

VASOS COMUNICANTES

Revista de ACE Traductores

Número 39

Primavera de 2008

**XV Jornadas en torno a la
Traducción Literaria
Tarazona 2007**

VASOS COMUNICANTES



DIRECTORES

CARMEN FRANCÍ
MARIO MERLINO

COLABORADORES

LOURDES ARENCIBIA	JOSÉ MARÍA MICÓ
CIDE HAMETE BENENGELI	OLIVIA DE MIGUEL
EDGARDO DOBRY	ALFREDO MICHEL MODENESSI
ISABEL GARCÍA ADÁNEZ	MIGUEL SÁENZ
JONIO GONZÁLEZ	ARTURO VÁZQUEZ BARRÓN
ANTONIO MARTÍN	PATRICIA WILLSON
JHILDA MÉNDEZ DÍAZ	

VASOS COMUNICANTES es una revista de
ACE Traductores y ha sido confeccionada con la ayuda del
Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO).

C/ Santa Teresa, 2, 3º, 28004 Madrid
Teléfono: 91 446 70 47 Fax: 91 446 29 61
Correo electrónico: lamorada@acett.org
Dirección web: <http://www.acett.org>

La composición, el diseño y la maqueta son de
JOSÉ LUIS SÁNCHEZ LIZARRALDE
La revista está compuesta en diferentes ojos de la familia de
caracteres Garamond Pro, de Adobe Systems Inc.®.

Imprime: CROMOIMAGEN

I.S.S.N.: 1135-7037
Depósito Legal: M. 3.472-1996



S U M A

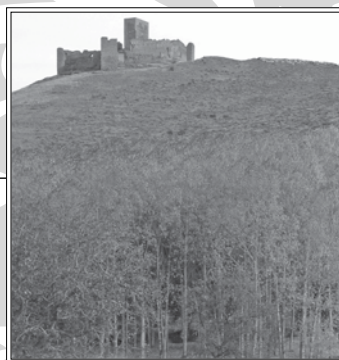
Primavera de 2008

PRESENTACIÓN

7

XV JORNADAS
EN TORNO A LA
TRADUCCIÓN
LITERARIA

I 2



RESEÑAS

I IO

RÍO

no harás el amor con tu (lengua) madre

MARIO MERLINO	7
---------------------	---

Apertura de las Jornadas

JULIA PASCUAL	12
MERCEDES CORRAL	12
ISABEL RUIZ DE ELVIRA	13
SUSANA CHECA	13
MARIO MERLINO	14

El retorno del autor invisible

MARIO MERLINO	15
---------------------	----

Conferencia

EDGARDO DOBRY	19
---------------------	----

Debate: La profesión en el ámbito panhispánico

LOURDES ARENCIBIA, OLIVIA DE MIGUEL, ALFREDO MICHEL MODENESSI, ARTURO VÁZQUEZ BARRÓN, PATRICIA WILLSON, MODERADOR ISMAEL ATTRACHE	31
--	----

Debate: El castellano de la traducción (I)

ALFREDO MICHEL MODENESSI, PATRICIA WILLSON, MIGUEL SÁENZ, ANDRÉS EHRENSHAUS	47
---	----

Debate: El castellano de la traducción (II)

LOURDES ARENCIBIA, ARTURO VÁZQUEZ BARRÓN, JONIO GONZÁLEZ, ANDRÉS EHRENSHAUS	65
---	----

Taller: El corrector frente a la diversidad y la norma

ANTONIO MARTÍN	83
----------------------	----

Conferencia de José María Micó, Premio Nacional a la mejor traducción 2006

JOSÉ MARÍA MICÓ	95
-----------------------	----

Conferencia de Isabel García Adánez, Premio Esther Benítez en su primera edición Nuevos tiempos, nuevas traducciones.

En busca de los pasajes perdidos de La Montaña Mágica

ISABEL GARCÍA ADÁNEZ	99
----------------------------	----

Libros: Cauces para la traducción del texto dramático

JHILDA MÉNDEZ DÍAZ	110
--------------------------	-----



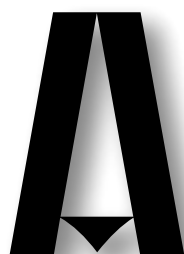
MIGUEL SÁENZ, ANDRÉS EHREHAUS, PATRICIA WILLSON Y ALFREDO MICHEL MODENESSI. FOTO: MERCEDES CORRAL

Debate

EL CASTELLANO DE LA TRADUCCIÓN (2)

ALFREDO MICHEL MODENESSI, PATRICIA WILLSON, MIGUEL SÁENZ

MODERADOR ANDRÉS EHRENHAUS



ANDRÉS EHRENHAUS: Alfredo Michel Modenessi es doctor en Literatura Comparada y profesor de la Universidad Autónoma Nacional de México (UNAM), traductor y adaptador teatral, único miembro mexicano de la Internacional Shakespeare Association. Ha

pronunciado conferencias e impartido cursos en Estados Unidos, España y Argentina. Ha publicado en Oxford, Cambridge, Routledge, Arden Shakespeare y Círculo de Lectores de Barcelona. Su libro *El teatro norteamericano: una síntesis* aparecerá en 2008. Para la UNAM ha escrito el prólogo a *Macbeth* y prepara su traducción anotada del *Love's Labour's Lost* (*El vano afán del amor*). Su versión de *La comedia de los errores* se halla actualmente en cartel.

Patricia Willson es traductora titulada del Instituto de Enseñanza Superior en Lenguas Vivas y doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. En ambas instituciones ejerce como docente e investigadora. Por su libro *La constelación del Sur. Traductores y traducciones de la literatura argentina del siglo XX* (Siglo XXI Editores, 2004) mereció el I Premio categoría Ensayo del Fondo Nacional de las Artes. En 2005 recibió en Madrid el I Premio Panhispánico de Traducción Especializada por el *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, de Michael Payne, que fue el compilador, originaria-

mente publicado en Blackwell y en versión castellana en Paidós (Buenos Aires). Ha traducido entre otros a Paul Ricoeur, Slavoj Žižek, Luce Irigaray, Roland Barthes, Richard Rorty, Mary Shelley, Jack London y Flaubert. Desde 2004 coordina en Buenos Aires el seminario permanente de Estudios de Traducción. Hasta octubre de 2008 ocupará la Cátedra Mercator de la Universidad Erlangen-Nuremberg en Alemania.

Miguel Sáenz es traductor literario y de organismos internacionales. Entre sus autores figuran destacadamente Thomas Bernhard, Bertolt Brecht o Günter Grass, y, entre sus traducciones, *El rodaballo* de Grass, *El castillo* de Kafka, *Berlín Alexanderplatz* de Döblin, *Hijos de la medianoche* de Rushdie, *Austerlitz* de Sebald, *La vida es un caravasar* de Emine Sevgi Özdamar y *La historia interminable* de Michael Ende.

Hechas las presentaciones vamos a pasar rápidamente al debate. Lo que podemos hacer es retomar el hilo que señalaba Alfredo ayer en una de sus intervenciones. Era como si estuviésemos erigiendo dos pilares que aparentemente no acababan de encontrarse.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: Como te he dicho antes, me parece necesario hacer un deslinde en esta discusión. Arturo mencionaba que en México hay una condena apriorística a la traducción hecha en España o en Argentina. Yo pienso que no, que hay una condena apriorística a la traducción. Porque tampoco es que a los traductores

mexicanos los lectores mexicanos los admiren y digan: “Ah, no, es que si está hecha en México la traducción es muy buena.” Y no. Creo que todos los que ejercemos en algún momento, por alguna razón, en mayor o menor medida, y nos llamemos o no nos llamemos profesionales de la traducción, según el criterio que apliquemos para ello, tenemos clara una cosa: el texto funciona, gusta, tiene buenas críticas, se vende por millares o millones, el escritor es bueno. Si pasa lo contrario es porque el traductor es malo. Esto es algo con lo que nosotros hemos aprendido a vivir. No me parece una condición connatural a la tarea y ello me lleva a pensar que hemos insistido demasiado en hacer debilidades de lo que son potenciales fortalezas. Convertir en flaqueza aquello que en realidad puede constituir lo que nos hace fuertes, lo que nos da sustancia. Porque en el último de los casos somos los insustanciales.

A mí me gusta discutir el tema de la invisibilidad más allá de la invisibilidad práctica. Pero ahí es donde creo que pueden empezar ciertos deslindes. Es decir, acá en la primera mesa en la que participé me quedaba claro que estábamos hablando del área visible y práctica de las cosas. Cómo nos manejamos en nuestros países, qué implicaciones tiene esto en la práctica, en la cotidianeidad laboral, etc. Sin embargo, aquello no deja de tener resonancias respecto de qué español utilizamos, si hay aceptación o no.

Ayer se manifestó con toda claridad en lo que nos decía Jonio González que el que paga, manda; aunque eso también tiene sus aristas y habría que revisarlas más adelante. Pero creo que habría que establecer ese primer deslinde. Uno de ellos, sin duda, es cómo nos relacionamos y cómo los de este lado y los de aquel lado del Atlántico podríamos entender —tomando por principio esa frase “el que paga manda” y entendiendo “el capital sólo tiene por identidad y nación el capital”, como ha dicho incluso Cortázar— la necesidad y, sobre todo, la oportunidad, el potencial que reuniones como ésta y el conocimiento que empezamos a establecer en Rosario el año pasado, de establecer los nexos a fin de que si allá la identidad y la nación son el capital, acá la identidad y la nación no son

ni España, ni Argentina, ni Colombia, ni México, sino que son la traducción y el traductor. Y como ente específicamente inscrito en un mercado, entorno laboral, etc.

En otro plano de cosas está ya lo demás. Ya podemos hablar de la diversidad del castellano, nuestros enfoques y maneras de abordar el trabajo de la traducción; establecer quizá diferencias que nos interesan teóricamente, producir, como decía Patricia, discurso. Pero empezar por articular sin confundirnos. Digo que hay un potencial de oportunidad histórica porque se ha manejado y se ha dicho claramente que en términos estrictamente pragmáticos, mercadológicos, económicos existe la amenaza: “Si tú sigues así, me llevo mis cosas a otra parte”. Y esa otra parte históricamente va a rechazar que se las lleven para allá. Están dadas ciertas condiciones de un lado y ciertas condiciones del otro para que suceda lo que sucede tradicionalmente cuando se dan estas cosas: que esa nación que se llama capital se aproveche de la población del otro lado, las ponga en conflicto y siempre salga con ganancia de pescador a río revuelto.

Si tenemos la voluntad de hacer una oposición inteligente en términos prácticos, claros, pragmáticos a ese tipo de iniciativa, habría que empezar a hacerla. Y habría que empezar las tareas en el lado que corresponda en cada momento.

ANDRÉS EHRENHAUS: ¿Y cuáles te parece que son?

ALFREDO MICHEL MODENESSI: Como señalaba yo ayer, queda claro que en nuestros entornos carecemos de organizaciones y de una asociación defensiva equivalente a la que ustedes tienen, podrían tener o desarrollar aún más. Ese es el capital no económico, sino gremial, intelectual y profesional con el que parece que se cuenta más de este lado. Allá lo que ellos quisieran es aprovechar nuestro capital intelectual, que es valioso, con una preparación y capacidad suficiente, pero que carece de organismos de defensa.

ANDRÉS EHRENHAUS: Eso justamente corre a favor del capital.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: Claro, pero ahí hay puntos que se pueden articular y se pueden utilizar de una u otra vía. Hay otro problema evi-

dente que señalaba Jonio. El convencimiento del mundo editorial español de que la traducción producida en Latinoamérica no tiene necesariamente que ajustarse a los criterios lingüísticos que más convengan al mercado primordial de sus lectores. Ahora, una cosa es clara: si llegase a suceder y se hiciese esta imposición, muy probablemente resultaría.

ANDRÉS EHRENHAUS: Muy interesante esto que planteas. Desde aquí no se percibe esa posibilidad. Creo que uno de los objetivos principales de estas Jornadas consistía en abrir la mirada del traductor que trabaja en España y que está sujeto a los condicionantes del mercado español por encima de todas las cosas. Abrir la mirada al otro castellano supone abrir la mirada a otras personas, porque es un castellano que usan personas para trabajar y es un mercado laboral potencial enorme.

Ahora, cuando estabas planteando todo esto, yo pensaba: ¿podría el mercado llegar a especializarse de tal manera que el traductor acabase siendo latinoamericano y en España fuésemos correctores de ese producto bruto que nos llega?

PATRICIA WILLSON: Pero mejor pagado.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: Yo creo que de uno y otro lado se tendrán que generar esquemas de organización y de flujos laborales, pero lo que siempre se puede buscar son las mejores condiciones para que esto no coarte la creatividad, el pensamiento, la libertad de acción. Sí me parece claro que el aprovechamiento es viable. Si lo permitimos juntos, será también nuestra responsabilidad.

PATRICIA WILLSON: Yo voy a referirme a un caso concreto (sin dar nombres) para marcar el revés de la trama. Recientemente hubo unas jornadas en Buenos Aires donde participaron editores y traductores. Y uno de los editores independientes dijo que él a sus traductores, argentinos, les recomendaba que produjeran traducciones en mexicano clásico, en lo posible el mexicano de Alfonso Reyes. O sea que no les basta con que uno tenga que escribir como Jack London, como Flaubert, sino también hay que escribir como Alfonso Reyes. Alfredo me decía que, en principio, es discutible que el mexicano de Alfonso Reyes tenga algún vi-

so de clasicismo. Pero lo que quiero decir es que los mercados nacionales latinoamericanos son tan pequeños que los editores buscan exportar los libros que producen. Y, por lo tanto, ellos ven la perspectiva desde el 1 al 10, no del 10 al 1 como la veía ayer Jonio, si ustedes recuerdan. Se esfuercen muchas veces por dar pautas —que es de lo que yo quiero hablar— al traductor para producir eso que normalmente se llama español neutro a falta de un nombre mejor.

Hay editoriales —la mayoría de las que exportan libros en el ámbito latinoamericano y español— que dan a sus traductores pautas escritas de traducción. Gabriela Villalba, una joven investigadora de Buenos Aires, está haciendo una investigación sobre las pautas de traducción editoriales y es un material muy importante, además de interesante. Lo que marca es que las editoriales no tienen muy claro qué es esto del español neutro e insisten en los ejemplos de rigor. Por ejemplo: no debe decirse “chica” sino “niña”; no se dice “malla” sino “bañador”, etc. Hay una serie de pautas en las que además se desliza la normativa peninsular. Por ejemplo, “el diccionario de la Real Academia dice que tal nombre debe ser transliterado de tal manera”, cuando no responde en absoluto al uso en ningún país latinoamericano.

Lo que observó Villalba es que, sin embargo, esa pauta no es pareja para todos los géneros literarios, sino que es más laxa; los editores serían más permisivos para la filtración de variedades locales del castellano, cuando se trata de géneros “menores”. En este caso los géneros menores serían la literatura infanto-juvenil, la literatura erótica, la literatura gay con discurso “camp” podría ser también. En fin, la hipótesis exploratoria sería que, para los casos de literatura consagrada o canónica —estoy hablando de ficción—, los editores serían más rigurosos, más exigentes y más taxativos. En esos casos exigen al traductor que evite los localismos.

Yo recuerdo que en la primera novela que traduje, un *best seller* del inglés, me dijeron no pongas “vos”, no cambies los nombres propios, evita los argentinismos, todo lo demás lo podés cambiar.

ANDRÉS EHRENHAUS: Incluida la trama.

PATRICIA WILLSON: De hecho, lo hice en algunas partes que entorpecían la intriga novelesca. Además me dieron dos meses para terminarla y escribieron mi apellido con una sola “e”.

Lo que quiero decir es que hay diferencias entre géneros literarios. Esta investigadora hizo, además, entrevistas a traductores de literatura infanto-juvenil y ahí claramente hay cierta laxitud en la cuestión de los localismos. Se admite en la literatura escrita para niños que haya localismos. Yo creo que tiene que ver con que la distribución de esos libros es más local, con que esos libros no van a ser reseñados normalmente, siguen un circuito menos prestigioso, etc.

ANDRÉS EHRENSHAUS: No sólo. Ayer se hablaba de los doblajes de Disney y del caso de Harry Potter que, como es un fenómeno tan potente, con un mercado enorme y otro potencial más grande, aún se traduce para las tres variedades.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: Sería interesante saber si en el caso de Disney se producen guiones de doblaje independientes y si en el caso de Harry Potter lo que ha sucedido es simplemente una adaptación del texto traducido en España a las características lingüísticas de Centroamérica al norte y de Centroamérica al sur.

PATRICIA WILLSON: El caso de Harry Potter es un caso entre la marea de trabajo...

ANDRÉS EHRENSHAUS: Pero es una excepción que confirma la regla porque precisamente es tan potente como artículo de venta que las reglas son otras.

PATRICIA WILLSON: Además algunos editores ni siquiera quieren llamarlas “pautas”, dicen “recomendaciones” o “sugerencias para el traductor”. Según si la editorial se ve a sí misma como más o menos progresista usa palabras más modalizadas: “Se sugiere a los traductores que...”, “Se pide a los traductores que...”

Uno tendría ganas de decir: “bueno, yo voy a escribir mi lectura de este texto y, por supuesto, la voy a escribir como me dé la gana”. Lo que sucede es que eso forma parte muchas veces del contrato. Por ejemplo, en algunos contratos que se firman en Argentina el editor se reserva el derecho a modificar la traducción y, en ese sentido, aunque uno

no obedezca las pautas, luego el editor las repone en el texto que uno traduce. La verdad es que es mejor saberlo de antemano. No sé si aquí a los traductores españoles se les dan pautas de traducción. ¿De qué tipo?

PÚBLICO: Los que somos de Cataluña no podemos utilizar localismos y nos lo dicen.

ANDRÉS EHRENSHAUS: Y son explícitos, está especificado.

PÚBLICO: Claro que te dan pautas. No me refiero a las literarias, pero las demás sí. Y si va a Sudamérica, también.

PATRICIA WILLSON: Las pautas que yo he visto en Argentina tienen que ver con “la Real Academia dice”... Como si fuera la última instancia.

PÚBLICO: Pues aquí es “Planeta dice”...

ANDRÉS EHRENSHAUS: Como dijo Edgardo Dobry ayer, ahora la Real Academia dice todo. Además admite cosas que uno prefiere olvidar. Ya no es la máxima referencia. Recuerdo que una de las obsesiones de los editores hace años en Barcelona era corregir “por lo tanto” por “por tanto” porque “por lo tanto” sonaba tan catalán que...

MIGUEL SÁENZ: Mi problema es que he asistido a las mesas anteriores y casi todo lo que tenía preparado para decir se ha dicho ya, pero no me resigno. Además, me encuentro en una mesa que no es la mía. Ésta es una prolongación de la mesa de ayer por la tarde, que era sobre la profesión, los malos editores, las pautas, etc. Yo he venido a hablar de literatura y de los distintos castellanos.

En este sentido, creo que se está partiendo de una premisa falsa, que solamente ayer Antonio Martín, en su taller sobre la corrección de estilo, mencionó. Estamos hablando de un español de España y de un español de América, y eso no es exacto.

En segundo lugar, mi intervención empezaba con una alusión a Chile, que es el gran ausente en estas Jornadas. Tengo un amigo chileno llamado Eduardo Labarca, ex traductor del Organismo Internacional de Energía Atómica, como fue Cortázar, y ha escrito una novela que se llama *Butamalón*, palabra que, para los que no sepan mapuche, quiere decir “un gran malón”. Y al menos los ar-

gentinos que hayan leído *Martín Fierro*, que no son todos, sabrán que un “malón” es una correría de indios. La novela trata de un traductor que está vertiendo al castellano una obra de un historiador americano sobre Juan Barba, un dominico que se fue con el capitán Orellana a Chile a luchar contra los mapuches al lado de los españoles, llegó al convencimiento de que los mapuches tenían razón y se cambió de bando. Bueno, pues yo me sentía un poco como Juan Barba.

Por eso me parece que esta mesa está desequilibrada. Aquí tenemos a Argentina, a México, a Cataluña (con Andrés) y luego a mí, que soy mucho más partidario de América Latina que de España. Sin embargo, en estos días me he dado cuenta de que los latinos no necesitan que los defienda nadie, porque se defienden muy bien solos, de manera que quizá sean los españoles los que necesitan que se les eche una mano.

En cualquier caso, no me resisto a leer un par de frases de Labarca que, en un momento dado, dice por boca de su protagonista:

Refresquen el idioma, airéenlo, depúrenlo de tanta basura que encima le han amontonado. Denle una patada a la gramática, a los manuales de estilo, a los glosarios, a las instrucciones para el traductor perfecto. Sáquenle la lengua a la Academia y a volar, a volar.

Luego evoca su lengua materna y dice:

Mamá, hable usted por mí hoy, usted que creó para mí los significados, usted, mi diccionario eterno.

En cuanto al idioma español, me remito a un libro de Gregorio Salvador: *El reino de Cervantes*. En él se dice que eso de español de España y español de América es sencillamente inexacto. Sí es verdad que Inglaterra y los Estados Unidos son dos países separados por el idioma, la realidad es que España y los países de Hispanoamérica están unidos, sobre todo, por la lengua. Y es una lengua muy cohesionada, la más unitaria de todas las grandes lenguas del mundo. Todo lo más —dice

Gregorio Salvador— se podría hablar de un español castellano y un español atlántico.

El primero es el de la mitad norte de la Península Ibérica y el de la Altiplanicie Mexicana, las zonas interiores de Centroamérica, la Cordillera Andina, etc. Y el segundo el del sur de la Península Ibérica, las Islas Canarias, el Caribe, y todas las tierras litorales de América, tanto las del Pacífico como las del Atlántico. Las variedades dialectales de esos dos españoles, que son muchas, son todas inteligibles entre sí. Y la dualidad de hablas norteña y meridional de España se repite en todo el continente americano, en todas sus tierras altas y bajas. Si se trazan las isoglosas dialectales, se ve que, afortunadamente, no coinciden con las fronteras nacionales. No hay un español de España, no hay un español de América.

Y cuando se habla de Alfonso Reyes, no me extraña nada que se recomiende a la gente que traduzca como él. Jamás he oído a un español que dijera que Alfonso Reyes no escribía y traducía maravillosamente. De forma que no creo que haya habido en España prejuicios contra las traducciones mexicanas, teniendo en cuenta además que muchas de las traducciones que nos llegaban de México estaban hechas por Jorge Guillén, Manuel Azaña, León Felipe y otros muchos españoles. Y a este respecto quisiera poner un buen ejemplo: una traducción publicada por la editorial mexicana Joaquín Mortiz de *El tambor de hojalata*, de Günter Grass. Llevamos medio siglo leyéndola en España y en América Latina, pero la hizo Carlos Gerhard, un catalán exiliado a México después de la guerra civil española.

Y quisiera también romper una lanza por la Real Academia Española, porque hablamos de una Academia que ya no existe. La Academia ha cambiado mucho y ya no es aquella madre o madrastra tiránica sino que se ha convertido en una mamacita, en una viejita simpática que ya no manda nada, sino que recomienda, aconseja o sugiere con timidez. Yo había leído siempre con fruición al mexicano Raúl Prieto, que escribía unos libros preciosísimos atacando a la Academia. En uno de los últimos, el lema de la Academia, “limpia, fija y da esplendor”, aparecía sustituido por el de “pudre,

chinga y jode todo”. Sin embargo, la Real Academia Española nos da hoy el *pan hispánico* nuestro de cada día y está muy dispuesta a escuchar. No tiene la culpa de lo que hacen los perversos editores.

Antes de que se me olvide, quisiera decir también que, en mi opinión, la historia de las relaciones entre los traductores españoles y los de América Latina se divide en dos partes: una, la anterior al artículo de Marcelo Cohen, publicado en el nº 37 de *Vasos Comunicantes*, y otra la posterior. A mí me parece que en ese artículo se dijo ya todo lo que se podía decir, y además con esa ironía y esa autocrítica argentinas que me parecen maravillosas.

Los prejuicios se caracterizan precisamente por ser pre-juicios, por no basarse en un razonamiento. Cuando hablamos de las traducciones hechas a un lado y al otro del Atlántico se nos olvidan muchas cosas. Se nos olvida, por ejemplo, que una mala (o buena) traducción española podía estar firmada por el cubano Lino Novás Calvo, o una buena (o mala) traducción argentina por el español Ricardo Baeza. Es decir, que una traducción no es mala porque esté hecha en este país o en aquel. En todas partes hay traducciones buenas (que son raras), traducciones malas (que abundan) y traducciones pésimas (que, afortunadamente, vuelven a ser raras). Lo difícil es determinar los criterios para distinguir.

Hay un ejemplo conocido, al menos por los profesionales, que es el de *La metamorfosis* de Jorge Luis Borges. La traducción de Kafka hecha por Borges tuvo muy buena acogida tanto en España como en Argentina, a pesar de que el propio Borges aseguró que no era suya. La gente no le hizo caso y creo que incluso Marietta Gargatagli la citó una vez como muestra de la “infidelidad creadora” de Borges... Hasta que a alguien (me parece que fue Fernando Sorrentino) se le ocurrió leerse despacio la traducción de *La metamorfosis* y llegó a la conclusión de que esa traducción no la había hecho Borges; es más, no la había hecho, casi con seguridad, ningún argentino. Y desde entonces esa traducción se cayó porque ya no era de Borges.

Los prejuicios son terribles. Una vez pensé escribir un artículo que se llamaría “Pibes, boludos, chavales y gilipollas”. En él —a pesar de que Andrés dice que el mayor problema es la sintaxis— pensaba llegar a la conclusión de que todos los problemas que tienen los argentinos con el español castellano se reducen básicamente a dos palabras: “chaval” y “gilipollas”. Y los que tienen los españoles con el español argentino al “pibe” y el “boludo”. Pues bien, yo creo que en los miles de páginas que he traducido en mi vida jamás he escrito la palabra “chaval” ni la palabra “gilipollas” y quizá por eso no tenga peor fama en América Latina. En cuanto a “boludo”, Ivonne Bordelois ha escrito muy atinadamente sobre su ubicuidad; sin embargo, a un lector español, si ve en una traducción argentina “boludo” (en menor medida, “pibe”), le dan también estremecimientos.

(Hace poco me decía Malika Embarek que los españoles nos equivocamos igualmente al creer que la palabra “mucama” es un argentinismo. “Mucama” es árabe, árabe puro, y quiere decir la que administra, la señora de la casa, el ama de llaves... Un nombre muy digno para designar a la sirvienta o criada).

No voy a remitirme ahora a la época inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial, en la que el lector español, con negra ingratitud, se quejaba de unas traducciones latinoamericanas que, sin embargo, mantenían en España la antorcha de la cultura. Luego se ha pecado también de ingratitud en Hispanoamérica hacia los editores españoles porque ¿quién recuerda aún, por ejemplo, que Gonzalo Losada, gallego hasta la médula, creó Losada, una de las editoriales más emblemáticas de Argentina? Y hay muchos otros casos.

De modo que a veces manejamos conceptos confusos. Borges tiene un texto muy bonito, que no se ha citado aún, pero viene a cuento:

¿Qué zanja insuperable hay entre el español de los españoles y el de nuestra conversación argentina? Yo les respondo que ninguna, venturosamente por la entendibilidad general de nuestro decir. Un matiz de diferenciación sí lo hay. Matiz que es lo bastante discreto para no entorpecer

la circulación total del idioma y lo bastante nítido para que en él oigamos la patria.

MICHEL MODENESSI: Como tú has dicho, Marcelo Cohen en ese artículo lo dice todo y lo dice muy bien. Y tú también has dicho muy bien una serie de cosas que creo que son pertinentes en relación con lo que yo estaba diciendo antes. Si nos vamos a dedicar, a interesar en los asuntos prácticos, políticos, de atención inmediata, que sí están encima de la profesión, entonces que se planteen y que se hagan. Acá entonces ya podemos movernos hacia otro lado. Pero de todas maneras hay un peligro en dos cosas que detecté ayer. Una de ellas —desgraciadamente, con Lourdes Arencibia no he tenido la conversación suficiente fuera de este recinto— es que ella estaba planteando, en atención exclusivamente al mercado, una especie de fórmula para facilitar las cosas, suavizar la lectura, que igual puede ser aplicable a aquello que tú estabas diciendo. Pero finalmente, así es como en el mercado mismo se está definiendo y así es como va a funcionar en ese mercado. Pero esto no tiene por qué aplicarse más allá. Si, como bien dices, Miguel, nos dedicamos a la traducción literaria y nos centramos en estos problemas más importantes, deberíamos ante todo preguntarnos: ¿Cuándo la literatura le ha dicho al lector: “tú, contento, siéntate ahí, estate cómodo y lee fluidamente”? Yo creo que Joyce nunca se lo planteó cuando estuvo haciendo todas las porquerías que hizo. Digo porquerías porque no me gusta personalmente Joyce, pero lo respeto... aunque no mucho.

ANDRÉS EHRENHAUS: Tú dices moralmente, las porquerías morales.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: No, no, yo no soy tan cura. A lo que me refiero es que no hay tal cosa. Hay un principio muy claro y además los traductores le hemos dado vueltas y vueltas, que si el respeto, el original, etc. El original te está poniendo tantas trampas... ¿Cómo no se las vas a poner tú a tus lectores? En el último de los casos estás ofreciendo efectivamente lo que tú puedes ofrecer respecto de ese texto y cuanto más inteligente seas respecto de ese texto creo que podrás ofrecer más.

Se nos nubla el panorama con esto de que si el español de acá, etc. Otra vez, ¿vamos a estar atendiendo todo el tiempo al dinero que manda? Curiosamente en México el dinero que manda dice “háganlo a lo Alfonso Reyes”, pero atiende las normas de la Real Academia, y acá la Real Academia es más políticamente correcta que lo que nosotros creemos allá. Esto es parte de procesos históricos que nos mantienen en el estatuto de ver hacia arriba donde acá ya está más horizontal el asunto.

PATRICIA WILLSON: Las Academias nacionales de letras no son así.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: Y pretenden establecer normativas. Aquí es donde está el problema. Incluso cuando se habló ayer de lo perfecto, la buena, la mala, etc., yo de repente me imagino una competición de gimnasia traductoril donde te califican por aparatos: tienes rimas asimétricas: 9,2, en el verso de equilibrio te sacaste 9,4, y el campeón de esa traducción es... Por eso decía que lo que pensamos como debilidades son nuestras fortalezas. El que se cayó en verso de equilibrio pero lo hizo bien en trama asimétrica, para cambiar de estilo, tiene la oportunidad de hacerlo de nuevo o lo hace el otro. Las traducciones se hacen por docenas y van y vienen...

ANDRÉS EHRENHAUS: Propongo una cosa. Edgardo hizo alguna referencia al pasar, en el artículo que Miguel recomienda de Marcelo también se menciona y Alfredo en Rosario también habló de ello. Hay una colección que planteó la editorial Norma, que es un grupo editorial colombiano, de traducir toda la obra de Shakespeare, incluida la poesía, por escritores...

PATRICIA WILLSON: ¿Por qué no decir traductores?

ANDRÉS EHRENHAUS: Vale, sí. Pero como el traductor es un escritor...

PATRICIA WILLSON: No, no fue eso. No me contestes de mala fe. Ésa no fue la intención.

ANDRÉS EHRENHAUS: Lo he hecho para defender a mi amigo. La colección es una idea de Marcelo Cohen y la dirigió como buenamente pudo porque el planteo era que cada una de las obras y cada uno de los libros identificables de poesía lo

tradujera un autor, en su mayoría de origen latinoamericano.

PATRICIA WILLSON: Pero no únicamente.

ANDRÉS EHRENHAUS: No únicamente. Hay cuatro o cinco obras traducidas por españoles o traductores que residimos en España. Me parece muy interesante, y a pesar de que a Miguel no le guste que se miente el mercado, es interesante que esta colección haya sido un fracaso editorial, sobre todo en España, que es aparentemente el gran mercado de lectores. Por ejemplo, uno de los casos más resonantes de esta colección es el de la traducción de *Cimbelino* por César Aira. César Aira es un escritor, pero empezó siendo un traductor con un cuerpo de obras muy importante. Tradujo el *Cimbelino* al castellano rioplatense; es decir, se hablan de vos básicamente. Este es el extremo, encontramos también la traducción que tiende a eso que Patricia mencionó, el español neutro, que se llama así por falta de un nombre mejor. Sin embargo, cuando empezó a salir y ya había unas cuantas obras traducidas, Marcelo me dijo que por qué no tanteaba el mercado editorial local —cuando Norma no tenía todavía un pie, como ahora tiene en España— para ver si algún editor se interesaba por la colección. Fue imposible interesar a algún editor, no sólo por cuestiones comerciales, no les interesaba como proyecto intelectual, cultural.

PATRICIA WILLSON: Les parecía que no era viable.

ANDRÉS EHRENHAUS: No, no tenía ningún sentido. Sin embargo, es uno de los pocos intentos de ofrecer lo que Miguel llama la inteligibilidad de nuestra lengua.

PATRICIA WILLSON: Además porque la traducción de las obras de Shakespeare de Astrana Marín ya estaba muy sobrepasada. Eso también me parece que debe de haber intervenido en la creación de la colección.

ANDRÉS EHRENHAUS: Pero no es sólo Astrana Marín, también Pujante tiene casi todo Shakespeare traducido. Hay mucho Shakespeare traducido. Aquí la intención era otra, no era traducir a Shakespeare, sino, con la excusa de un autor incontestable, un clásico que necesita ser traducido

cada tanto, ofrecer toda la amplia variedad del espectro castellano.

PÚBLICO: Sin embargo, cuando la gente cita en español a Shakespeare, cita literalmente la traducción de Astrana Marín. Nadie ha conseguido prender tanto en el imaginario y la tradición literaria.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: A mí me parece también que al hacer este tipo de consideraciones tenemos que crear algún contexto o introducirnos en el marco histórico. El marco histórico del trabajo de Astrana Marín es y fue apropiado para que se convirtiera en el traductor canónico de Shakespeare en el español. En la actualidad es otro asunto, lo que se impondría sería la diversidad e incluso en España esta gran diversidad. Aunque Luis va a la cabeza porque es a quien Espasa Calpe le encomendó la sustitución del trabajo de Astrana. Por cierto, si alguien quiere un dato de lo que se decía el otro día, muchas de las versiones individuales de obras de Astrana Marín, que ya no se encuentran en las librerías de España, están en las librerías de México porque allá sí se venden. Es como el depósito de esa basura.

ANDRÉS EHRENHAUS: Tú decías que todo el mundo cita a Shakespeare a través de Astrana Marín: para citarlo sí, pero Shakespeare es un autor de teatro y el teatro se representa y se representa localmente.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: Por eso decía yo que el ejemplo del género dramático puede ser de lo más ilustrativo. Ahora mismo tengo en cartelera *La comedia de los errores*. Esta comedia ha gozado de entre trescientos y cuatrocientos espectadores por función, que es un número muy bueno no sólo porque es gratuita y al aire libre, sino porque de veras ha prendido en cuanto a su difusión de boca, lo que llamamos publicidad de boca. Pero, ¿qué sucede con este texto? Sucede que funciona dramáticamente. No voy a ilustrar demasiado qué estrategia funciona aquí o acá, pero lo que les puedo decir es que tiene momentos en los que hay un claro mexicanismo, porque en el último de los casos yo estoy traduciendo no sólo en México sino que mi público es mexicano, pero por otra parte algo que me está dictando ciertas

cosas es que acá Shakespeare me está haciendo una broma. Esta broma depende de un juego de palabras muy oscuro que incluso ya no hace reír a un público inglés.

Uno de los principales problemas del director de habla inglesa de la obra original de Shakespeare es cómo diablos hago funcionar esto sin que tenga que cambiar el texto sagrado. Debilidades, fortalezas. A mí como traductor me importa un comino si aquel juego de palabras sólo me significa filológicamente —y para ello tengo que tener el conocimiento filológico, por supuesto—: a mi público le tengo que dar otro tipo de solución y esa solución es, en algunos casos, macabramente mexicana. Si yo se la leyera a ustedes probablemente no se reírían porque son juegos de palabras incluso cantinflescicos, pero obscenos con un registro eminentemente mexicano.

Ahora, dentro del mismo universo textual —y estoy hablando de *La comedia de los errores*, no estoy hablando de algo un poco más complejo— hay momentos en los cuales, si yo les leyese el texto, probablemente todo el mundo entraría en consonancia con él y no tendríamos ningún problema en comunicarnos porque es el registro que el propio Shakespeare está utilizando para lograr otro tipo de efecto dramático. Es otro texto respecto de Shakespeare, por supuesto, porque es el mío. Yo estoy produciendo a partir de Shakespeare y en eso me considero un traductor.

A lo que me refiero principalmente es a la eficacia dramática. Yo creo que eso afectó en algunos de los casos de Norma a la recepción, cuando menos en mi medio.

MIGUEL SÁENZ: Es que no sólo es eficaz en México, es eficaz en España. Yo he visto en Madrid *El cántaro roto* de Kleist en puro mexicano y funcionaba maravillosamente. Y, sin ir más lejos, la semana pasada estaban representando, también en Madrid, una obra de Chejov, *El tío Vania*, en la versión de Daniel Veronese, titulada *Espía a una mujer que se mata*. Al público madrileño —en el que habría también, sin duda, argentinos— que Elena Andreyevna o Ivan Petrovich se vosearan no le causaba ningún trauma y aplaudió durante veinte minutos al terminar la representación.

De manera que en todas partes funciona lo que es bueno.

ANDRÉS EHRENHAUS: Pero, perdón, funciona en escena.

MIGUEL SÁENZ: Entonces mi pregunta es: ¿por qué si se acepta que *El tío Vania* hable argentino en un escenario no se acepta que *La señora del perrito* de Chéjov hable en un libro con “acento” porteño? Tal vez el lector español lo aceptaría, pero el editor español cree que no.

PATRICIA WILLSON: Yo creo que la cuestión del soporte es fundamental. Efectivamente, el teatro es para representar, pero también hemos leído muchísimo teatro. En general, los historiadores de las traducciones teatrales dicen que hasta la década de 1950 se publicaban traducciones para ser leídas sin ningún problema. Fue después de esa década cuando empezaron los gobiernos nacionales a tener que subvencionar traducciones teatrales para que circularan. Sí como piezas que están en la casa del teatro de los respectivos países, pero no como libro. Todos, Eugene O’Neill, Tennessee Williams, el teatro del absurdo, los hemos leído y, además, cuando no teníamos edad para ir a una representación teatral si no veníamos de una familia de intelectuales.

Realmente, lo del teatro leído y lo del teatro representado son dos cuestiones distintas. Me parece que el traductor teatral, cuando ese texto va a ser representado, tiene en cuenta un sinfín de cuestiones. La verdad es que lo del voseo me parece aquí emblemático porque creo que en la representación hay toda una serie de cosas que hacen que, aunque se utilice determinada variedad local, el texto funcione.

PÚBLICO: Me gustaría decir una cosa sobre la representación de una obra rusa en una versión argentina. ¿Por qué se soportó el voseo? Porque eran muy buenos: el director era muy bueno, los actores también, y porque no parecía ruso, parecía argentino. Era como una transposición y el espectador lo acepta porque es un conjunto muy logrado. Pero si yo parto de la base de que quiero ir a ver una obra rusa, no acepto eso.

MIGUEL SÁENZ: A eso tengo que decir que todo mi O'Neill lo he leído en argentino, todo, absolutamente todo.

ANDRÉS EHRENHAUS: Pero tú eres un lector especializado.

PÚBLICO (ARTURO VÁZQUEZ BARRÓN): Es muy importante pensar en lo que dice Patricia en cuanto al soporte. Además, habría que plantear un concepto muy importante, que es el proyecto de traducción ¿Cómo el traductor se plantea traducir el texto? ¿Para qué? ¿Cuál es su intención? Porque el teatro puede traducirse sólo para que se lea o puede traducirse siguiendo la idea de Schleiermacher: ¿vamos a llevar al espectador/lector hacia el autor o vamos a llevar al autor hacia el lector/espectador? Allí hay una opción de libertad en cuanto al proyecto de traducción. El traductor puede decir qué es lo que quiere hacer con el texto.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: Yo percibo que hay un problema con todo esto: pensar o imaginarse el teatro escrito como si fuera cualquier tipo de texto escrito, como si funcionara efectivamente como un texto para leerse, tal como leemos cualquier otro tipo de texto o cuando leemos narrativa, que es lo que generalmente sucede.

Uno de los asuntos que discutimos los traductores de teatro es que la dramaturgia es una especie particular de escritura. A partir de la consolidación de la cultura de la imprenta y en ciertos momentos de la historia de la dramaturgia, hasta unos cincuenta años atrás, hay una especie de convencimiento mutuo del productor de dramaturgia y del público lector de que se trata de un producto como libro. Esa porción —y la podemos discutir también en sus particularidades— responde a estas premisas, pero lo demás no. Incluso en los últimos cincuenta años hay una producción particularmente especial, que es la metadramatúrgica, la posdramatúrgica, etc., donde el texto teatral ya no responde a estas premisas. Era fácil leer a O'Neill y prácticamente en cualquier traducción porque O'Neill te escribe, antes de *Deseo bajo los olmos*, dos páginas sobre cada una de las cosas que han de estar en el escenario, según él. Lo mismo hace Strindberg. Williams ponía en los contratos, y no sólo para los montajes traducidos, sino para los

montajes en lengua inglesa, que no podías tocar una sola coma y que tenías que seguir todos y cada uno de los elementos escenográficos. ¿Sabes qué, Williams? Guárdate tus obras, que las sigan montando solamente en Inglaterra. ¿Por qué? Porque el teatro no es eso, ni lo ha sido históricamente.

Hay una opinión que creo que es muy válida que compartimos los practicantes del teatro: el dramaturgo acostumbra a escribir más de lo necesario y uno de los principios casi automáticos es: “¿dónde vamos a empezar con las tijeras?”. Esto no es ni invasión, ni intrusión ni nada. Es en la naturaleza del fenómeno teatral y yo no dejaría de equiparlo con la traducción en muchos sentidos.

ANDRÉS EHRENHAUS: Pero eso es trabajo del director en todo caso.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: No, no. Ahí está el traductor y dramaturgista.

PÚBLICO: Quiero hacer dos observaciones. Una: hasta ahora hemos hablado de traducciones y no de traductores. Estamos entre nosotros y, puede que me equivoque, pero puede que no nos reconocamos... ¿Entendéis a qué me refiero?

ANDRÉS EHRENHAUS: Sí, que los traductores son personas.

PÚBLICO: Sí. Y la otra observación es que soy de Hungría, vengo de un país que tiene el tamaño de Andalucía. Acabo de traducir *El Jarama*, que está lleno de extremeñismos, de dialecto extremeño. Cuando la correctora de estilo me devolvió el texto, me tachó muchas cosas porque me dijo que nadie me iba a entender. Hungría tiene diez millones de habitantes y, si queremos, podemos plantear el mismo problema de variantes de la lengua: parece absurdo, pero es así. Cada país puede tener el mismo problema. Creo que el traductor es quien tiene la responsabilidad, tiene que tener ese sentido del equilibrio.

ANDRÉS EHRENHAUS: A esa conclusión estamos llegando.

MIGUEL SÁENZ: Yo quería apuntar lo que han dicho Alfredo y Patricia Willson: no es lo mismo traducir para leer que traducir para representar. Incluso el propio Borges cuando traduce *Julio César* y escribe en *El hacedor* un pequeño relato que se llama “La trama” y dice así:

Para que el horror sea perfecto, César, acosado al pie de una estatua por los impacientes puñales de sus amigos descubre entre las caras y los aceiros de Marco Junio Bruto a su protegido, acaso su hijo, y ya no se defiende y exclama: “¡Tú también, hijo mío!” Shakespeare y Quevedo recogen el patético grito. Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías; diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvencción y lenta sorpresa (estas palabras hay que oír las, no leerlas): “¡Pero, che!” Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena.

Pues aquí Borges está traduciendo a Shakespeare y lo traduce muy bien porque dice en un contexto concreto (y para ser oído, no leído): “¡Pero, che!” Lo que no sería admisible es que un traductor español dijera, “Tú también eres Bruto” porque sería una mala traducción que sacaría de contexto al espectador. Borges, traductor de Shakespeare.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: Sí, pero en un montaje argentino Julio César no le diría a Bruto: “¡Pero, che!”, excepto si el montaje tuviese esa intención, si el diseño del montaje tuviese ese tono paródico.

ANDRÉS EHRENHAUS: Borges tampoco lo tradujo bien porque un argentino hubiese dicho: “¡Pará, che!”

ALFREDO MICHEL MODENESSI: A lo que voy es que en el caso del texto dramático, éste te da una serie de variables que te indican: acá no necesitas el “¡Pero, che!”. Vas a trabajar con un lenguaje que, probablemente, no va a tener este tipo de marcas. Sin embargo, no tiene por qué llevar ciertos prejuicios, que era una de las cosas que yo señalaba en Rosario. Como el prejuicio de tantos latinoamericanos que traducen a Shakespeare. Empiezan a ver si conjugan bien el vosotros o no lo conjugan bien, etc. Pero, ¿por qué? Lo he dicho muchas veces, no tiene por qué hablar como si fuera desde un púlpito del siglo XVI. No tiene por qué hacerlo y, sin embargo, tampoco tiene por qué volverse localista si no lo necesita.

Por el proyecto mismo de la traducción que he mencionado antes, por el formato de producción que íbamos a utilizar, porque era teatro al aire libre, porque el público que iba a venir no pagaba, muchos simplemente iban a pasar por ahí, parecía necesario utilizar un lenguaje obsceno mexicano.

ANDRÉS EHRENHAUS: Claro, ahí tenías el mismo público que Shakespeare.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: En algunos sentidos, sí; pero, al mismo tiempo, es un público al que tienes que cautivar también con un lenguaje que no necesariamente esté marcado dentro de la misma obra. Me parece que se toma demasiado en cuenta lo que es una paranoia editorial. Parte de la articulación de la que yo estaba hablando tendría que surgir de darles las evidencias a estos editores que dicen: “No, es que mi mercado es ibérico y no me van a aceptar fácilmente tal cosa”. Habría que decirles: “Disculpa, esto que estás escuchando, ¿te parece que no es aceptable? Ahí están las muestras”.

PATRICIA WILLSON: Yo quisiera agregar algo a lo dicho por Alfredo. En primer lugar, me parece que tal vez lo que deberíamos analizar es la autocensura del traductor, hasta qué punto uno mismo debería traducir sin siquiera pensar qué va a opinar o qué medidas va a tomar sobre mi texto el editor, cómo uno mismo opera sobre el propio texto autocensurándose.

ANDRÉS EHRENHAUS: Esto es lo que decíamos ayer de las manos que te aferran, que son unas manos imaginarias.

PATRICIA WILLSON: Por supuesto. Voy a dar un ejemplo que está en las antípodas del teatro porque el teatro nos lleva a otros problemas. Aún en los textos ensayísticos, aquí se dijo que los textos ensayísticos *a priori* no pueden causar demasiado problema. A veces en los textos ensayísticos un latinoamericano se encuentra con citas filosóficas o de textos filosóficos y hay una apelación en una segunda persona. El traductor latinoamericano usa el “vosotros” y el mensaje que está transmitiendo es que la tradición escrita prestigiosa tiene la norma peninsular, ¿por qué no el “ustedes”? Uno mismo a veces se autocensura en el texto sin necesidad de que ninguna voz exterior *a priori* nos diga nada. Y

el caso del ensayo, que parece más impoluto, más alejado de estos problemas de las variedades dialectales, tiende estas trampas al traductor.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: La asunción del coloniaje, “ésa es mi autoridad”. Por eso yo decía que no tenemos que hacer a Shakespeare como en el siglo XVI.

PÚBLICO (ARTURO VÁZQUEZ BARRÓN): Lo decía en el sentido siguiente, que además coincide con lo que estás diciendo: hace poco nos encargaron traducir una obra de Michel Tremblay. La idea se planteaba muy interesante porque era un texto dramático lleno de localismos, de quebequismos, cuya eficacia teatral estaba basada en los juegos de palabras, en una interculturalidad que tenía que ver con el público. La traducción tenía que optar por un proyecto; es decir, o mexicanizabas de alguna manera para que tuviera la misma eficacia teatral y dramática, o bien dejabas el texto para que tus espectadores se trasladaran a Quebec y pudieran más o menos ver qué pasaba allá. Eso lo negociamos con el director, ni siquiera fue una decisión entre nosotros. A eso me refería con el proyecto de traducción, puedes optar.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: En su naturaleza el trabajo teatral es así, pero hay otra cosa respecto de estas paranoias. No confiamos en la ficción. También en Rosario se mencionó muchas veces. Los traductores literarios estamos involucrados en contratos de ficción y, como decía Greta, un buen actor te saca adelante cualquier ficción por estúpida que sea. No tenemos por qué aceptar esa estupidez ni el nivel de algún arte que sea solamente oropel, pero seguramente lo hemos vivido. Incluso quizá hayamos estado con la boca abierta y después pensado: “¡pero qué estupidez me estás diciendo!”, que de hecho es una broma dentro de una obra shakespeariana.

No sé si me permiten leer un fragmento de una obra de Marlowe sin decirles ni de dónde viene ni quién tradujo ni nada. Es un texto que nos va a remontar a la experiencia de la lectura, pero que un actor suficientemente capacitado va a hacer vivo frente a un público y lo va a hacer vivo, no hay problema, por más que esto sea elaboradamente literario. Dice:

Para mí poetas vanos, ingenuos fatuos, músicos que al tañido de una cuerda puedan inclinar al rey a mi placer. La música y los versos son su dicha. De noche, pues, mascaradas italianas, dulces discursos, comedias, escenas alegres. De día, cuando juntos hagamos un paseo, mis pajes vestirán ropas de ninfas, mis siervos, sátiros que pacen en el prado, con pies de cabra danzarán extraña ronda. Aquí y allá un niño hermoso, una italiana, sus cabellos vuelven oro el agua con un roce, brazaletes de perla en sus brazos desnudos y en sus manos traviesas una rama de olivo que oculta lo que los hombres aman ver, mientras baña y ríe en una fuente. Ahí cerca asoma Acteón entre las frondas y la diosa iracunda lo vuelve un cervatillo que escapa perseguido por lebreles hasta ser su presa y semejar que muere. Tales son los deleites de su majestad, mi soberano.

Está hablando Gastón acerca de Eduardo II. No creo que el texto tenga marcas de origen y lo que sí le ofrece prácticamente a cualquier actor que tenga la suficiencia para decir estos versos es la oportunidad de hacer una de las grandes maravillas de nuestra experiencia cultural, que es la representación viva. Este es el tipo de paralelismo que yo quisiera establecer respecto de los traductores. Es decir, en analogía llevamos a cabo una tarea parecida y uno de los hilos conductores de la misma es nuestra capacidad de ejecución de un texto, narrativo, ensayístico, poético. Los recursos que se requieran en ese momento serán éstos, no otros. Acá no hay marca dialectal.

ANDRÉS EHRENHAUS: Pero hay una marca formal muy clara y una pauta formal.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: Hay una pauta formal, pero además es inteligible en todos...

ANDRÉS EHRENHAUS: Pero además hay una respiración muy reconocible.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: Porque está escrito para actores.

ANDRÉS EHRENHAUS: Y porque son casi alejandrinos y digamos que esa respiración está incorporada a nuestro acervo cultural.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: Y será lo que le pidas al lector. Eso está escrito tomando en cuenta la respiración actoral...

ANDRÉS EHRENHAUS: ¿Cuál es la prueba definitiva de que una frase con la que estás enredado funciona o no? Por lo menos para mí, es leerla en voz alta. Si se lee en voz alta y suena, lo más probable es que esa frase, párrafo, etc., esté bien y funcione. La respiración, a pesar de que es un condicionante de los textos dramáticos, también es un condicionante de todos los textos.

PATRICIA WILLSON: Depende de los textos. Flaubert leía en voz alta sus propios textos, los hacía pasar por la prueba de la declamación o la vociferación. Hay textos que piden ser leídos en voz baja, para uno. Los textos que tienen marcas tipográficas, o cuya puesta en página posee rasgos particulares.

ANDRÉS EHRENHAUS: Siempre hay una voz.

MIGUEL SÁENZ: Yo quisiera volver sobre la cuestión del español neutro, que me parece que se quedó un poco en el aire. En cierta ocasión, hablando con el traductor argentino Nicolás Gelormini (Peter Handke, Andreas Maier, Adorno), le dije que no me gustaba la expresión “español neutro” y él me dijo: “Para mí el español neutro es un español sin rasgos dialectales”. Me quedé pensando que quizá habría que añadir algo: “...sin rasgos dialectales indeseables en el contexto”.

Por otra parte, quisiera decir también que todos tenemos el reloj un poco atrasado. España está sufriendo en estos momentos un fenómeno sensacional: una inmigración masiva. Es ya un tópico hablar de la influencia de las telenovelas en la unificación del idioma, pero es que ahora *El derecho de nacer* está en las calles. El español que se habla en España es, cada día más, un español panhispánico. En Madrid basta ir a la Puerta del Sol para escuchar media docena de españoles distintos, pero perfectamente inteligibles, entendibles, como diría Borges. Afortunadamente, al menos para los españoles, muchos de los problemas que estamos debatiendo se están resolviendo solos... a pesar de los editores, de los traductores y de la Real Academia Española.

ANDRÉS EHRENHAUS: Pero es que el editor es de oído lento.

MIGUEL SÁENZ: El editor es a veces sordo porque le falta la confianza: siempre parte de la base de que el lector es tonto. En estas Jornadas se ha hablado mucho de la corrección de estilo y yo quisiera citar el caso de Thomas Bernhard. En Francia ha tenido un éxito extraordinario, en Italia también y lo mismo en el ámbito hispánico, donde se ha convertido en un escritor de culto. ¿Por qué? Porque hubo editores que comprendieron que el hecho de que una frase ocupara tres páginas y media era parte del estilo bernhardiano. Si se cortaba el texto en veintidós pedazos, como se ha hecho en Estados Unidos, Bernhard no funcionaba. Los editores deberían confiar más en el lector... y en el traductor.

PATRICIA WILLSON: Yo, para abonar lo que dice Miguel, recuerdo una frase de ayer de Jonio González que decía el lector es el que compra el libro.

MIGUEL SÁENZ: Lector no es el que compra el libro. Lector es, por ejemplo, el que está en Cuba, donde un solo libro lo leen más de doce personas. Es posible que, para el editor, lector sea el que paga, pero para nosotros debería ser el que lee.

PATRICIA WILLSON: Si no, no existirían las bibliotecas, no tendrían razón de ser.

Lo que quería agregar sobre el español neutro es que, por lo menos en Buenos Aires, hay academias de enseñanza del español neutro. Como parte de estadías lingüísticas en Buenos Aires, se ofrecen cursos en los cuales se promete enseñar español sin rasgos dialectales.

ANDRÉS EHRENHAUS: Es un fenómeno latinoamericano. En toda Latinoamérica se ofrece al turista, generalmente norteamericano, la academia de español neutro. Ahora estuve en Guatemala y también pasaba.

MIGUEL SÁENZ: En Barcelona hay muchos argentinos que están enseñando español a los catalanes.

ANDRÉS EHRENHAUS: Hay argentinos que están enseñando catalán a los catalanes.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: Eso es una exageración del espíritu argentino. Pero el español

neutro existe en tanto lo intentemos neutralizar y, por ejemplo, en las conversaciones que sostenemos en ocasiones acá buscamos acercarnos a estos equilibrios. Esto no quiere decir que se imponga o se requiera como el instrumento de trabajo porque, además, el insumo del trabajo tampoco va a tener siempre las mismas características. No puedes hacer esto. Me imagino toda la literatura escrita así, en la misma banda, en la misma frecuencia, ¡qué cosa horrenda!

PATRICIA WILLSON: Para volver al tema que trajo Miguel sobre los españoles que fundaron editoriales en Argentina, hubo un canario que fundó la editorial Tor en Buenos Aires a principios del siglo xx. Yo recuerdo que ayer se dijo “los editores no somos filisteos”, únicamente. Torrendell, que era un canario que llegó a Argentina y fundó la editorial Tor, era efectivamente un filisteo. Se decía que vendía libros al peso; toda una serie de estrategias de ventas absolutamente inéditas en la época. Y, sin embargo, muchos leímos en traducciones de la editorial Tor...

MIGUEL SÁENZ: Había un problema y es que los libros de Tor se deshacían, uno empezaba a perder las páginas.

ANDRÉS EHRENHAUS: Pero eso no era un problema para el editor, Miguel.

PATRICIA WILLSON: Y el papel se volvía amarillo, se deshacía. Pero, efectivamente, mucha gente leyó esas traducciones. Hay editores que publican esas traducciones que, de alguna manera, son generadoras de discurso, pero nunca de manera mecánica. No es que se lea determinada traducción de Faulkner y se escriba como Onetti; sin embargo, la influencia está y el mismo Onetti la reconoce. Por una serie de mecanismos que sería interesante indagar, esas traducciones —que a veces tienen circuitos completamente comerciales, que son completamente descuidadas— generan discurso, nueva literatura.

MIGUEL SÁENZ: Mi intervención original, que no tenía gran cosa que ver con lo que he dicho, acababa con lo que Marcelo Cohen llamaría un ataque de fundamentalismo andaluz. Citaba a Rafael de León, un poeta que no es de los grandes,

pero tiene una “Glosa de la soleá” muy relacionada con eso de la telenovela en la calle:

A mi [lengua] mare de mi alma / la quiero desde la cuna, / ¡por Dios! no me la avasalles, / que mare no hay más que una / y a ti te encontré en la calle.

Sin embargo, ahora no quiero acabar así, sino con otra cita (otra más) de Borges. En *El idioma de los argentinos* Borges dice (aunque con gramática discutible) algo que me gusta mucho: “El deber de cada uno es dar con su voz. El de los escritores más que nadie”. El de los traductores, diría yo, es dar con la voz del escritor al que traducen.

ANDRÉS EHRENHAUS: Alfredo, ¿te gustaría ir redondeando ideas? Creo que hemos llegado a ciertas conclusiones muy ideales, o muy idealistas, pero creo que tiene que ser así. Hay que forzar, estirar; sí, hay unos límites, pero hay que tratar de atravesarlos.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: Si no miras al punto más lejano —quizá como al conducir, si no miras cien metros adelante y sólo estás viendo al auto que está delante de ti— tienes más riesgo de pegarte y, por supuesto, jamás vas a desarrollar otro sentido de la conducción o el gusto por la carretera, qué sé yo. Hay que ver mucho más allá.

A mí me parece que lo que yo estaba planteando, el punto de articulación se ha dibujado. Hay un riesgo, y aquí no quiero ser tan paranoico como los editores, de que sigamos abrumados y sigamos considerando debilidades lo que son fortalezas. La propia naturaleza efímera del trabajo es una fortaleza del mismo y no podemos seguir considerándolo una debilidad, como tampoco todas estas otras que nos pueden preocupar de más. Pero sí es claro que hay un riesgo en caer en ello y hacer el juego del editor hasta el punto de que la propia literatura que más nos interesa, el trabajo que no sólo hacemos por la plata, sino por la plata interior, se convierta en objeto de transacción de este “facilitale, que fluya”. A mí me parecía muy adecuado lo que decías ayer: fluir, fluye, con cuánta piedra en medio, con cuántos rápidos y con cuánto empantanamiento, eso te lo dicta ese texto. Yo diría,

con Miguel, que encontremos la voz y que cada quien introduzca su propio vicio en las cosas, desde mi propio vicio, en el aquí y ahora, en este presentismo que para mí está tan ligado a la práctica de la traducción. Conocer esa historia y manejarla como parte de tu producción.

Finalmente sí, encontrar la voz del autor pero ser la de uno mismo en medio, en esta alteridad mediata, que es lo que a mí más me emociona y apasiona. En el último de los casos, yo veré *La comedia de los errores* en sus últimas representaciones y, ¿sabes qué?, cruz, sanseacabó, que venga la siguiente. Si es *La comedia de los errores* para otro formato y para otra cosa, entonces tendré la oportunidad de otra producción. Eso es lo fantástico, defendámoslo y veamos los aspectos más prácticos y encontremos los puntos de consenso en los que podamos establecer esa identidad común y esa nacionalidad común frente a la otra, que es agresiva.

PATRICIA WILLSON: La idea de que el traductor es lector soberano del texto que va a traducir. Por lo menos tendríamos que intentar al enfrentarnos a un texto defender lo que uno lee, decir “yo leo esto, esto es lo relevante”. ¿Cuál es la idea de relevancia? ¿Qué significa la relevancia? Es aquello que para mí debe estar en mi traducción del texto fuente porque constituye parte esencial de mi lectura; es decir, la voz del escritor, la voz diferencial del escritor respecto de otros escritores, aquello que lo hace único. Uno tiene que confiar en la propia lectura. Por eso, el traductor literario tiene que ser un lector omnívoro, realmente gran lector, y sentirse seguro de la propia lectura y, por ende, después poder escribirla. En el momento de la interpretación literaria, el traductor tiene que sentirse soberano, establecer una relación personal: ¿qué leo yo en este texto? Después vendrán las consideraciones de tipo social, histórico, pero en el momento en que traducimos somos ciegos a esas consideraciones de tipo social y estamos frente a frente con el texto. Eso es lo que me pasó siempre que traduje.

Y además debo decir otra cosa impresionista e intransferible, no sé si vale para los demás, pero yo he sentido el momento en que en una traducción mía conseguí una frase dichosa, lograda. Lo

he sentido y lo sentí como lo puede sentir un escritor en esa combinación de lectura y reescritura del texto fuente. La traducción también procura esos estados de cierta felicidad, aparte del relato de la penuria, de cómo se sufre y todo lo demás, procura esos estados de felicidad y relación intensa con el texto que se está traduciendo.

ANDRÉS EHRENHAUS: Ayer en una mesa durante la cena hablábamos del sufrimiento y yo creo que, más que sufrimiento, es esfuerzo. El sufrimiento no es garantía de calidad ni de excelencia, pero el esfuerzo quizás sí. Y el rigor.

Uno de los aspectos que nos saltamos un poco, que se recalca poco, es históricamente el papel del traductor. Estaba muy bien en lo que señalaba nuestra colega húngara: estamos hablando de traducciones pero no de traductores. Ahora, realmente, el traductor es el autor de la traducción. Históricamente no lo era tanto porque el traductor lo que traducía era “lo que debe decir un texto”. Era una traducción más de ideas porque los textos en determinada época debían decir esto y no esto otro. Y aunque el autor hubiese dicho lo otro, en esta época se debe decir esto o debemos interpretarlo así. Ahora la traducción, yo creo que felizmente, ha ido fijándose cada vez más en aspectos formales, que es lo mejor que nos puede pasar. Ahora es la forma lo que más nos ocupa. Esto, aunque parezca paradójico, es una enorme libertad. Ya no nos tenemos que ocupar de las ideas porque basta con ser fieles al texto, interpretar bien, que está al alcance de casi cualquiera. El gran reto del traductor es un reto formal. Eso es una gran noticia. No suframos, esforcémonos. Esa tarea es una tarea magnífica.

PÚBLICO (MERCEDES CORRAL): ¿El traductor de novela rosa también?

ANDRÉS EHRENHAUS: El traductor de novela rosa también.

PÚBLICO (MERCEDES CORRAL): Por otra parte, hay traductores que se supone que son buenísimos y que formalmente parece que su traducción es perfecta, pero desvirtúan el texto completamente. Y lo sabemos.

ANDRÉS EHRENHAUS: Pero tú lo has dicho, Mercedes. *Parece* que son buenísimos.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: Yo creo que es cuestión de no ceñirse a normativas superficiales o demasiado simples. Es más, no ceñirse a normativas. Y que el texto sea tu norma, que el texto mismo produzca en el ejercicio la norma que tú vas a utilizar o lo que tú te vas a plantear como norma. Porque hay profundidad de conceptos más allá de lo que a veces en las escuelas se nos plantea. La semántica es un aspecto nada más, pero la significación del texto, de ese espacio de ejercicio artístico de uno y de otro lado puede llevar o conducirte a aquello que semánticamente no sea “lo que dijo el autor”. Si quieres saber lo que dijo el autor, te lo puedo explicar en otras dos páginas. Puedes ir a una clase y lo discutimos también, pero la significación de ese momento —y yo siempre pongo el ejemplo dramático— va más allá. Decía yo: una broma eficaz. Una broma eficaz basada en un juego de palabras obsceno que, de hecho, no tiene demasiada resonancia. Conociste el texto, lo sabes juzgar, pero no hay mayor implicación temática, en esa semántica lo que sí quiere mi autor es, además, dibujar un personaje que tiene esta agudeza lingüística, esta velocidad mental para dejar al otro boquiabierto o callarlo de plano (lo que no pudo hacer Juan Carlos ayer). Callarlo de plano con un juego de palabras inteligente. ¡Ah! Pues entonces prodúzcase un juego de palabras más inteligente. Lo pones a prueba, funciona, etc.

Un ejemplo que les he dado a mis colegas argentinos sobre *La comedia de los errores*. Uno de mis Dromios es argentino. Es un actor argentino vecindado en México que empezó a tener ciertos problemas con una de las versiones que hice. Hay seis tratamientos de este texto. En una de las versiones que llevaba el cuarto tratamiento empezó a tener dificultades rítmicas y el director se devanaba los sesos. Yo le dije que en primer lugar los Dromios no se parecen nada, los Antífonos no se parecen nada; de hecho, el Dromio de Siracusa y el Antífono de Siracusa son bajitos y los de Éfeso son más altos. De todas maneras la gente entiende perfectamente que son gemelos, la magia del teatro funciona. Uno de los Dromios es argentino, ¿qué vamos a hacer? Aprovecharlo. Vamos a traerlo para marcar las diferencias. Finalmente, uno creció en

Éfeso, otro en Siracusa. ¿Qué problema hay en que el tipo tenga un acento distinto? E incluso terminé escribiéndole una broma argentina. En algún momento, cuando están uno a cada lado de la puerta y el Dromio de Siracusa está usurpando el lugar del Dromio de Éfeso de la casa, le preguntan: “¿Y tú quién eres?” “Pues un portero temporal de nombre Dromio”, dice el mexicano. Y se vuelve el Dromio argentino y dice: “Mirá que sos pelotudo. Primero me afaná el laburo y hoy no más me sacás el nombre”. Y los argentinos lo entienden muy bien; los mexicanos, probablemente, no entienden nada; no sé si alguien entendió esto en general, pero el público mexicano no entiende nada y se muere de la risa. ¿Por qué? Porque simplemente aquel hizo un descubrimiento teatral, una ruptura de ficción, en la cual —ya sabíamos que era argentino— evidenció esto todavía más. Lo podemos discutir, no nos vamos a quedar aquí, hay quien diría: ¡oye, pero cómo traicionaron a Shakespeare! ¡Es que esto no es Shakespeare! ¿Qué pasa con Shakespeare? Perdóname, tengo cuatrocientas personas muriéndose de risa ahí, a mí no me vas a decir que no es Shakespeare. Mi hija es la frase que más recuerda y no la entiende para nada.

ANDRÉS EHRENHAUS: Ojo con Shakespeare... Pepys cuenta en sus *Diarios* que fue a dos, tres o cuatro representaciones de diferentes tragedias y los comentarios eran “es un bodrio, nos aburrimos soberanamente”.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: Pepys escribe estas cosas más adelante, en el siglo XVII, después de la destrucción de los teatros.

ANDRÉS EHRENHAUS: Bueno, los *Diarios* cubren una época muy extensa. Pero más que nada es para demostrar que tampoco...

ALFREDO MICHEL MODENESSI: No, no. Uno no tiene por qué tener el cartel universal. Éste es uno de los problemas con Shakespeare y con los canonizados. No los puedes tocar, no les puedes hablar, no puedes tener una interlocución con ellos. Es estúpido. A mí me pasó con *El vano afán del amor*, *Love's Labour's Lost*, cuando se iba a hacer la cartelera y se iba a poner tal cosa de William Shakespeare, a pesar de que mi título a mí me encanta, el primer anuncio que se hizo de la obra fue

Trabajos de amor perdidos, que es el título de Astrana Marín, y sin consultar. Lo que me perdieron fueron mis trabajos de amor en buscarme un título que me gustara.

PÚBLICO (EDGARDO DOBRY): Creo que con el clásico por excelencia estamos dispuestos a aceptar todo tipo de versiones... Los clásicos están para hacer experimentos.

Otra cosa sucede con autores menores, que están hechos para ser traducidos una única vez. Entonces, a veces, nuestro imaginario de lector ve al traductor como una especie de intruso, cuyo abordaje no está dispuesto a tolerar salvo que se asimile

Ahora mismo en Barcelona se intenta hacer una versión libre de Josep María de Sagarra *de El avaro* de Molière. Nadie se va a rebelar, porque los clásicos están hechos para eso.

Quisiera hablar también de los críticos literarios. Muchas veces, o por ignorancia o por no meterse en fregados, no mencionan que están reseñando una traducción. Andrés Ehrenhaus, en el programa de BTV, mencionaba siempre al traductor en sus críticas.

PATRICIA WILLSON: A menudo lo que ocurre en la crítica cultural, al menos en la Argentina, es que cuando hay comentario de las traducciones es para sancionar al traductor. En todo caso es mejor que no digan nada. Leí una vez una crítica sobre una traducción de una novela de Norman Mailer que se detenía en la traducción de una pa-

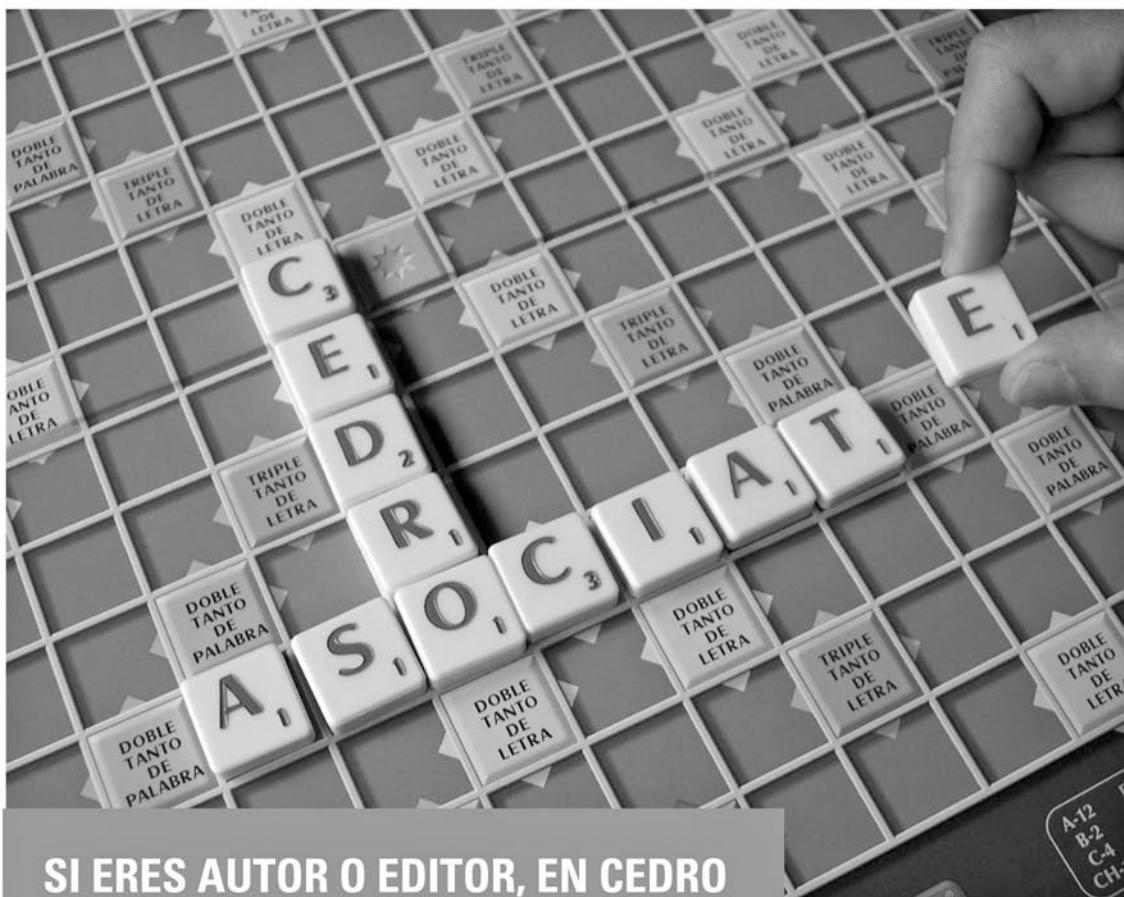
labra y que sancionaba al traductor a partir de la traducción de esa palabra y creía ver en ella la ideología del traductor.

ANDRÉS EHRENSHAUS: Es que la crítica de la traducción en general es eso. Cuando yo mencionaba al traductor en las reseñas de libros era siempre para elogiar al traductor. No porque fuera hipócrita, sino porque buscaba traducciones que me gustaban. Porque, claro, no tiene ningún sentido recomendar un libro que está mal traducido. Es lo mismo que recomendar un autor que no te gusta. Uno tiene que recomendar lo que está bien, que es mucho mejor señalar lo que está mal, evidentemente, porque para señalar lo que está mal ya está la maledicencia generalizada y, sobre todo, los malos críticos o los pretendidos críticos de la traducción, la gente que cree que hacer crítica de la traducción es encontrar justamente el gazapo. Cuando todos sabemos que los gazapos son una condición ineludible de las traducciones.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: Y de la escritura en general.

PÚBLICO: [Intervención sobre el lector medio, que ignora que la obra que lee haya salido de las manos de un traductor.]

PATRICIA WILLSON: Pero eso es quizá porque cuando éramos niños y no sabíamos que leíamos traducciones, leíamos completamente felices; tal vez la gente quiera volver a ese estado primigenio.



SI ERES AUTOR O EDITOR, EN CEDRO TUS PALABRAS VALEN MÁS

CEDRO es la asociación que **gestiona colectivamente los derechos de reproducción de escritores, traductores, periodistas y editores**. Ponemos todos nuestros recursos para que tus palabras tengan el valor que merecen. **Asóciate:**

- ✔ Cada año recibirás los **derechos económicos** que te corresponden por la copia de tus obras.
- ✔ Te beneficiarás de **múltiples servicios** que ponemos a tu disposición.
- ✔ Sin tener que pagar cuotas ni desembolsar cantidad alguna.

MÁS INFORMACIÓN

www.cedro.org

91 702 19 39

93 272 04 45

socios@cedro.org

cedrocat@cedro.org

CEDRO

CENTRO ESPAÑOL DE DERECHOS
REPROGRÁFICOS

¿Qué es ACE Traductores?

ACETT ES LA SECCIÓN AUTÓNOMA DE Traductores de Libros de la Asociación Colegial de Escritores. Se constituyó en 1983 con el fin primordial de defender los intereses y derechos jurídicos, patrimoniales o de cualquier otro tipo de los traductores de libros, así como promover todas aquellas actividades e iniciativas que pudieran contribuir a la mejora de la situación social y profesional de los traductores, al debate y la reflexión sobre la traducción y al reconocimiento de la importancia cultural de la figura del traductor.

Como entidad que agrupa a los traductores de libros, ACETT pone especial énfasis en la condición de autores de sus asociados y en las distintas modalidades que abarca su labor, desde la traducción literaria en el sentido más tradicional del término —narrativa, teatro, poesía— hasta la traducción de obras de carácter científico, técnico o divulgativo, pasando por la traducción de ensayo y pensamiento. Es una entidad de ámbito estatal y puede pertenecer a la asociación cualquier traductor de libros, con independencia de su nacionalidad o lugar de residencia, que tenga como lengua de llegada o partida el castellano, el catalán, el euskera o el gallego. En la actualidad tiene en torno a los doscientos cincuenta socios. Más información: <http://www.acett.org>



VASOS COMUNICANTES

tiene intención de hacerse eco, antes y después de su realización, de cuantas actividades de interés se celebren en nuestro país, así como de reseñar la aparición de revistas, libros, estudios y textos a propósito de la traducción literaria o relacionados con ella. Rogamos pues a sus organizadores, autores y editores que nos hagan llegar sus textos, reseñas y comunicaciones, con tiempo suficiente en el caso de convocatorias, con el fin de que podamos dar cumplimiento a nuestro propósito.

VASOS COMUNICANTES

desea ofrecer a todos los interesados la oportunidad de exponer sus investigaciones, reflexiones y experiencias sobre la traducción literaria.

Quienes deseen conocer las condiciones para publicar un artículo deberán ponerse en

contacto con MARIO MERLINO

mmerlino@ya.com

o con CARMEN FRANCÍ

c.franci@acett.org

