

## ENCUENTROS



### *Traducir a Cervantes*

---

Conferencia de  
**Edith Grossman**

## **CENTRO CULTURAL DEL BID**

Coordinador General y Curador: Félix Ángel  
Asistente del Coordinador General: Soledad Guerra  
Coordinadora de Conciertos y Conferencias: Anne Vena  
Coordinadora del Programa de Desarrollo Cultural: Elba Agusti  
Asistente de Manejo y Conservación de la Colección  
de Arte del BID: Florencia Sader



El Centro Cultural del BID fue creado en 1992 y tiene dos objetivos principales: 1) contribuir al desarrollo social por medio de donaciones que promueven y cofinancian pequeños proyectos culturales con un impacto social positivo en la región, y 2) fomentar una mejor imagen de los países miembros del BID, con énfasis en América Latina y el Caribe a través de programas culturales y entendimiento mutuo entre la región y el resto del mundo, particularmente de los Estados Unidos.

Las actividades del Centro en la sede promueven talentos nuevos y establecidos provenientes de la región. El reconocimiento otorgado por las diferentes audiencias y miembros de la prensa del área metropolitana de Washington D.C., con frecuencia ayudan a impulsar las carreras de nuevos artistas. El Centro también patrocina conferencias sobre la historia y la cultura América Latina y el Caribe y apoya emprendimientos culturales en el área de Washington D.C. relacionados con las comunidades locales latinoamericanas y del Caribe, como por ejemplo, el teatro en español, festivales de cine y otros eventos.

Las actividades del Centro, a través del *Programa de Exposiciones* 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 Desarrollo Cultural* se estableció en 1994 para apoyar proyectos en América Latina y el Caribe que impulsan 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 hemisféricas que el Banco ha logrado después de cuatro décadas de existencia como institución financiera pionera en el desarrollo de la región.

## TRADUCIR A CERVANTES

---

*Edith Grossman*

Es imposible decir algo exactamente como era, porque aquello que dices nunca puede ser exacto: siempre debes omitir algo; existen demasiadas partes, planos, contracorrientes, matices; demasiados gestos, que podrían significar una cosa u otra; demasiadas formas, que jamás pueden describirse en su totalidad; demasiados sabores, en el aire o en la lengua; medias tintas, demasiadas.

Margaret Atwood, *El cuento de la criada*.

### Un rumbo impensado

Quisiera hablarles acerca de dos temas muy caros a mi sentir: la traducción, y la traducción de *Don Quijote*. Aunque, en última instancia, entiendo que todo lo que diga acerca de uno de ellos será aplicable al otro.

Comenzaré por darles cierta información complementaria. Cuando era joven no tenía entre mis propósitos el de ser traductora. Quería aprender idiomas y tenía una vaga idea acerca de ser intérprete. No sabía con exactitud cuál era la diferencia entre las dos profesiones, pero la de intérprete prometía ser más emocionante: me remitía a viajes, lugares exóticos, sucesos importantes, sesudas conferencias para el destino del mundo en las Naciones Unidas. Estaba ya en la universidad cuando cam-

bié el rumbo y decidí que mi anhelo era hacerme crítica e investigadora literaria, si bien para ese entonces había traducido algunos poemas de Juan Ramón Jiménez para la revista literaria del *campus*. Di comienzo a una carrera académica, me desempeñé en varias facultades, y el centro de mi interés se desplazó desde la lírica medieval y barroca peninsular hacia la poesía contemporánea de América Latina, como consecuencia de mi primera lectura de la obra de Pablo Neruda y, luego, de César Vallejo. Del primero de estos dos autores, su libro *Residencia en la Tierra*, en particular, fue una revelación que alteró el curso de mi carrera y, de hecho, cambió el tenor de mi vida. Por mucho tiempo dictaba clases y no pensaba en abordar la traducción, hasta el día en que un amigo que editaba una revista me pidió que tradujera un

---

La conferencia *Traducir a Cervantes* se presentó en el Banco Interamericano de Desarrollo en Washington, D.C., el 12 de enero de 2005, como parte del Programa de Conferencias del Centro Cultural del BID.

cuento de Macedonio Fernández. Le dije que yo era crítica, no traductora, y me respondió que, si bien eso era cierto, él creía que yo haría un buen trabajo con el texto. Acepté traducirlo, más por curiosidad que por cualquier otra razón, y, para mi sorpresa, descubrí no sólo que disfrutaba con el trabajo más de lo que había imaginado, sino que podía hacerlo en mi casa, circunstancia que me resultó muy atractiva en ese momento y ahora también.

Mi traducción del cuento “Cirugía psíquica de extirpación”, de Macedonio Fernández, se publicó en *Review* en 1973. A partir de ese momento, por las noches fui traductora de poesía y ficción con bastante regularidad, y durante el día, profesora universitaria, hasta que en 1990 abandoné la enseñanza tiempo completo para dedicarme con exclusividad a la traducción. Desde entonces, en varias oportunidades me desempeñé como profesora invitada, y si bien extraño estar en un aula y conversar con los alumnos cuando no dicto clases, mi actividad principal ha pasado a ser la traducción. Y he tenido una gran suerte: he disfrutado, e incluso amado, todos y cada uno de los textos que traduje al inglés. El trabajo sigue pareciéndome cautivante, misterioso e infinitamente estimulante.

### Las paradojas del traductor

La traducción es un oficio extraño: apreciado en general por muchos escritores (con algunas virulentas excepciones, como Milan Kundera), subestimado por los editores, trivializado por el mundo académico y prácticamente ignorado por la pren-

sa. Es una ocupación que muchos críticos coinciden en definir, en el mejor de los casos, como imposible, en el peor, como una traición, y en promedio, probablemente, el resultado final de algo que no va mucho más allá de una familiaridad diligente y hasta casi esclavizante con los diccionarios. Y ello, pese a que transportar un texto a otra lengua es una actividad que cuenta con una larga y gloriosa historia, que puede lucir con orgullo a ilustres practicantes —desde San Jerónimo y los traductores de la corte del rey James hasta Charles Baudelaire y Ezra Pound—, y es, sin lugar a dudas, una de las actividades características y fundamentales del Renacimiento europeo. Empero, seguramente todos ustedes habrán escuchado, e incluso algunos lo habrán repetido más de una vez, aquel insidioso comentario debido, al parecer, a Robert Frost, quien definió a la poesía como aquello que se pierde en la traducción, observación tan devastadora —y, en mi opinión, tan falsa— como la tremenda expresión italiana, cuya respetabilidad atribuyo solamente a su antigüedad, según la cual todos los traductores son traidores (*traduttore traditore*).

Si se descarta el postulado de que los traductores profesionales somos aguda e incurablemente patológicos, la pregunta obvia es por qué una persona en su sano juicio elegiría ejercer una actividad tan deplorable que con frecuencia es desestimada, considerándola un trabajo servil y mediocre, o catalogada lisa y llanamente de delictiva. En rigor de verdad, para la mayoría de nosotros, ni la fama ni la fortuna son motivaciones serias para semejante em-

presa, mal pagada y menospreciada. Algo gozoso y significativo, e intrínsecamente valioso, en este trabajo debe impulsarnos a realizarlo, porque no se me ocurre ninguna otra profesión en la cual quienes la ejercen deban enfrentar el permanente desafío de demostrarle al mundo que desempeñan una tarea lícita, honorable y posible. Una y otra vez nos sentimos obligados a poner énfasis en la denominada “traducibilidad” de la literatura, convocados a reafirmar la plausibilidad y el valor de la traducción, desafiados a defender nuestra propia presencia como voz intermediaria entre el primer autor y los lectores de la segunda versión de la obra, es decir, la traducción. Como ha señalado Clifford Landers, miembro de la Asociación de Traductores Estadounidenses, muchos críticos escriben “como si el texto inglés hubiera cobrado vida espontáneamente...”.

“Sin junturas” (seguido de cerca por “competente” y, en la actualidad, “tersa” o “fluida”) es, probablemente, el máximo elogio que la mayoría de las traducciones pueden llegar a recibir de la mayor parte de los críticos. Permítanme presentarles una traducción cabalmente acerba de la condena que se oculta en ese tibio elogio: en realidad, “sin junturas” se refiere a la debidamente humillada y castigada invisibilidad tras la cual un traductor opta piadosamente por desaparecer. “Piadosamente”, porque si bien se admite a regañadientes que la traducción es una desafortunada y

lamentable necesidad, que incluso podría resultar crucial para la transmisión y comunicación de cultura (por desgracia, ni siquiera los alumnos de lenguas más talentosos y excepcionales pueden llegar a estudiar toda lengua escrita que haya existido en el mundo), se espera que los traductores nos autodestruyamos como si fuéramos responsables directos de la torre de Babel y sus calamitosas consecuencias para nuestra especie. Debemos reservar siempre la seriedad para la tarea, nunca para nosotros mismos, pero semejante humildad tiene cierto tufillo a Uriah Heep.\*

#### El ideal utópico de la fidelidad

Ortega y Gasset calificó a la traducción de afán utópico porque, según afirmaba, todo quehacer humano lo es, incluso el esfuerzo por comunicarse con otro ser humano en la misma lengua. Sin embargo, en opinión de Ortega, el hecho de que nuestros intentos por traducir o comunicarnos sean utópicos y tal vez nunca puedan concretarse en su totalidad, no disminuye su luminoso valor. En el campo de la traducción, el ideal utópico y constante es la fidelidad. Pero “fidelidad” nunca debe confundirse con “literalidad”. El literalismo es un concepto torpe e ineficaz, que tergiversa y menoscaba radicalmente la compleja relación entre una traducción y su original.

Quisiera dedicar algunas palabras a desarrollar esta idea, pero ante todo les so-

---

\* Personaje de la novela de Charles Dickens *David Copperfield*, considerado el arquetipo de la envidia y la codicia, aunque bajo la apariencia de un humildísimo criado.

licito que disculpen mi predilección por la falacia patética.

Las lenguas que hablamos y escribimos son demasiado expansivas y revoltosas como para poder contenerlas con éxito. A pesar de los notables esfuerzos que realizan los organismos normativos, desde los integrados por docentes dedicados al desarrollo de composición evolutiva hasta el gobierno francés, las lenguas vivas no se someten a la preceptiva. Exceden, incluso, a los diccionarios más modernos y “completos”, que a la fecha de publicación suelen estar, como mínimo, veinte años desactualizados; se burlan de la restricción, la corrección y la imposición del uso apropiado o elegante, y se regocijan en la jerga local, la ambigüedad y la variedad pasajera. Con típica arrogancia adolescente, presionan contra los límites impuestos por un mundo académico al que nunca accedieron, y se hallan en estado de rebelión perpetua. Es evidente que son mucho más que acumulaciones de términos inconexos, expresiones correctas o sintaxis aceptable, y el impacto de sus palabras es variable, multifacético y resonante, con innumerables connotaciones, que superan ampliamente las primeras, o aun las cuartas o quintas, definiciones de diccionario.

Una lengua determinada, por consiguiente, es evasiva, paradójica, ambivalente, explosiva. Cuando alguien intenta controlarla durante el tiempo suficiente como para crear una traducción, la complejidad bizantina de la empresa se potencia e intensifica en un grado alarmante, e incluso esquizofrénico, porque la segunda lengua no es menos esquiva, dinámica y recalcitrante

que la primera. La experiencia de sumergirnos en el torbellino que se agita y hierve entre ellas, mientras intentamos transferir significados entre dos lenguas, escuchar los efectos, los ritmos, la cualidad artística de ambas simultáneamente, puede rayar en la alucinación.

Todas las lenguas —hasta aquellas que son primas hermanas, como el español y el italiano— arrastran consigo inmensas historias individuales. Con todas sus volátiles acreencias de tradición, cultura, y formas y niveles de discurso, jamás han existido dos que pudieran ensamblarse perfectamente u ocupar el mismo espacio al mismo tiempo. Se las puede vincular mediante la traducción, tal como una fotografía puede vincular movimiento e inmovilidad, pero es un desatino suponer que la traducción o la fotografía —que para el caso es lo mismo— son artes figurativas e imitativas en algún sentido restringido del término. La fidelidad es el noble propósito del traductor literario, pero permítanme reiterarlo: la lealtad tiene poco que ver con aquello que se denomina “sentido literal”. Si así fuera, el único criterio significativo para juzgar nuestro trabajo sería una correspondencia uno a uno, mecánica e ingenua, de elementos aislados, por medio de dos sistemas lingüísticos dispares. A esta especie de pareado robótico imposible suele calificársela, despectivamente, de “traductoril”, invento espurio, infiel y con frecuencia inintencionadamente cómico que habita sólo en la mente de un traductor fracasado y que no tiene entidad en ningún universo lingüístico.

Si los traductores no relacionan “ele-

mentos aislados” ni se limitan a transportar palabras de un idioma a otro por medio de una especie de papel calco lingüístico, entonces, ¿qué traducen los traductores y exactamente a qué le son fieles? Antes de adelantar una respuesta para una pregunta que corre el peligro de hundirse en arenas movedizas metafóricas, quisiera subrayar un punto obvio: por supuesto, los traductores rastrillan el diccionario, muchos diccionarios en realidad, y también registran enciclopedias y diccionarios ideológicos de manera diligente, a veces frenética, en busca de definiciones y significados. Pero esta clase de búsqueda e investigación terminológica, acompañada de innumerables consultas a amigos con infinita paciencia, que sean hablantes nativos de la primera lengua y preferentemente oriundos de la misma región que el autor, es una actividad preliminar vinculada al borrador, el primer paso en una larga serie de revisiones. Completar esta etapa inicial es, sin duda, una señal de competencia básica, pero no es esencial para los propósitos más importantes y exigentes de la traducción.

El traductor no debe fidelidad a correspondencias léxicas, sino al contexto: las alusiones y los ecos del tono, la intención y el nivel de discurso del autor original. Las buenas traducciones son buenas porque son fieles a esta significación contextual. No son necesariamente fieles a las palabras o a la sintaxis, características de idiomas específicos y que rara vez pueden trasladarse directamente, en un esfuerzo desacertado y a la postre confuso de replicar de algún modo el original. Se trata de la trampa literalista porque las palabras *carecen de signi-*

*ficado* en forma aislada. Las palabras *tienen significado* como partes indispensables de un todo contextual que incluye el tono y el impacto emocional, los antecedentes literarios y tanto el nimbo connotativo como las denotaciones de cada frase. Estoy convencida —si no lo estuviera, no podría hacer el trabajo— de que en la mayoría de los casos es posible transmitir con fidelidad el significado de un texto en una segunda lengua, pero también de que es casi imposible hacerlo si se toman sus palabras como entidades aisladas. Los traductores traducimos contextos. Recurrimos a la analogía para recrear la significación, en busca de la forma de expresión y el estilo en la segunda lengua que *signifiquen* del mismo modo y *suenen* del mismo modo para el lector de esa segunda lengua. Y ello precisa de todo nuestro sentido común y de tanta sensibilidad como seamos capaces de aportar a los mecanismos y las sutilezas de la lengua a la que traducimos.

#### El trabajo crítico del traductor

Se afirma que Jorge Luis Borges le pidió a su traductor que no escribiera aquello que decía, sino aquello que quería decir. ¿Cómo podría algún traductor llegar a cumplir con el pedido de Borges? ¿No es ese el ámbito de mentalistas o de críticos literarios talentosos? En efecto, así es, pero me referiré solamente al segundo grupo.

En la actualidad es un lugar común, al menos en los círculos de la traducción, afirmar que el traductor es el lector y crítico más agudo que puede tener una obra. La naturaleza misma de nuestra tarea así lo

requiere. Traducir contexto y significación implica que debemos llevar a cabo un profundo rastreo textual y aplicar todo aquello que sabemos, sentimos e intuimos acerca de las dos lenguas y sus literaturas. Traducir por analogía significa que debemos sondear planos de intención y alusión, pesar y considerar cada elemento dentro de su contexto, y luego, dar el gigantesco salto de fe hacia la reescritura tanto del texto como del contexto en términos diferentes. Y esta clase de lectura crítica rigurosa es un verdadero placer para desvergonzados adictos a la literatura como yo, que creen que la suma de un buen texto supera a sus partes y excede a cada una de las palabras que lo componen. He dedicado mucho tiempo de mi vida profesional, sin mencionar todos aquellos años de estudios avanzados, a sostener el doble postulado de que en literatura, como en otras formas de expresión artística, algo más se oculta tras la aparente fachada, y mi propósito y mi papel en la vida han consistido en tratar de descubrirlo e interpretarlo, aun cuando dicho objetivo pareciera utópico. Creo que esta clase de anhelo por develar misterios estéticos es parte esencial de los estudios literarios. Sin lugar a dudas, constituye la esencia de la interpretación, de la exégesis, de la crítica y de la traducción.

Sin embargo, debo confesarles que aún me causa perplejidad el proceso de trabajar el mismo texto en dos lenguas diferentes, y que he buscado en vano una manera de expresar la desconcertante relación entre traducción y original, paradójica conexión que probablemente sólo pueda evocarse de manera metafórica. La pregunta que ace-

cha en los rincones de mi mente, mientras trabajo y reviso y susurro maldiciones para el tonto que crea que la segunda versión de un texto no es también un original, es la siguiente: ¿Qué estoy escribiendo exactamente cuando escribo una traducción? ¿Es una imitación, un reflejo, una trasposición, o algo absolutamente distinto? ¿En qué lengua existe el texto *en realidad*, y qué relación tengo con él? No pretendo dar a entender que una traducción no es efectivamente una versión de un original, pero está claro que una obra traducida tiene, de hecho, una vida independiente y diferente del primer texto, al menos porque está escrita en otro idioma.

No tengo una respuesta definitiva o una solución reveladora para el acertijo, pero se me ocurre que con frecuencia los autores deben de formularse la misma pregunta, y también con frecuencia deben de considerarse transmisores de los textos, antes que sus creadores. La figura de la musa como presencia inspiradora es demasiado ubicua y universal como para que tal afirmación no sea verdad. La “otredad” de la inspiración podría ser aquello que William Trevor tenía en mente cuando afirmó acerca de uno de sus libros: “No lo planeé... La mayoría de las cosas, en cualquiera de las artes, ocurren por accidente... Ni siquiera sé de qué manera ocurren”.

Me he preguntado por qué algo tan profundamente personal como la creación literaria debería considerarse, en última instancia, inspirada por un “otro”, una figura externa, quizás un “original”, y me ha intrigado la idea de que la lengua literaria pudiera ser una forma de traducción. Es en



este sentido que me refiero a la traducción no como el fatigado jornalero del mundo editorial, sino como un puente viviente entre dos ámbitos de discurso, dos ámbitos de experiencia y dos grupos de lectores.

#### Todo es traducción

Octavio Paz comienza su ensayo sobre traducción con esta frase: “Aprender a hablar es aprender a traducir”. Afirma que los niños traducen lo desconocido a una lengua que poco a poco se les vuelve familiar, y que todos efectuamos continuamente la traducción de pensamientos en lenguaje. Luego, desarrolla una noción más sugerente aún: ningún texto escrito u oral es completamente “original”, porque el lenguaje, al margen de toda otra consideración, es una traducción del mundo no verbal, y cada signo lingüístico y cada frase se traducen en otro signo y otra frase. Según Paz, el más humano de los fenómenos —la adquisición y el uso del lenguaje— es, en realidad, un permanente e interminable proceso de traducción; y, por extensión, el uso más creativo del lenguaje —es decir, la literatura— es también un proceso de traducción: no la transmutación de un texto en otro idioma, sino la transformación y materialización del contenido de la imaginación del escritor en un artefacto literario. Como lo han señalado muchos observadores, entre quienes se cuentan John Felstiner e Yves Bonnefoy, el traductor que se esfuerza por recrear las palabras de un escritor con palabras de una lengua extranjera continúa, de hecho, el esfuerzo original del escritor por trasponer realidades no

verbales en lenguaje. En síntesis, al pasar de la imaginación a la palabra escrita, los autores realizan un proceso semejante al de los traductores cuando pasan de una lengua a otra.

Si escribir es una transcripción de experiencia interna y estados imaginarios al mundo externo, entonces, incluso cuando autores y lectores hablan la misma lengua, los escritores están obligados a traducir, a asumir el esfuerzo utópico de transformar las imágenes e ideas que fluyen por sus más íntimos espacios en términos materiales y legibles a los que puedan tener acceso los lectores. Y si es así, las dudas y paradojas que acosan a los traductores también deben plantearse a los escritores: ¿Es acaso su texto una invariable traición a la imaginación y al impulso creativo? ¿Puede la obra escrita alcanzar una perfecta correspondencia con ese original imaginativo y creativo cuando dos lenguas diferentes, dos ámbitos de experiencia, apenas si pueden aproximarse?

En estos términos, un texto literario puede considerarse escrito en aquello que se denomina “lengua de traducción”, o “lengua meta”, aunque se lo presente a los lectores como si estuviera escrito en la lengua original, o fuente. Si el resultado de la tarea es satisfactorio, se lo lee como “sin junturas”, en cuyo caso ello significa que cuando los lectores tienen la obra literaria en sus manos, ésta ha logrado por fin soltar amarras y comenzar una vida independiente del original, es decir, de los estados internos que dieron origen al proceso creativo del escritor. La lengua como artefacto externo precisa de las metáforas de la poe-

sía para expresar los estados internos que inspiran la obra, pero en el trasfondo de todo esfuerzo literario se deja oír siempre la melancólica observación de Flaubert: “El lenguaje humano se asemeja a un caldero rajado sobre el que marcamos el ritmo para que bailen los osos, con la permanente esperanza de conmover a las estrellas”.

El *Quijote*, un desafío  
sumamente perturbador

Cuando reflexiono acerca de la traducción, siempre tengo presentes estas consideraciones, especulaciones y cuestiones problemáticas, que de hecho ocuparon buena parte de mis pensamientos cuando acepté asumir la inmensa y utópica tarea de traducir *Don Quijote*. Pero había algo más: en mi cabeza flotaban oscuras nubes *sui generis* intensamente perturbadoras, vastas áreas de aprensión e inquietud propias de un proyecto semejante. Es probable que ustedes lleguen a imaginar cuáles eran, pero voy a mencionar algunas de ellas.

Estaban de por medio los siglos de erudición cervantina, los estudios especializados, la investigación meticulosa, la incontable cantidad de libros, monografías, artículos y ediciones académicas dedicados a la novela y a su creador. ¿Tenía obligación de leer y releer todo aquello antes de abordar la traducción? No me alcanzaría una vida para hacer justicia a semejante tradición académica, ya no era una jovencita, y tenía un contrato de dos años de plazo con el editor.

Había otras traducciones al inglés —como mínimo, veinte, según ciertos cál-

culos—, algunas muy recientes y otras consideradas clásicos indiscutidos, como la de Smollett. ¿Tenía el deber profesional de estudiarlas en su totalidad? Había leído *Don Quijote* al menos diez veces, como estudiante y como docente, pero siempre en español, excepto en mi primer encuentro con la novela en la traducción de Samuel Putnam, cuando era adolescente. Desde aquel momento no había leído otras traducciones. ¿Estaba dispuesta a demorar el trabajo durante años a fin de disponer del tiempo necesario para leer con atención cada una de las versiones en lengua inglesa? ¿Con qué objeto? ¿Quería efectivamente llenar mi cabeza con los ecos de percepciones e interpretaciones de otros traductores?

Luego estaba la cuestión de la distancia temporal, un abismo de cuatro siglos que me separaba de Cervantes y el mundo en el cual compuso su extraordinaria novela. De hecho, yo había traducido ya textos complejos y difíciles, algunos de ellos especialmente oscuros y demandantes, pero todos eran obras modernas de escritores vivos aún. ¿Sería capaz de transferir al pasado mi experiencia contemporánea como traductora y experimentar cierto grado de confianza al transportar el español del siglo XVII al inglés del siglo XXI? Había dedicado una buena cantidad de años al estudio de los narradores y poetas del Siglo de Oro español —Cervantes entre ellos— con algunos de los más eruditos especialistas en el área, entre los cuales estaban Joaquín Casaldueiro, Joseph Gillette, Otis Green y José Montesinos; pero, ¿podía considerarse ello una preparación suficiente como para asumir la traducción de un libro que tiene

la reconocida estatura de texto sagrado? ¿Equivaldrían mis esfuerzos —mis incursiones en lo sacrosanto— a una blasfemia?

¿Cómo debía abordar las dificultades léxicas y los pasajes oscuros? Ya he mencionado que para encontrar el significado de palabras que no conozco, luego de recurrir a innumerables diccionarios, mi práctica habitual consiste en conversar con amigos amables, pacientes y generosos que provengan de la misma región que el autor; y, como último paso en mis búsquedas terminológicas, consultar con el escritor o la escritora original para clarificar su intención y su significado. Pero, sin duda, *Don Quijote* planteaba una situación muy diferente: ninguno de mis amigos procedía de la España de principios del siglo XVII y, por falta de un canal apropiado, no tenía manera de consultar con Cervantes. Estaba completamente sola. Hubo dos elementos que acudieron en mi auxilio inmediato: encontré el primero en las notas de referencia de Martín de Riquer (le dije a García Márquez —con cuyo libro *Vivir para contarla* trabajé inmediatamente después de *Don Quijote*— que Cervantes era más fácil de traducir que él, porque al menos en un texto de Cervantes había notas a pie de página). Las notas de Riquer arrojaron luz sobre numerosas referencias históricas, geográficas, literarias y míticas, que para el lector moderno suelen ser más oscuras, en mi opinión, que determinados elementos léxicos. En su edición, Riquer analiza palabras especialmente problemáticas mediante la comparación de sus versiones en las primeras traducciones de *Don Quijote* al inglés, francés e italiano, recurso que siem-

pre me ha resultado muy esclarecedor. La segunda ayuda invalorable provino de un viejo amigo, el escritor mexicano Homero Aridjis, quien me envió una fotocopia de un diccionario que había hallado en Holanda cuando se desempeñaba como diplomático allí: un diccionario español-inglés del siglo XVII, publicado originalmente por un caballero llamado Percivale, corregido y aumentado luego por un profesor de idiomas llamado Minsheu, e impreso en Londres en 1623. Este material me resultó de enorme utilidad en esos momentos espantosos en que estaba ante una palabra que no figuraba en el diccionario de María Moliner, ni en el de la Real Academia Española, ni en los de Simon & Schuster, Larousse, Collins o Williams. No pretendo dar a entender que en *Don Quijote* no hubiera frases sumamente oscuras o arcaicas —tiene una profusión de ellas que alcanza para toda una vida—, pero me fascinó advertir cuán constante y regular ha permanecido la lengua española a través de los siglos (comparada con el inglés, por ejemplo), característica que me permitió hacer uso frecuente de glosarios contemporáneos para iluminar un texto del siglo XVII.

Me preguntaba también si la novela se me revelaría como suele ocurrir con las obras contemporáneas y me permitiría sumergirme en su lenguaje y en su intención. ¿Podría, al menos, escudriñar en la mente de Cervantes mientras escuchaba su prosa y comenzaba a vivir con sus personajes, y lograría mantener esa imagen intacta mientras buscaba, y con suerte encontraba, voces equivalentes en inglés? Con frecuencia, al llegar a un punto determina-

do en la traducción de un libro, consigo establecer con éxito la conexión exacta y me es posible imaginar que el autor y yo hemos comenzado a hablar juntos —nunca al unísono, por cierto, pero sí en una especie de satisfactoria armonía. En esos momentos me parece que escucho, dentro de mi mente, la voz del autor hablando en español, al mismo tiempo que logro hallar una manera de enunciar la obra en inglés. La experiencia es vivificante, simbiótica, ciertamente metafórica y absolutamente crucial si voy a realizar aquello que se supone que debo hacer: de algún modo, entrar en la cabeza del autor; ubicarme detrás de sus ojos y recrear en inglés las percepciones lingüísticas que el escritor tiene del mundo. Ralph Manheim, el grandioso traductor de alemán, comparó una vez al traductor con un actor que habla tal como lo haría el autor si el autor hablara inglés. Un papel difícil y bastante arduo cuando se trata de escritores contemporáneos. No soy especialista en el Siglo de Oro: ¿sería capaz de desempeñar el papel cervantino y pronunciar esas líneas, o bajaría definitivamente el telón para la quijotesca empresa en la primera noche de gira, sin la menor posibilidad de llegar a Broadway? En síntesis, ¿sería yo capaz de escribir párrafos que le permitieran al lector anglohablante experimentar el texto de manera aproximada a aquella en que el lector de español lo experimenta en la actualidad, y similar a aquella en que lo experimentaba el lector hace cuatro siglos?

Las ventajas de la desacralización

Estos eran algunos de los temores que me invadían mientras me preparaba para abordar el proyecto, pero la perspectiva no era totalmente desoladora, lúgubre y amenazante, por supuesto. La posibilidad de trabajar con *Don Quijote* era una de las oportunidades más interesantes que se me habían presentado como traductora. Era un privilegio, un honor y una ocasión gloriosa. En este punto se produjo el intercambio con Julián Ríos que menciono en mi nota de la traductora. Para quienes no hayan leído la nota, les explico: le conté a Julián acerca del proyecto y de la aprensión que sentía, y me respondió que no debía tener miedo porque Cervantes era nuestro escritor más moderno. Todo lo que debía hacer, me dijo, era traducirlo tal como traducía a los demás, es decir, a los autores contemporáneos cuyas obras había transportado al inglés. Como lo expresé en la nota, esto fue “una revelación; desacralizó el proyecto y me permitió, por fin, enfrentarme al texto y encontrar la voz en inglés”; en otras palabras: comenzar el proceso de traducción. En un segundo plano mental aparecía la caprichosa noción de que si podía traducir satisfactoriamente la frase inicial—probablemente, las palabras más famosas en español, comparables a las primeras líneas del monólogo de Hamlet en inglés, y familiares incluso para quienes no han leído la obra en su totalidad—, entonces, el resto de la novela hallaría el rumbo de alguna manera. El texto en español dice: “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...”. Recité estas palabras para mí misma como si fueran un mantra, hasta que se materializó una frase en inglés

que me pareció comparable en ritmo y energía, que jugaba con los múltiples significados de la palabra “lugar” y que conservaba en parte los ecos de la sonoridad original: “*Somewhere in La Mancha, in a place whose name I do not care to remember...*”. Me sonó bien, y en un acceso de satisfacción eufórica me dije que efectivamente podría ser capaz de traducir esta grandiosa obra maestra de la literatura.

Otro aspecto fundamental era decidir cuál de las ediciones de *Don Quijote* debía utilizar. Hay notables ediciones de la obra y, a pesar de las especulaciones de algunos críticos —de cuyos nombres no quiero acordarme—, de hecho, conocía la reciente y fervorosamente aclamada edición de Francisco Rico; pero, por razones tanto críticas como sentimentales, decidí utilizar la de Martín de Riquer, que se basa en la primera impresión de la novela. La versión de Riquer incluye la totalidad de las omisiones, las equivocaciones y los traspies que Cervantes intentó corregir con posterioridad y a los que se refirió en la Segunda Parte. Siempre me han encantado los errores de la primera impresión y he sucumbido al hechizo del sentimiento de camaradería hacia Cervantes que ellos generan en mí. Alguien —uno de los traductores del libro, supongo— calificó a *Don Quijote* como la obra maestra más descuidada jamás escrita, y yo pensé que sería lamentable si mi traducción perdiera, redujera o academizará esa entusiasta exuberancia, a la que considero el impulso creativo que permitió a Cervantes cometer esos errores humanos por antonomasia y aun así escribir un libro absolutamente original y de importancia

crucial. Por otra parte, no pretendo afirmar que Cervantes fuera un erudito primitivo o un hombre sin cabal comprensión de las ramificaciones y alusiones de su arte. En una paráfrasis del viejo dicho, podríamos considerar que si algo provocó la risa del mismísimo Homero, entonces, Cervantes habrá tenido numerosas ocasiones para reír entre dientes durante una vida plagada de situaciones difíciles y azarosas.

Además, llegué a la conclusión de que no iba a crear una obra erudita o un libro académico y, por lo tanto, no debía estudiar y comparar ediciones, así como tampoco comenzar mi trabajo controlando cómo habían hecho el suyo otros traductores. Sin embargo, a pesar de mi falta de intención, pretensión y propósito académicos, por primera vez en mi carrera de traductora decidí utilizar notas al pie, muchas de ellas basadas en las notas de la edición de Riquer, y otras, como resultado de las consultas que realicé en diccionarios, enciclopedias y libros de historia. Tales notas no tenían la función de servir de prueba de una investigación académica, sino de aclaraciones para el lector sobre posibles referencias y alusiones oscuras: aclaraciones que se tornan necesarias, en una versión contemporánea de la novela, debido a factores externos como el paso del tiempo, los cambios en el sistema educativo, las transformaciones del público lector y las diferencias culturales entre los Estados Unidos del siglo XXI y la España del siglo XVII. Deseaba que las notas fueran, en la medida de lo posible, suficientemente equilibradas y útiles. No había ninguna razón para que un lector moderno e inteligente se desani-

mara frente a dificultades del texto que no eran responsabilidad del autor.

A los *cervantistas* de todas las épocas les encanta discrepar y discutir, a menudo con saña y vehemencia, pero yo llegué a la conclusión de que mi tarea primordial no consistía en verme envuelta en controversias, sino en crear una traducción de *Don Quijote* que tuviera la suerte de ser leída con placer por el mayor número posible de personas. Quería que los lectores anglohablantes apreciaran su humor, su melancolía, su originalidad, su complejidad intelectual y estética; quería que supieran por qué el mundo entero opina que se trata de una obra maestra grandiosa creada por un novelista incomparable. En última instancia, mi argumento principal era el siguiente: *Don Quijote* no es esencialmente un enigma para académicos, un depósito de uso renacentista, un monumento histórico o un texto escolar. Es una obra literaria, y mi preocupación como traductora literaria debe consistir en crear un texto en inglés que quizá también pueda llamarse *literatura*.

Para finalizar, mi *apología*. Quisiera leerles el último párrafo de mi nota de la traductora:

Comencé el trabajo en el mes de febrero de 2001 y lo terminé dos años más tarde, pero es importante que ustedes sepan que las versiones «finales» están determinadas más por el plazo de entrega impuesto por el editor que por alguna impresión personal de que la tarea esté efectivamente concluida. A pesar de ello, espero que esta obra les resulte muy

divertida y realmente fascinante. Si no es así, pueden tener la certeza de que la culpa es mía.

Sólo me resta agregar una frase que se atribuye a Samuel Beckett: “La próxima vez tendré que fracasar mejor”. Eso es lo máximo a que cada uno de nosotros puede aspirar.

A handwritten signature in black ink that reads "Edith Grossman". The signature is written in a cursive, flowing style with a large initial "E".

**Edith Grossman**, laureada traductora literaria español-inglés, es la traductora de *Don Quijote*, de Miguel de Cervantes (Ecco/Harper Collins, 2003), y de *Vivir para contarla*, primer volumen de la trilogía autobiográfica de Gabriel García Márquez. Apodada “la Glenn Gould de la traducción” por Harold Bloom, ha dado a la obra maestra de Cervantes su más brillante expresión en lengua inglesa hasta la fecha, cuatrocientos años después de su publicación original. Su versión ha sido destacada por Carlos Fuentes, en *The New York Times*, como “un notable logro literario”.

Nacida en Filadelfia, Pennsylvania, Grossman cursó estudios en la Universidad de Pennsylvania, de la cual es egresada, en U. C. Berkeley y en la Universidad de Nueva York. Luego de largos años de actividad docente, se dedicó en forma exclusiva a traducir. Probablemente sea la traductora de ficción latinoamericana más importante del siglo pasado, pues desde *El amor en los tiempos del cólera* ha traducido todos los libros de Gabriel García Márquez (ganador del Premio Nóbel), además de obras de Mario Vargas Llosa, Mayra Montero, Augusto Monterroso, Jaime Manrique, Álvaro Mutis y Julián Ríos. En la actualidad reside en el Upper West Side, Manhattan.

Traducciones seleccionadas:

1. Gabriel García Márquez: *Love in the Time of Cholera* (El amor en los tiempos del cólera), *The General in His Labyrinth* (El general en su laberinto), *Strange Pilgrims: Stories* (Doce cuentos peregrinos), *Of Love and Other Demons* (Del amor y otros demonios), *News of a Kidnapping* (Noticia de un secuestro), *Living to Tell the Tale* (Vivir para contarla) y *Memories of My Melancholy Whores* (Memoria de mis putas tristes).
2. Mario Vargas Llosa: *The Notebooks of Don Rigoberto* (Los cuadernos de Don Rigoberto), *The Feast of the Goat* (La fiesta del chivo) y *Death in the Andes* (Lituma en los Andes).
3. Augusto Monterroso: *Complete Works & Other Stories* (Obras completas y otros cuentos), University of Texas Press, 1995.
4. Ariel Dorfman: *In Case of Fire in a Foreign Land: New and Collected Poems from Two Languages* (En caso de incendio en un país lejano: Poemas nuevos y escogidos en dos idiomas) y *Last Waltz in Santiago and Other Poems of Exile and Disappearance* (Último vals en Santiago y otros poemas de exilio y desaparición).
5. Álvaro Mutis: *The Adventures of Maqroll: four novellas* (Las aventuras de Maqroll: cuatro novelas), 1995.
6. Mayra Montero: *Captain of the Sleepers* (El capitán de los dormidos), *The Last Night I Spent with You* (La última noche que pasé contigo), *Deep Purple* (Púrpura profundo), *The Messenger* (Como un mensajero tuyo), *The Red of His Shadow* (Del rojo de su sombra) y *You, Darkness* (Tú, la oscuridad).
7. Julián Ríos: *Monstruary* (Monstruario), y *Loves That Bind* (Amores que atan).

Otras publicaciones de la Serie *Encuentros*:

- *Casas, voces y lenguas de América Latina*  
José Donoso (1924-1996), novelista chileno, autor de la obra *Coronación*, y colaborador para el impulso de la literatura latinoamericana y el realismo mágico.  
No. 1, marzo de 1993.
- *Cómo empezó la historia de América*  
Germán Arciniegas (1900-1999), distinguido periodista e historiador colombiano, autor de más de cincuenta libros y varias columnas publicadas en el periódico colombiano *El Tiempo*.  
No. 2, abril de 1993.
- *Año internacional de los pueblos indígenas*  
Rigoberta Menchú (1959-), líder indígena guatemalteca, ganadora de los Premios Nobel de la Paz (1992) y Príncipe de Asturias (1998); y Embajadora voluntaria ante la UNESCO.  
No. 3, octubre de 1993.
- *Narrativa paraguaya actual: dos vertientes*  
Renée Ferrer de Arréllaga (1944-), escritora y poeta paraguaya, recibió el Premio Pola de Lena (1986) de España, incluido en la poesía y narrativa de las antologías paraguayas.  
No. 4, marzo de 1994.
- *El Paraguay en sus artes plásticas*  
Annick Sanjurjo Casciero (1934-), historiadora paraguaya, escritora y editora de la revista de la OEA y de catálogos de arte, especialista en arte latinoamericano del siglo XX.  
No. 5, marzo de 1994.
- *El porvenir del drama*  
Alfonso Sastre (1926-), dramaturgo existencialista, ensayista y crítico español, miembro del movimiento literario *Arte Nuevo*, crítico abierto de la censura de la época de Franco.  
No. 6, abril de 1994.
- *Del baile popular a la danza clásica*  
Edward Villella (1936-), bailarín estadounidense del New York City Ballet bajo George Balanchine (1960), posteriormente fundador y director artístico del Miami City Ballet.  
No. 7, agosto de 1994.
- *Belice: una perspectiva literaria*  
Zee Edgell (1940-), novelista y activista beliceña, autora de cuatro novelas, incluida *Beka Lamb*, Profesora Asociada de Inglés en la Universidad Kent State en Ohio.  
No. 8, setiembre de 1994.
- *El desarrollo de la escultura en la Escuela Quiteña*  
Magdalena Gallegos de Donoso, antropóloga ecuatoriana e historiadora de arte, autora de más de cincuenta catálogos de arte, Directora de los Museos del Banco Central de Ecuador.  
No. 9, octubre de 1994.
- *Arte en contexto: estética, ambiente y función en las artes de Japón*  
Ann Yonemura (1947-), curadora asociada norteamericana de arte japonés de las Galerías Freer y Sackler de la Institución Smithsonian en Washington, D.C..  
No. 10, marzo de 1995.
- *Hacia el fin del milenio*  
Homero Aridjis (1940-), poeta mexicano, diplomático y autor de más de veinticinco libros de poesía, ganador del Premio Global 500, otorgado por las Naciones Unidas.  
No. 11, setiembre de 1995.



- *Haití: una experiencia de dos culturas*  
Edwidge Danticat (1969-), novelista haitiana, autora de *Breath, Eyes, Memory* (1994), ganadora del Premio Pushcart (1995); y *The Farming of the Bones* (1999), American Book Award (1999). No. 12, diciembre de 1995.
- *Los significados del milenio*  
Bernard McGinn, teólogo norteamericano de la Escuela de Teología de la Universidad de Chicago, especialista en pensamiento apocalíptico, editor de *Classics of Western Spirituality*. No. 13, enero de 1996.
- *Milenarismos andinos: originalidad y materialidad (siglos XVI - XVIII)*  
Manuel Burga (1942-), sociólogo peruano de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, experto en Estudios Andinos Poscoloniales, ganador del Premio Nacional de Historia (1988). No. 14, febrero de 1996.
- *Apocalipsis en los Andes: zonas de contacto y lucha por el poder interpretativo*  
Mary Louise Pratt (1948-), lingüista canadiense de la Universidad de Stanford, líder en feminismo, teoría y cultura poscolonial en América Latina. No. 15, marzo de 1996.
- *Cuando nos visitan los forasteros: discurso del milenio, comparación y el retorno de Quetzalcóatl*  
David Carrasco (1944-), catedrático estadounidense de historia de las religiones en la Universidad de Princeton, posteriormente en la Facultad de Divinidad en la Universidad de Harvard; editor de la Enciclopedia Oxford sobre las Culturas Mesoamericanas. No. 16, junio de 1996.
- *El mesianismo en el Brasil: notas de un antropólogo social*  
Roberto Da Matta (1936-), antropólogo brasileño de la Universidad de Notre Dame, Asesor de la *Revista Luso-Brasileña*, y experto en la cultura popular brasileña. No. 17, setiembre de 1996.
- *El milenio de los pueblos: el legado de Juan y Eva Perón*  
Juan E. Corradi (1943-), sociólogo argentino de la Universidad de Nueva York, Asesor del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, Vicepresidente de la Iniciativa de Desarrollo Sur-Norte. No. 18, noviembre de 1996.
- *Breves apuntes sobre la literatura ecuatoriana y norteamericana*  
Raúl Pérez Torres (1941-), poeta ecuatoriano, Director de la Editora Abrapalabra, ganador de los Premios del Cuento (1976), Casa de las Américas (1980) y Juan Rulfo (1990). No. 19, marzo de 1997.
- *Sociedad y poesía: los enmantados*  
Roberto Sosa (1930-), poeta hondureño, editor y periodista, ganador de los Premios Casa de las Américas (1971), Literatura Nacional Rosa (1972) y Nacional de Literatura Itzamna (1980). No. 20, mayo de 1997.
- *La arquitectura como un proceso viviente*  
Douglas Cardinal (1934-), arquitecto canadiense, sus proyectos incluyen el Museo Canadiense de las Civilizaciones, y la propuesta original para el Museo Nacional del Indio Americano en Washington, D.C. No. 21, julio de 1997.

- *Cómo se escribe una ópera: una visita tras bambalinas al taller del compositor*  
Daniel Catán (1949-), compositor mexicano neo-impressionista de ópera, sus proyectos incluyen *La hija de Rappaccini* (1991), *Florencia en el Amazonas* (1996) y *Salsipuedes* (2004).  
No. 22, agosto de 1997.
- *En celebración de la extraordinaria vida de Elisabeth Samson*  
Cynthia McLeod (1936-), novelista surinamesa condecorada como autora *best-seller* de *El caro precio del azúcar* y *Farewell Merodia*, especialista en Suriname del siglo XVIII.  
No. 27, agosto de 1998.
- *La bienvenida mutua: transformación cultural del Caribe en el siglo XXI*  
Earl Lovelace (1935-), novelista y dramaturgo de Trinidad y Tobago, ganador de los Premios Literario Pegasus (1966), Medalla de Oro de Chaconia (1989), Carifesta (1995), y de la Mancomunidad Británica para Escritores (1997).  
No. 23, enero de 1998.
- *Un país, una década*  
Salvador Garmendia (1928-2001), escritor venezolano, ganador de los Premios Nacional de Literatura (1970) e Historias Cortas Juan Rulfo (1989), fundador y editor de la revista literaria *Sardio*.  
No. 28, setiembre de 1998.
- *De vuelta del silencio*  
Albalucía Angel (1939-), novelista experimental colombiana, pionera del posmodernismo latinoamericano, ganadora del premio Vivencias (1975), cantante de música popular y periodista.  
No. 24, abril de 1998.
- *Aspectos de creación en la novela centroamericana*  
Gloria Guardia (1940-), escritora panameña, periodista y ensayista, miembro de la Academia Española en Panamá, ganadora del premio Nacional del Cuento (Bogotá, 1996).  
No. 29, setiembre de 1998.
- *Cómo se están transformando los Estados Unidos por efecto de la inmigración latina*  
Roberto Suro (1951-), periodista estadounidense del *Washington Post*, ex Director de la Oficina Local del *New York Times* en Houston, Texas y Director del Centro Hispánico Pew.  
No. 25, mayo de 1998.
- *Hecho en Guyana*  
Fred D'Aguiar (1960-), novelista y poeta inglés-guyanés, ganador de los Premios Poesía en Guyana (1986), Malcolm X de Poesía (1986), y Whitbread de Obras de Ficción (1944).  
No. 30, noviembre de 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, erudito de CASVA, especialista en momificación pre-hispánica de huesos humanos.  
No. 26, julio de 1998.
- *Mentiras verdaderas sobre la creación literaria*  
Sergio Ramírez (1942-), escritor nicaragüense, autor de 25 libros; recibió los Premios Dashiell Hammett (1988) y Alfaguara (1998); fue Vicepresidente de su país.  
No. 31, mayo de 1999.
- *Mito, historia y ficción en América Latina*  
Tomás Eloy Martínez (1934-), escritor y periodista argentino, profesor de la Universidad Rutgers, autor de *Santa Evita* (1995), su obra literaria ha sido traducida a 37 idiomas.  
No. 32, mayo de 1999.

- *Fundamentos culturales de la integración latinoamericana*  
Leopoldo Castedo (1915-1999), historiador de arte de nacionalidad española-chilena, erudito, y director de cine; impulsó la integración de América del Sur; fue coautor de *Historia de Chile*, (20 volúmenes).  
No. 33, setiembre de 1999.
- *El Salvador y la construcción de la identidad cultural*  
Miguel Huezo Mixto (1954-), periodista y poeta salvadoreño, editor cultural de la Revista *Tendencias*, Director del Consejo Nacional de Cultura y Arte (CONCULTURA).  
No. 34, octubre de 1999.
- *La memoria femenina en la narrativa*  
Nélida Piñon (1937-), condecorada novelista brasileña, autora de *República de los sueños* (1984), ganadora del Premio Juan Rulfo (1995), miembro y ex Presidenta de la Academia de Literatura.  
No. 35, noviembre 1999.
- *Le Grand Tango: la vida y la música de Astor Piazzolla*  
María Susana Azzi (1952-), antropóloga cultural argentina, miembro del directorio de la Fundación Astor Piazzolla y de la Academia Nacional del Tango en Buenos Aires.  
No. 36, mayo de 2000.
- *El fantasma de Colón: el turismo, el arte y la identidad nacional en las Bahamas*  
Ian Gregory Strachan (1969-), escritor de Bahamas, encargado del departamento de Inglés en el Instituto de Bahamas, autor de la novela *God's Angry Babies* (1997) y *Paradise and Plantation* (2002).  
No. 37, junio de 2000.
- *El arte de contar cuentos: un breve repaso a la tradición oral de las Bahamas*  
Patricia Ginton-Meicholas, escritora de Bahamas, Presidenta fundadora de la Asociación de Estudios Culturales de las Bahamas, y ganadora de la Medalla Independence de Bodas de Plata en Literatura.  
No. 38, julio de 2000.
- *Fuentes anónimas: una charla sobre traductores y traducción*  
Eliot Weinberger (1949-), editor y traductor estadounidense de Octavio Paz, y ganador de los Premios PEN/Kolovakos (1992) y Círculo de Críticos del Libro Nacional (1999).  
No. 39, noviembre de 2000.
- *Trayendo el arco iris a casa: el multiculturalismo en Canadá*  
Roch Carrier (1937-), distinguido novelista canadiense y dramaturgo, Director del Consejo Canadiense para las Artes (1994-1997), y el Director de la Biblioteca Nacional de Canadá (1999-2004).  
No. 40, febrero de 2001.
- *Una luz al costado del mundo*  
Wade Davis (1953-), botánico étnico y escritor canadiense, Explorador Residente de la National Geographic Society y autor de *The Serpent and the Rainbow* [La serpiente y el arco iris] (1986) y *One River* [Un río] (1996).  
No. 41, marzo de 2001.
- *Como nueces de castaña: escritoras y cantantes del Caribe de habla francesa*  
Branda F. Berrian, profesora estadounidense de la Universidad de Pittsburg y autora del libro *Awakening Spaces: French Caribbean Popular Songs, Music and Culture* (2000).  
No. 42, julio de 2001.

- *El capital cultural y su impacto en el desarrollo*  
Camilo Herrera (1975-), sociólogo y economista colombiano; director fundador del Centro de Estudios Culturales para el Desarrollo Político, Económico y Social, en Bogotá.  
No. 43a, octubre de 2001.
- *La modernización, el cambio cultural y la persistencia de los valores tradicionales*  
Ronald Inglehart (1934-), profesor estadounidense de Ciencias Políticas y Director del Instituto de Investigación Social de la Universidad de Michigan, y profesor asociado Wayne E. Baker.  
No. 43b, febrero de 2002.
- *Las industrias culturales en la crisis del desarrollo en América Latina*  
Néstor García Canclini (1939-), destacado filósofo y antropólogo argentino, ganador del Premio Casa de la Américas (1981) y Director del Programa de Estudios Culturales Urbanos en la UNAM, Iztapalapa, México.  
No. 43c, abril de 2002.
- “Downtown” *Paraiso: reflexiones sobre identidad en Centroamérica*  
Julio Escoto (1944-), novelista hondureño ganador de los Premios Nacional de Literatura (1974), Gabriel Miró de España (1983) y José Cecilio del Valle de Honduras (1990).  
No. 44, enero de 2002.
- *El arte y los nuevos medios en Italia*  
Maria Grazia Mattei (1950-), experta italiana en las nuevas tecnologías de la comunicación; fundadora del estudio MGM Digital Communication. La conferencia se complementa con notas del artista Fabrizio Plessi.  
No. 45, febrero 2002.
- *Definiendo el espacio público: la arquitectura en una época de consumo compulsivo*  
Rafael Viñoly (1944-), arquitecto uruguayo, finalista en el concurso de diseño del nuevo World Trade Center y diseñador de la nueva expansión del John F. Kennedy Center for the Performing Arts en Washington D.C.  
No. 46, mayo de 2003.
- *Artesanías y mercancías: las tallas oaxaqueñas en madera*  
Michael Chibnik (1946-), profesor de Antropología de la Universidad de Iowa, conferencia basada en su libro *Crafting Tradition: The Making and Marketing of Oaxacan Wood Carvings* (Universidad de Texas, 2003).  
No. 47, mayo de 2003.
- *Educación y ciudadanía en la era global*  
Fernando Savater (1947-), distinguido filósofo y novelista español, y catedrático de Filosofía en la Universidad Complutense de Madrid, ganador del Premio Sakharov (2002).  
No. 48, octubre de 2003.
- *Ecología cultural en las Américas*  
Cristián Samper (1967-), biólogo costarricense-colombiano, Director del Museo Nacional de Historia Natural de la Institución Smithsonian en Washington, D.C.; y ex consejero científico principal para el gobierno Colombiano.  
No. 49, diciembre de 2003.
- *El puesto sustantivo de la ética en el desarrollo de América Latina*  
Salomón Lerner (1944-), catedrático peruano de filosofía, Rector de la Pontificia Universidad Católica del Perú (1994-2004), y ganador del Premio Nacional de Derechos Humanos Ángel Escobar Jurado (2003).  
No. 50a, abril de 2004.

- *Convicciones que sabotean el progreso*  
Marcos Aguinis (1935-), médico argentino, ex Ministro de Cultura de Argentina, ganador del Premio Planeta (España) y del Gran Premio de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores. No. 50b, junio de 2004.
- *La dificultad de decir la verdad*  
Darío Ruiz Gómez (1935-), crítico colombiano de arte, desarrollo urbano y literatura. Fue profesor de arquitectura en Medellín, autor de cuatro libros de poesía y cinco libros de cuentos. No. 50c, octubre de 2004.
- *Hölderlin y los Uwa: una reflexión sobre la naturaleza y la cultura frente al desarrollo*  
William Ospina (1954-), ensayista, periodista, poeta y traductor colombiano. Recibió los Premios Nacional de Literatura (1992) y Casa de las Américas (2002). No. 51, julio de 2004.
- *Traducir a Cervantes*  
Edith Grossman (1936-), laureada traductora estadounidense de obras del idioma catellano, incluyendo García Márquez, Vargas Llosa, y su última versión en inglés de *Don Quijote*. No. 52, enero de 2005.

---

○ 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.*

Fotografía: Unidad de Fotografía del BID  
Traducción: Laura Canteros  
Edición: Rolando Trozzi  
Diseño Andrea Leonelli



**Banco Interamericano de Desarrollo**  
CENTRO CULTURAL DEL BID

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/cultural](http://www.iadb.org/cultural)