el persa, pero también se convirtió en algo más. Su simultánea, y no casual, producción de una gran literatura nacional acabó convirtiéndose en la poesía y crítica más influyentes de Occidente durante el resto del siglo. (Y tal vez se deba mencionar que, al contrario del predominante cliché del orientalismo—es decir, el saber que sigue al imperialismo—Alemania no tenía intereses económicos en India o Persia. Inglaterra, que sí los tenía, no tuvo ningún erudito importante en esas áreas después de los trabajos pioneros de Sir William Jones. Durante el siglo XIX, por ejemplo, el sánscrito en Oxford era enseñado exclusivamente por alemanes.)

En el caso de los poetas chinos, su llegada a la mayoría de edad durante la Revolución cultural significó que no habían tenido oportunidad de estudiar idiomas extranjeros (o para el caso, cualquier otra cosa) y por lo tanto eran incapaces de traducir. Pero para escapar su sentimiento de deficiencia cultural, recurrieron a las traducciones de la generación anterior, y comenzaron a descubrir nuevas maneras de escribir en chino, de manera que la poesía china experimentó su primer cambio, verdaderamente radical y permanente, en unos 1300 años.

Entre los poetas norteamericanos, hubo dos grandes florecimientos de la traducción. El primero, antes y después de la Primera Guerra Mundial, fue mayormente el trabajo de expatriados dese-

osos de superar su provincianismo y de educar a su literatura nacional a través de los descubrimientos hechos a través de su propio autodidactismo: hacer a los Estados Unidos tan “culto” como Europa. La segunda, comenzando en los años 50 y estallando en los años 60, fue el resultado de un profundo —y ya casi olvidado— anti-americanismo entre los intelectuales norteamericanos: primero en la más moderada rebelión bohemia contra el conformismo de la época de Eisenhower y la Guerra Fría, y después, como parte de una más amplia expresión del asco y la desesperación durante el movimiento de derechos civiles y la Guerra de Vietnam. La traducción —un viaje hacia el otro— era más que una manera de salir de los Estados Unidos: en los años 60, el abrazo del otro era, en su humilde manera, un acto de desafío contra el gobierno que estaba matando a los otros asiáticos, fuera del territorio nacional, y contra las realidades sociales que oprimían a los otros minoritarios en casa. La poesía extranjera se volvió tanto parte de la contracultura como los indígenas americanos, las religiones orientales, los estados de alucinación: una manera nueva de ver, un nuevo “nosotros” formarse de todo lo que no había sido “nosotros”.

Para principios de los años 70, por supuesto, este momento cultural había acabado, y los poetas, por distintas razones, se separaron de la vida intelectual y cultural del país, al esfumarse hacia las escuelas de creación literaria. Hoy en día hay más poetas y lectores de poesía norteamericanos que en todas las épocas anteriores puestas juntas, pero casi ninguno de ellos traduce. Los pocos que lo hacen, con dos o tres notables excep-

ciones, son todos veteranos del *boom* de la traducción en los años 60. El fin de un anti-americanismo generalizado entre escritores y lectores norteamericanos tal vez haya llevado a un populacho de literatos, pero uno singularmente nacionalista (sin ondear bandera abiertamente), aislacionista (pero sin xenofobia abierta), y mal informado. Por increíble, o demasiado creíble, que parezca, el número total de traducciones literarias —de ficción, poesía, teatro, ensayo, etc.— de todos los idiomas, publicadas por todas las editoriales en los Estados Unidos —pequeñas, grandes y universitarias— sólo llega a las 200 por año. El número de traducciones de poesía —incluyendo a los clásicos griegos y romanos, e inevitables nuevos volúmenes de Rilke y Neruda— es normalmente cerca de 25 o menos. La suma total de la literatura universal en traducción inglesa es quizá la única área donde aún es posible mantenerse al corriente de todas las publicaciones nuevas en el área.

Paradójicamente, el auge del multiculturalismo ha sido lo peor que le podía pasar a la traducción. La crítica original del multiculturalismo al eurocentrismo del canon, etc., no llevó —como yo, en parte, esperaba que sucediera— a un nuevo internacionalismo, donde Wordsworth se leería junto a Wang Wei, una antología griega junto al *Tesoro* de Vidyakara, Ono no Komachi con H.D. Por el contrario, llevó a una nueva forma de nacionalismo, saludable por incluir lo que antes se había excluido, pero un nacionalismo que se limitaba estrictamente a los norteamericanos, aunque sólo a aquéllos con prefijo. Hoy en día, en casi todos los cursos introductorios de literatura se leen autores chino-americanos, pero no chinos, latinos pero no latinoamericanos. En

términos de publicación, si eres un mexicano del lado norte del Río Grande, no es muy difícil que te publiquen; si eres del lado sur, es casi imposible. Hay probablemente menos de una docena de autores mexicanos vivos que han sido traducidos y publicados en los Estados Unidos, y sólo dos o tres con alguna regularidad. En contraste, muchos millones de dólares están siendo encauzados hacia departamentos de estudios chicanos, editoriales de literatura chicana, colecciones especiales en las bibliotecas, organizaciones literarias, premios, etc. En términos de los México-americanos, esto es necesario y saludable, pero también ha significado que, en términos de traducción, los lectores en los Estados Unidos, ahora, tienen menos literatura mexicana contemporánea a su disposición, de la que tenían en los años 60.

La traducción es una necesidad, por la obvia razón que nuestro idioma materno sólo ha creado, y está creando, una pequeña fracción de los libros más vitales del mundo. También es quizá la mejor fuente para obtener noticias genuinas sobre extranjero. México, difícilmente un lugar remoto del globo, desde una perspectiva norteamericana, es un buen ejemplo.

La percepción norteamericana de México ha cambiado radicalmente en los últimos cuarenta años, y el principio de ese cambio tiene fecha exacta. Durante gran parte del siglo veinte, lo que sabíamos en inglés sobre México nos venía de los escritores extranjeros que habían sido inspirados, conmovidos, y a veces asqueados por sus visitas a ese país: Malcolm Lowry, D.H. Lawrence, Aldous Huxley, Katherine Anne Porter, Hart Crane, Graham Greene y Langston

Hughes, entre otros. Después, en 1959 la *Evergreen Review* publicó un número especial llamado “The Eye of Mexico” (“El ojo de México”), editado por Ramón Xirau con la ayuda de Octavio Paz. Esta fue la primera introducción visible de literatura mexicana en los Estados Unidos, y que fue discutida mucho en esa época: la primera noticia de escritores como Paz, Rulfo, Fuentes, Sabines, Poniatowska, Arreola y otros, así como León-Portilla sobre el concepto náhuatl del arte. Finalmente, teníamos noticias directas de los mexicanos.

Esa revista dio lugar a muchos libros de estos autores en inglés y, a partir de ese momento, ya no era México lo que inspiraba a los escritores norteamericanos, sino la literatura mexicana. Para el público lector, ahora México podía ser visto a través de ojos mexicanos. Lo que en un momento era un conjunto de estereotipos —aunque esta labor aún esté lejos de completarse— comenzó a cobrar apariencia humana.

El mismo principio operaba al sur de la frontera. Con la excepción de Paz —que era un verdadero cosmopolita— y escasos otros, los escritores mexicanos generalmente han ignorado la literatura norteamericana más allá de ciertos clásicos, viéndola como uña y carne de la monstruosa cultura que ha traído al mundo a McDonald’s y a los Marines. En los últimos diez o quince años, esto ha comenzado a cambiar, y muchos escritores mexicanos están empezando a interesarse más y más en el mundo de la cultura norteamericana que, desde afuera, permanece escondida en los callejones detrás de los anuncios de neón del mercado masivo. Puede que comience con la traducción de unos cuantos poemas pero

—como ha sucedido muchas veces históricamente— unos cuantos artefactos culturales con frecuencia crecen hasta llegar a ser una comprensión nacional más general. México ha ido del extremo de un anti-americanismo estereotipado, al punto de que el nuevo presidente está proponiendo la doble ciudadanía —un cambio cultural masivo que no se puede atribuir sólo a la migración y la cablevisión.

Esta importación de literatura americana hacia América Latina no es parte de la “coca-colización” del planeta: la poesía, en particular, siempre se mueve a través de corrientes subterráneas que poco tienen que ver con las culturas dominantes y empresariales, y la poesía norteamericana siempre se ha escrito a pesar, y no a causa, del estado y la cultura en general. Además, a diferencia de la coca-cola —que o la bebes o no— la poesía es un diálogo. Para citar dos ejemplos: la poesía de Octavio Paz cambió radicalmente a raíz de sus lecturas de la poesía norteamericana, en particular, de Pound y Williams. Las traducciones de la poesía de Paz, a su vez, fueron tremendamente influyentes para ciertos poetas norteamericanos de los años 60 y 70. Esos mismos poetas ahora están siendo traducidos en México y han atraído una gran atención. En resumen, hay ahora poetas mexicanos jóvenes influidos por poetas norteamericanos que fueron influidos por Paz que fue influido por la poesía americana. La traducción no es apropiación, como a veces se alega; es una manera de escuchar que después cambia tu manera de hablar.

El segundo ejemplo: en 1913, cuando Ezra Pound, inspirado por su descubrimiento de la poesía china escribe el manifiesto “A Few Don’ts by an Imagiste” (“Unos cuantos ‘nos’ de un imaginista”).

Publicado en la revista *Poetry* ese año, es leído con entusiasmo por un poeta chino llamado Hu Shih, entonces estudiante en Chicago. Hu regresa a China y, en 1917, publica su propio manifiesto, bastante similar, “Propuestas tentativas para el mejoramiento de la literatura”, que llega a ser conocido como “Ocho ‘nos’”, y desencadena una revolución literaria, el Movimiento del 4 de mayo de 1919. La historia es más complicada, pero se podría resumir así: Hu Shih descubrió en la poesía americana lo que Ezra Pound pensó haber descubierto en la poesía china. Como el protagonista de la parábola sufí, el poeta fue al otro lado del mundo para descubrir lo que tenía en casa. Quizá sea una parábola para toda la traducción.

La necesidad de la traducción es evidente: ¿por qué resulta entonces un problema, o como se diría ahora, problemática? Milan Kundera consideraba a las malas traducciones de su obra —y sólo un hombre sería capaz de escribir ésto— una forma de violación, y caracterizó a las malas traducciones de Kafka como traiciones, en un libro llamado *Los testamentos traicionados*. Todas las discusiones sobre la traducción, como los folletines del siglo XIX, están obsesionados con cuestiones de fidelidad y traición. Pero en el caso de un escritor como Kundera, que creció en una sociedad dominada por la policía secreta, “traición” lleva consigo una carga onerosa. Sabemos qué es lo que una traducción supuestamente traiciona, pero, ¿es injusto preguntar a quién se traiciona?

Y nunca se puede mencionar la palabra “traducción” sin que algún sabihondo mencione —como por primera vez— el tedioso adagio italiano *traduttore traditore*. Afortunadamente el filósofo ítalo-americano

Arthur Danto reciente, y espero que en definitiva, lo ha enterrado para siempre:

Quizá la sentencia italiana traicione algo en el inconsciente cultural de Italia, que hace eco en la vida política y eclesiástica de ese país, donde la traición, como una sombra, es el lado opuesto de la confianza. Es un Inconsciente en el cual están grabadas a fondo las lecciones de Maquiavelo. Nadie para quien el inglés sea su lengua materna, estaría tentado a equiparar la traducción y la traición.

La caracterización de la traducción como traición está basada en la imposibilidad de una equivalencia exacta, que es percibida como una falla. Es verdad: una rebanada de *pumpernickel* (pan negro alemán) no es lo mismo que un bollo chino al vapor, que tampoco es una *baguette* francesa que no es Pan Bimbo. Pero consideremos un hipotético verso alemán —uno que espero nunca sea escrito, pero probablemente ya lo fue: “Su cuerpo era como una hogaza tierna de *pumpernickel*”. El *pumpernickel* en el poema es *pumpernickel*, pero también es más que *pumpernickel*: es la imagen del calor, el alimento, lo hogareño. Cuando las culturas son próximas, es posible traducir con más exactitud: digamos, la palabra alemana *pumpernickel* por la palabra norteamericana *pumpernickel* —las cuales, a pesar de las apariencias, no son lo mismo: cada una lleva consigo su propio universo de referencias. Pero al traducir este verso, digamos, al chino, cuánto se perdería realmente si se tratara de un bollo al vapor? (Por ahora, dejo la cuestión sonora a un lado.) “Su cuerpo era como un tierno bollo al vapor” también tiene su encanto, especialmente si a uno le gustan los amantes pastosos.

Es verdad que ninguna traducción es idéntica al original. Pero ninguna lectura de un poema es idéntica a ninguna otra, ni siquiera cuando las lee la misma persona. El primer encuentro con nuestro *pumpernickel* poético puede ser delicioso; después de una segunda lectura, inclusive cinco minutos después, fácilmente puede parecer ridículo. O imagine a un muchacho alemán de 14 años leyendo este verso en la primavera de un joven amor alpino; después, a los 50 años, como jefe de asuntos diplomáticos en el consulado alemán de Kuala Lumpur, lejos de las panaderías de su juventud; luego a los 80, en un asilo de ancianos en medio de la Selva Negra, con nostalgia de las doncellas en *dirndel*. Cada lectura de cada poema es una traducción a nuestra propia experiencia y conocimiento —sea una confirmación, contradicción o expansión. El poema no existe sin este acto de traducción. El poema debe trasladarse de lector a lector, de lectura a lectura, en transformación perpetua. El poema muere cuando ya no tiene a dónde ir.

La traducción, ante todo, quiere decir cambio. En la Inglaterra isabelina uno de sus significados era “la muerte”: ser trasladado de este mundo al siguiente. En la Edad Media *translatio* significaba el robo o desplazamiento de reliquias sagradas de un monasterio o iglesia, a otro. En el año 1087, por ejemplo, San Nicolás se les apareció en visiones a unos monjes en Mira, cerca de Antioquía, donde se guardaban sus restos, y les dijo que quería ser trasladado. Cuando algunos mercaderes llegaron de la ciudad italiana de Bari y violaron la tumba para robar las reliquias, Mira y sus alrededores se llenaron de una fragancia maravillosa, un signo de la satisfacción del santo.

En contraste, cuando el archidíacono del obispo de Turín trató de robarse el dedo de Juan el Bautista de una oscura iglesia en Maurienne, el dedo lo mató. (A diferencia de los autores muertos, los santos muertos pueden mantener el control de sus traducciones.) La traducción es movimiento, la gemela de la metáfora, que quiere decir “mover de un lugar a otro”. La metáfora vuelve extraño lo familiar; la traducción vuelve familiar lo extraño. La traducción es cambio. Inclusive la más concreta y limitada forma de traducción —el cambio de divisas— está en un estado de fluctuación continua.

El único ejemplo registrado de traducción como réplica, no como cambio, fue, y no sin sorpresas, un milagro: alrededor del año 250 A. C., 72 traductores fueron convocados a Alejandría para preparar en 72 días, 72 versiones de la Biblia Hebrea en griego. Cada uno fue guiado por el Original del todos los Autores Originales y escribieron traducciones idénticas. 72 traductores produciendo 72 textos idénticos es el sueño de un autor o de un reseñista, y la pesadilla de un traductor.

Una obra de arte es una singularidad que permanece igual, a pesar de estar sujeta a mudanzas incesantes —de traducción en traducción, de lector en lector. Proclamar la falta intrínseca de valor de toda traducción es confundir la singularidad con sus interminables y variadas manifestaciones. Una traducción es una traducción y no una obra de arte —aunque, con el correr de los siglos, adquiera su propia singularidad y se convierta en una obra de arte. Una traducción es su propia materia; la materia de una traducción es el original de la obra de arte. Hay un cliché en los Estados Unidos que dice que el propósito de una traducción de

poesía es crear un nuevo poema en inglés. Esto es empíricamente falso: casi todas las grandes traducciones al inglés serían ridículas como poemas escritos en inglés, inclusive los poemas escritos en la voz de una *persona*. Siempre he mantenido —y por alguna razón esto se considera polémico— que el propósito de una traducción de poesía al inglés es crear una excelente traducción en inglés. Esto es, un texto que habrá de leerse y juzgarse *como un poema*, pero no *como poema*.

Y sin embargo las traducciones continúan siendo medidas según un sueño utópico de equivalencias exactas, y con frecuencia son descartadas en base a una sola palabra, generalmente por miembros de los departamentos de lenguas, conocidos en el medio como la “policía de la traducción”. Ellos son los que escriben —para citar un ejemplo real— que un traductor del alemán, inmensamente prolífico “sencillamente no sabe alemán” porque en algún lugar dentro de la enormidad de *Los Buddenbrooks*, tradujo “chesterfield” como “greatcoat” (casacón, gabán). Estos ejemplos, como cualquier traductor puede decir, son más la regla que la excepción. Uno tan sólo puede imaginar cómo sería si los escritores fueran juzgados de la misma manera: “el uso de la palabra ‘incarnadine’ (encarnadino) en la página 349, prueba la absoluta mediocridad de este libro”.

Este es el antiguo coco de la “fidelidad”, que convierte a los críticos en predicadores de televisión. Claro que una traducción que esté repleta de errores semánticos probablemente sea una mala traducción, pero la fidelidad quizá sea la más sobrevalorada de las cualidades de una traducción. Una vez fui testigo de un experimento interesante: a

alumnos promedio, de nueve años, de una escuela pública en Rochester, New York, se les dio un texto de Rimbaud con un diccionario bilingüe, y se les pidió que tradujeran el poema. Ni ellos ni su maestra sabían una palabra de francés. Lo que produjeron no fueron obras maestras, pero eran, en general, tan exactas como, y a veces más ingeniosas que, las versiones eruditas existentes. En resumen, hasta cierto punto, cualquiera puede traducir algo fielmente.

Pero el punto en donde ya no pueden traducir es el punto donde se empiezan a hacer las verdaderas traducciones. El propósito de, digamos, una traducción de poesía no es como se dice comúnmente, dar al poeta extranjero una voz en el idioma de la traducción. Es permitir que el poema se *oiga* en el idioma de la traducción, idealmente en muchas de las maneras que se oye en el idioma original. Esto quiere decir que la traducción es una obra entera; no es una serie de versos alineados en páginas opuestas y no se debe leer como tal. Quiere decir que la labor principal del traductor no es acertar con las definiciones del diccionario —lo cual es la parte más fácil— sino inventar una nueva música para el texto en el idioma de la traducción, una que exige el texto original. La música no es una réplica técnica del original. (No hay nada peor que, por ejemplo, las traducciones que intentan recrear una métrica o un patrón de rimas extranjeros. Son como el aspecto y el sabor de una hamburguesa en Bolivia.) Una música que es perfectamente viable en inglés, pero que —porque es una traducción, porque se leerá como una traducción— es capaz de evocar otra música, y quizá reproducir algunos de sus efectos.

Pero para hacer eso se requiere un conocimiento profundo de la literatura *dentro de la cual* se traduce. Antes del modernismo, los poemas, no importa de dónde fueran, eran traducidos en los estilos y formas en boga: la supuesta perfección del dístico heroico podría servir igualmente a Homero, que a Kalidasa, o a las canciones populares del *Libro de las odas*. La gran lección del modernismo —expuesta primero por Ezra Pound, pero aprendida, aún ahora, por sólo unos pocos— fue que el estilo y la forma única del original debe determinar de algún modo la forma y el estilo de la traducción; el poema no se debe sencillamente verter en un molde familiar. Así, en el famoso ejemplo de Pound, un fragmento de Safo se convirtió en un fragmento inglés, con todo y puntos suspensivos, y no se “restauró” o transformó en pentámetros rimados.

Esto estaba basado en una creencia doble, y un tanto contradictoria: primero, que el autor muerto y su literatura eran exóticos, y por lo tanto la traducción debía preservar este exotismo y no domesticarlo. Segundo, que el autor muerto era nuestro contemporáneo, y que sus poemas —si acaso valía la pena leerlos— estaban tan vivos y nuevos como algo escrito ayer. Una Safo no restaurada era “una de nosotros” precisamente porque no era una de nosotros: un poeta extranjero (en el sentido más amplio), señalando la ruta hacia cómo se podrían escribir nuestros poemas hoy.

El modernismo —por lo menos en inglés— creó obras extraordinarias en traducción porque fueron escritas *para* el modernismo: escritas para ser leídas en el contexto de la poesía modernista. El cliché de que sólo los buenos traducto-

res de poesía son ellos mismos poetas no es necesariamente cierto: los únicos buenos traductores son los lectores ávidos de poesía contemporánea en el idioma de la traducción. Las peores traducciones son hechas por expertos en el idioma extranjero que saben poco o nada de la poesía al lado de la cual se leerán sus traducciones. Los académicos de idiomas extranjeros se preocupan principalmente por la precisión semántica, restituyendo significados supuestamente exactos en una versión con frecuencia descolorida y torpe, en el idioma de la traducción. Muchas veces escriben como si todo el siglo veinte no hubiera ocurrido. (Esto es especialmente cierto en los casos de los idiomas del Extremo y Medio Oriente.) Defienden al poeta más querido de Ruthenia, pero nunca se dan cuenta que en inglés suena como un mal Tennyson. Los poetas (o lectores de poesía) a veces se equivocan en el uso del diccionario, pero les preocupa lo que es diferente en el autor extranjero, aquello que no está ya disponible en los autores del idioma de la traducción, cómo esa diferencia se puede mostrar, y cómo las fronteras de lo posible se pueden ensanchar. Las malas traducciones surten ejemplos para los panoramas históricos; las buenas traducciones siempre son una forma de abogacía crítica: he aquí un escritor que uno debería leer, y he aquí la prueba.

La traducción es un género enteramente único, pero por alguna razón hay una tendencia perenne a explicarlo por analogía. Un traductor es como un actor representando un papel, un músico ejecutando una partitura, un mensajero que a veces pervierte el mensaje. Pero la traducción es una parte tan familiar e intrínseca de casi cualquier cultura, que

uno se pregunta por qué es necesario recurrir a las analogías: no decimos que la repostería sea como tocar el violín. Una analogía, sin embargo, es exacta: los traductores son los *nerds* de la literatura.

Los traductores son gente invisible. A veces se los confunde con los intérpretes simultáneos —inclusive en las lecturas bilingües de poesía. Según una encuesta de mis propias reseñas —que por casualidad poseo, pero cualquier traductor podría contar la misma historia— el 90% de las reseñas nunca menciona el nombre del traductor, inclusive cuando hablan del llamado “estilo” del autor. Cuando lo hacen, el trabajo generalmente se resume en una sola palabra: excelente, mediocre, energético, opaco. Una discusión de la traducción que va más allá de una palabra casi siempre es una queja sobre la traducción de una o dos palabras. Cuando mi edición de las *Selected Non-Fictions* de Jorge Luis Borges inexplicablemente ganó un premio importante a principios de este año, —un premio que normalmente nunca se concede a una traducción o a un autor muerto— los reportes de prensa y artículos de periódico no mencionaron mi nombre, e inclusive mi propio editor sacó un anuncio felicitando a Borges, en donde quiera que estuviera, pero no a mí.

Los traductores a veces sienten que comparten la gloria de autores famosos, algo como los peluqueros de las estrellas de Hollywood, pero los autores los encuentran espeluznantes. Como dijo Isaac Bashevis Singer:

El traductor debe ser un excelente editor, un psicólogo, un juez del gusto humano; si no, su traducción será una pesadilla. Pero, ¿por qué habría

de convertirse en traductor un hombre con rasgos tan excepcionales? ¿Por qué no ser un escritor él mismo, u ocuparse de un negocio donde el trabajo diligente y la inteligencia sean bien remunerados? Un buen traductor tiene que ser tanto un sabio como un tonto. ¿Y dónde se encuentran combinaciones tan extrañas?

“¿Por qué no ser un escritor él mismo?” es la grande y terrible pregunta que pesa sobre la cabeza de cada traductor, y de cada autor pensando en su traductor. Uno podría decir que evitar la cuestión —no responderla— explica el reciente aluvión de publicaciones en las que los traductores se explican a sí mismos.

Algunos traductores ahora alegan que son autores (o algo como autores), lo cual me suena a una confusión pirandelliana entre el actor y el papel (o, más cercana a nuestra época, una confusión reaganiana). Comenzó hace unos 25 años en los Estados Unidos como un pequeño microcosmos de corrientes sociales más grandes. Los traductores comenzaron a salir de su aislamiento y anonimato para formar grupos, como el Comité de Traducción del Centro Americano de PEN, donde podían compartir historias del infortunio de su mal pagada, completamente ignorada y a veces explotada ocupación. Esto llevó a demandas de grupo para obtener ciertas concesiones materiales enteramente justificadas: el nombre del traductor impreso en un lugar prominente del libro y en toda la propaganda sobre el libro, una parte de las regalías de autor y otros derechos subsidiarios (en lugar de una cantidad fija —conocida bajo la rúbrica degradante de “trabajo eventual”—sin ningún derecho o in-

greso posterior), y un tipo de “estándar industrial” para los honorarios por traducción. Simultáneamente a la lenta aceptación de estas demandas, hubo una proliferación de congresos y conferencias sobre la traducción como un arte. A su vez, esto coincidió con el auge de la llamada “teoría” en las universidades, y quizá no haya un tema en literatura más adepto a la ponderación teórica en sus variantes actuales que la traducción: la autoridad del autor, la transformación del signo, la inestabilidad del significante y significado, la política de lo que se traduce o no traduce y cómo se traduce, la separación de texto y autor, el cruzamiento de (o la imposibilidad de cruzar) fronteras culturales, el relativismo de la traducción como discurso, el traductor como agente de la hegemonía política o cultural, etc. Todos temas a veces interesantes en sí mismos, pero en general inútiles a la hora de traducir. (Como Borges decía: “Cuando traduzco a Faulkner no pienso en el problema de traducir a Faulkner”).

Esta preocupación con el traductor — y el obvio y ahora demasiado elaborado corolario de que todo constituye un tipo de traducción— el traductor de pronto se ha convertido en alguien importante, y explicar la traducción se ha vuelto una menor pero cómoda carrera académica y una fuente de invitaciones a conferencias en climas exóticos. No es gran sorpresa, pues, que la línea de fuego de los traductores y de sus exegetas ahora declaren que el traductor es un autor, que la traducción y el texto original son esencialmente indisolubles (porque un texto original es una traducción y/o una traducción es un texto original) y, aún más radicalmente, que el único autor de la

traducción es el traductor (quien por lo tanto debe tener el 100% de los derechos y regalías de los libros).

Esto me parece presuntuoso, si no *hubris*, y quizá sea la hora de alzar la bandera del esencial y tierno anonimato del traductor. En los E. U. ya no podemos usar la palabra “arte” (“craft”), que ha sido acaparada por las llamadas escuelas de creación literaria, donde el “arte” se enseña en “talleres” (“workshops”). Así que digamos que la traducción es un oficio, como la carpintería, la repostería o la albañilería. Es un oficio que cualquier amateur puede hacer, pero los profesionales lo hacen mejor. Es un oficio que se puede y debe aprender (aunque no necesariamente institucionalmente) para poder practicarlo. Es un oficio cuyos practicantes permanecen, en su mayoría, desconocidos por el público en general, con la excepción de unos cuantos trabajadores de genio. Es un oficio que es esencial a una sociedad letrada, y —alcemos una bandera— cuyos trabajadores deben ser mejor remunerados.

Para mí, el anonimato del traductor —su papel de ‘Hombre sin cualidades’ de pie en el escenario, producto del *zeitgeist*, pero no su creador directo— ese es el placer de la traducción. Uno opera estrictamente a nivel del lenguaje, intentando inventar efectos similares, para capturar lo esencial, sin la interferencia del ego que consume todo lo demás. Es la mejor educación para aprender a escribir, como muchos poetas han aprendido. Es una cárcel en el sentido que todo está dicho, y ahora se debe volver a decir, incluyendo todos los malos momentos del autor —todos los caprichos, las repeticiones, los clichés, la paja— evitando al mismo tiempo la tentación de ex-

plicar o mejorar. Es una prisión, o un tipo de pesadilla, porque uno está en diálogo con una persona a quien debes concederle siempre la razón. Pero también es una liberación. Es la única situación en que puedes poner palabras sobre una página sin vergüenza alguna (y la vergüenza, me parece, es una fuerza en la literatura que ha sido poco reconocida). El introspectivo ratón de biblioteca se convierte alegremente en la voz de Jack London o Jean Genet; la traducción es como un tipo de vida de fantasía.

En mi propio caso, el otro que extraordinariamente he habitado —o más exactamente, que me ha habitado— desde que era adolescente, es Octavio Paz. Pero lo curioso es que, en términos de la historia de la relación entre autor y traductor, no fue nada interesante. Estuvo llena de discusión, pero raramente exenta de cualquier cosa desagradable, ya que Octavio mismo era un prolífico traductor y entendió el proceso, como muchos escritores no lo entienden. Yo le enviaba borradores de las traducciones; él las comentaba, frecuentemente iluminando lo que me había resultado oscuro. A veces debatíamos el asunto varias veces, pero al final, siempre me daba la última palabra, pues, aunque sabía inglés extremadamente bien, él sabía que yo lo sabía mejor. Unas cuantas veces, cuando estaba traduciendo poemas que todavía no habían sido publicados en forma de libro, él cambiaba una palabra o dos, o un verso del original, después de haber visto la traducción —porque la traducción, como otra lectura, a veces señala o amplía las fallas del original. (O las borra: en una lectura Octavio una vez dijo, “Tengo muchas dudas sobre mí mismo en español, pero me encanto a mí mismo en inglés.” Este

es un sentimiento bastante común. Valéry se prefería a sí mismo en español, Goethe en el francés de Nerval, García Márquez en inglés. Es menos un tributo al traductor, que un reconocimiento que la traducción da al escritor la distancia crítica para poder leerse a sí mismo.) Unas cuantas veces, los dos encontrábamos una palabra en inglés que no correspondía al original en español, pero sí a su intención original —a veces porque sentía que estaba expresada de manera inadecuada en español, o porque quería aprovecharse del vasto y, a veces, más preciso vocabulario inglés. También inventé algunos títulos que eran bastante diferentes de los originales, algo que no hubiera hecho sin la participación del autor.

Un resultado (para mí) de esta colaboración de toda una vida fue que probablemente conozco el trabajo de Paz mejor que nadie. Pero es un conocimiento muy específico: no podría escribir un estudio crítico de Paz que fuera necesariamente mejor que cualquier otro, ya que mi erudición es enteramente microscópica. Casi de la misma manera que un historiador conoce a un pintor —pinceladas, paleta, técnica— conozco todas sus palabras favoritas, construcciones sintácticas, puntuación, tics y gestos estilísticos; podría reconocer una falsificación a leguas. Si se me pidiera hablar del trabajo de Paz en general, quizá sería menos elocuente que otros lectores, soy más un cirujano de árboles que un ecologista.

Mi relación personal con Octavio es otra historia, un tema para las memorias que espero olvidar escribir cuando sea muy, muy viejo. La relación autor-traductor, sin embargo, y cualquier otra, no tiene historia. Es una que nunca ha sido

contada (hasta dónde sé) por ningún autor, más allá de algunas quejas marginales, y sólo raras veces por los traductores, normalmente, en la forma de entretenidas anécdotas intertextuales. Eso es porque la historia sólo tiene un único personaje real: el autor. El traductor, como traductor, no es un ser humano completamente formado el traductor, en la analogía familiar, es un actor representando el papel de autor. A veces nosotros, el público, estamos conscientes de que el actor “hace” el papel de manera brillante o malamente, a veces se nos olvida por completo que es un actor (la “invisibilidad” que incluso todavía se considera el ideal de la traducción, especialmente para la prosa). Pero en cualquier caso, las reflexiones sobre tal papel permanecen unilaterales: Olivier podrá escribir unas memorias de su Hamlet, pero Hamlet nunca escribirá las memorias de su Olivier.

También resulta que, cualquiera que sea la consecuencia, he sido traductor y traducido. Por la naturaleza de lo que escribo, y los detalles técnicos de la publicación —en el extranjero publico en revistas culturales de publicación masiva y suplementos culturales de periódicos, que aparecen frecuentemente, y en los E.U. aparezco en revistas literarias, que son poco frecuentes— generalmente sucede que lo que escribo se publica primero en traducción. Pertenezco, de manera modesta, a un nuevo tipo de escritor en esta era de la cultura global: uno que es más visible en el extranjero o en traducción que en casa o en su idioma original. Escribir sabiendo que uno será traducido presenta una serie de problemas nuevos para los escritores (o, con más exactitud, que sólo Goethe y Heine co-

nocieron previamente) y que comparten no sólo estos autores-para-la-traducción sino también otros, entre la reciente generación de autores africanos francófonos y escritores indios anglófonos: ¿Cuánto de lo doméstico se debe sacrificar para poder llegar al extranjero? ¿Cuánto se puede “explicar” al mundo exterior sin alienar a los lectores de nuestro propio mundo? ¿A qué grado se puede representar la cultura propia —que es, después de todo, la razón por la cual se lee a muchos autores traducidos— sin las frecuentemente intraducibles expresiones locales, alusiones, terminologías y especies nativas? ¿Cómo preservar la idiosincrasia del propio idioma —evitar que la escritura propia transforme un cuarto de hotel en un Holiday Inn, que es igual en Samarkand o Cleveland? ¿En resumen, qué tan traducible debe uno volverse? Estas preguntas sólo comienzan a ser planteadas ahora, no contestadas.

El antiguo sueño romántico alemán de una Literatura Universal sin nacionalismos, de una literatura producida por los traducidos —que ahora se han vuelto los transplantados, diaspóricos, internacionales— ya ha tenido consecuencias no previstas. Entre ellos la gran tragedia de la traducción en nuestra era: el caso Salman Rushdie.

Rara vez se dice que la *fatwa* y sus consiguientes mutilaciones, motines y muertes fueron el resultado de un error de traducción. El título del libro de Rushdie venía de una leyenda en la tradición islámica sobre la redacción del Corán, que fue dictada a Mahoma por Alá mismo, a través del ángel Gabriel. Según la historia, Mahoma habiéndose topado con bastante resistencia a su intento de eliminar a todos los dioses locales de la Meca

en favor del Dios Único, recitó algunos versículos que admitían a tres diosas populares como simbólicas Hijas de Alá. Más adelante alegó que los versículos le habían sido dictados por Satanás en la voz de Gabriel, y los versículos fueron suprimidos. En los orientistas ingleses del siglo XIX llamaron a estos versículos los “Versos satánicos”, pero en árabe (y sus idiomas cognados) los versos fueron conocidos como *gharaniq*, “los pájaros”, a raíz de dos versos expurgados sobre las diosas de la Meca: “Estos son los pájaros exaltados/ Y su intercesión es verdaderamente deseada”. En árabe (y en otras lenguas cognadas) el título de Rushdie fue traducido literalmente como *Al-Ayat ash-Shataniya*, dónde *shaytan* significa Satanás, y *ayat* significa específicamente los “versos del Corán”. Ya que la frase “versos satánicos” es completamente desconocida en el mundo musulmán —lo cual Rushdie aparentemente no sabía,— el título en árabe implicaba la peor blasfemia: que el Corán entero había sido redactado por Satanás. El contenido del libro era irrelevante.

Los traductores se encuentran entre los que pagaron por este error. En julio de 1991, el traductor italiano de *Los versos satánicos*, Ettore Caprioli, fue apuñalado en su apartamento en Milán, pero sobrevivió. Días después, el traductor japonés, Hitoshi Igarashi, un erudito del Islam, fue apuñalado a muerte en su despacho de la Universidad Tsukuba en Tokio.

Hasta donde sé, Rushdie nunca hizo ningún comentario extenso sobre Hitoshi Igarashi. Se necesitaría otro tipo de novelista —Dostoyevski tal vez— para desentrañar los significados y efectos psicológicos, morales y espirituales de la historia de estos dos: el hombre que se hizo el

escritor más famoso del mundo a cambio de lo que hasta hace poco parecía ser prisión perpetua, y el hombre anónimo que murió por una traducción fiel de una vieja traducción equivocada, pagando por el error del escritor.

La traducción es la más anónima de las profesiones, pero hay gente que muere por ella. Es una necesidad obvia considerada un problema. (Nunca hay conferencias sobre los “placeres de la traducción”). Pero es un problema que sólo surge en los intersticios cuando uno no se refiere, no por casualidad, a un pasaje literario en traducción: la Biblia, Homero, Kafka, Proust... ¿Podría ser, tal vez, que la traducción esencialmente no tiene problemas? ¿Que sólo tiene éxitos y fracasos? No hay ningún texto que no pueda ser traducido; sólo hay textos que aún no han encontrado a sus traductores. Una traducción no es inferior al original; sólo es inferior a otras traducciones, escritas o no escritas. No hay una traducción definitiva porque la traducción siempre aparece en el contexto de la literatura que le es contemporánea, y el reino de lo posible en cualquier literatura está en continua fluctuación —a veces, se debe enfatizar, alterado por las traducciones que han entrado en él. Todo lo que vale la pena traducir debe ser traducido cuantas veces sea posible, inclusive por el mismo traductor, porque nadie se baña en el mismo original dos veces. La poesía es lo que vale la pena traducir, y la traducción es lo que mantiene viva a la literatura. La traducción es cambio y movimiento; la literatura muere cuando se queda igual, cuando ya no tiene a dónde ir.

Los libros de ensayos de **Eliot Weinberger** incluyen *Works on Paper*, *Outside Stories*, *Written Reaction*, y el más reciente, *Karmic Traces*. Con Octavio Paz, es co-autor de *19 Ways of Looking at Wang Wei* (un estudio de la poesía china en traducción). Su edición de las *Selected Non-Fictions* de Jorge Luis Borges ganó el National Book Critics Circle Award en 1999.

Eliot Weinberger es el editor y traductor de muchos libros de Octavio Paz, incluyendo los *Collected Poems 1957-1987*, *Eagle or Sun?*, *Sunstone*, *In Light of India*, *A Tree Within*, *A Draft of Shadows*, *Selected Poems*, *A Tale of Two Gardens*, y *An Erotic Beyond: Sade*. Entre otras de sus traducciones se encuentran *Altazor* de Vicente Huidobro, *Nostalgia for Death* de Xavier Villaurrutia, *Exaltation of Light* de Homero Aridjis, *Seven Nights* de Jorge Luis Borges y *Unlock* de Bei Dao.

En 1992 se le concedió el primer premio PEN/Kolovakos por labor como promotor de la literatura hispánica en los Estados Unidos, y en 2000 fue el primer escritor literario norteamericano en recibir la Orden del Aguila Azteca del Gobierno de México.

Otras publicaciones disponibles de la Serie *Encuentros*.

- *Casas, voces y lenguas de América Latina*
Diálogo con José Donoso, novelista chileno.
No. 1, marzo de 1993.
- *Cómo empezó la historia de América*
Germán Arciniegas, periodista, historiador y diplomático colombiano.
No. 2, abril de 1993.
- *Año internacional de los pueblos indígenas*
Rigoberta Menchú, líder indígena guatemalteca y Premio Nóbel de la Paz en 1992.
No. 3, octubre de 1993.
- *Narrativa paraguaya actual: dos vertientes*
Renée Ferrer, escritora y poeta paraguaya.
No. 4, marzo de 1994.
- *El Paraguay en sus artes plásticas*
Annick Sanjurjo Casciero, historiadora paraguaya.
No. 5, marzo de 1994.
- *El porvenir del drama*
Alfonso Sastre, dramaturgo español.
No. 6, abril de 1994.
- *Del baile popular a la danza clásica*
Edward Villella, bailarín estadounidense, director artístico del Ballet de la Ciudad de Miami.
No. 7, agosto de 1994.
- *Belice: una perspectiva literaria*
Zee Edgell, novelista beliceña, autora de *Beka Lamb*.
No. 8, setiembre de 1994.
- *El desarrollo de la escultura en la Escuela Quiteña*
Magdalena Gallegos de Donoso, antropóloga ecuatoriana.
No. 9, octubre de 1994.
- *Arte en contexto: estética, ambiente y función en las artes de Japón*
Ann Yonemura, curadora norteamericana de arte japonés de las Galerías Freer y Sackler de la Institución Smithsonian.
No. 10, marzo de 1995.

- *Hacia el fin del milenio*
Homero Aridjis, poeta mexicano, ganador del Premio Global 500 de las Naciones Unidas.
No. 11, setiembre de 1995.
- *Haití: una experiencia de dos culturas*
Edwidge Danticat, novelista haitiana, autora de *Krik! Krak!*.
No. 12, diciembre de 1995.
- *Los significados del milenio*
Bernard McGinn, teólogo norteamericano de la Universidad de Chicago.
No. 13, enero de 1996.
- *Milenarismos andinos: originalidad y materialidad (siglos XVI - XVIII)*
Manuel Burga, sociólogo peruano de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
No. 14, febrero de 1996.
- *Apocalipsis en los Andes: zonas de contacto y lucha por el poder interpretativo*
Mary Louise Pratt, lingüista canadiense de la Universidad de Stanford.
No. 15, marzo de 1996.
- *Cuando nos visitan los forasteros: discurso del milenio, comparación y el retorno de Quetzalcóatl*
David Carrasco, historiador norteamericano de la Universidad de Princeton.
No. 16, junio de 1996.
- *El mesianismo en el Brasil: notas de un antropólogo social*
Roberto Da Matta, antropólogo brasileño de la Universidad de Notre Dame.
No. 17, setiembre de 1996.
- *El milenio de los pueblos: el legado de Juan y Eva Perón*
Juan E. Corradi, sociólogo argentino de la Universidad de Nueva York.
No. 18, noviembre de 1996.
- *Breves apuntes sobre la literatura ecuatoriana y norteamericana*
Raúl Pérez Torres, poeta ecuatoriano.
No. 19, marzo de 1997.

- *Sociedad y poesía: los enmantados*
Roberto Sosa, poeta hondureño.
No. 20, mayo de 1997.
- *La arquitectura como un proceso viviente*
Douglas Cardinal, arquitecto canadiense del Museo Nacional del Indio Americano en Washington D.C.
No. 21, July 1997.
- *Cómo se escribe una ópera: una visita tras bambalinas al taller del compositor*
Daniel Catán, compositor mexicano de opera, incluyendo *Florecia en el Amazonas*.
No. 22, agosto de 1997.
- *La bienvenida mutua: transformación cultural del Caribe en el siglo XXI*
Earl Lovelace, novelista de Trinidad y Tobago y ganador del premio de la Mancomunidad Británica para escritores en 1997.
No. 23, enero de 1998.
- *De vuelta del silencio*
Albalucía Angel, novelista colombiana, pionera del posmodernismo latinoamericano.
No. 24, abril de 1998.
- *Como se están transformando los Estados Unidos por efecto de la inmigración latina*
Roberto Suro, reportero estadounidense del *Washington Post* en Washington D.C., y director de la oficina local del *New York Times* en Houston, Texas.
No. 25, May 1998.
- *La iconografía de la cerámica pintada del norte de los Andes*
Felipe Cárdenas-Arroyo, arqueólogo colombiano de la Universidad de Los Andes en Bogotá
No. 26, July 1998.
- *En celebración de la extraordinaria vida de Elisabeth Samson*
Cynthia McLeod, novelista surinamesa y autora de *El caro precio del azúcar*.
No. 27, agosto 1998.

- *Un país, una década*
Salvador Garmendia, escritor venezolano, ganador del Premio Juan Rulfo y del Premio Nacional de Literatura.
No. 28, setiembre de 1998.
- *Aspectos de creación en la novela centroamericana*
Gloria Guardia, escritora panameña, miembro de la Academia Española en Panamá.
No. 29, setiembre de 1998.
- *Hecho en Guyana*
Fred D'Aguiar, novelista guyanés, ganador del Premio Whitbread y el Premio Malcolm X de Poesía.
No. 30, noviembre de 1998.
- *Mentiras verdaderas sobre la creación literaria*
Sergio Ramírez, escritor nicaragüense, Vicepresidente de su país.
No. 31, mayo de 1999.
- *Mito, historia y ficción en América Latina*
Tomás Eloy Martínez, escritor argentino, autor de *Santa Evita*.
No. 32, mayo de 1999.
- *Fundamentos culturales de la integración latinoamericana*
Leopoldo Castedo, historiador español-chileno.
No. 33, setiembre de 1999.
- *El Salvador y la construcción de la identidad cultural*
Miguel Huezo Mixco, periodista y poeta salvadoreño.
No. 34, octubre de 1999.
- *La memoria femenina en la narrativa*
Nélida Piñon, novelista brasileña, autora de República de los sueños
No. 35, noviembre 1999.
- *Le Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzolla*
Lecture by Maria Susana Azzi, Argentine cultural anthropologist, and board member of the National Academy of Tango in Buenos Aires.
No. 36, May 2000.

- *El fantasma de Colón: El turismo, el arte y la identidad nacional en las Bahamas*
Ian Gregory Strachan, profesor de inglés en la Universidad de Massachusetts en Dartmouth, y autor de la novela *God's Angry Babies*.
No. 37, junio de 2000.
- *Talkin' Ol' Story: A Brief Survey of the Oral Tradition of the Bahamas*
Lecture by Patricia Ginton-Meicholas, founding president of the Bahamas Association for Cultural Studies and recipient of a Silver Jubilee of Independence Medal for Literature.
No. 38, July 2000.
- *Fuentes anónimas. Una charla sobre traductores y traducción*
Eliot Weinberger, editor y traductor de muchos libros de Octavio Paz, y ganador del primer premio PEN/Kolovakos por su labor como promotor de la literatura hispánica en los Estados Unidos.
No. 39, noviembre de 2000.

○ Versiones en inglés y en español

La Serie Encuentros es distribuida gratuitamente a las bibliotecas municipales y universitarias de los países miembros del Banco Interamericano de Desarrollo. Las entidades interesadas en obtener la serie deberán dirigirse al Centro Cultural del BID, en Washington, D.C., a la dirección que aparece en la contratapa.

Banco Interamericano de Desarrollo

CENTRO CULTURAL

1300 New York Avenue, N.W.
Washington, D.C. 20577
Estados Unidos de América

Tel: (202) 623-3774

Fax: (202) 623-3192

IDBCC@iadb.org

www.iadb.org/exr/cultural/center1.htm