

Pliegos de Yuste

Nº 4, I, 2006

Revista de cultura y pensamiento europeos

PVP: 9 €

Versión electrónica (<http://www.pliegosdeyuste.com>)

I	L	N	O	M	E	I	P	O	R	U	E	W	W
C	E	L	A	S	L	E	N	G	U	A	S	D	O
E	L	U	L	P	T	E	D	O	K	H	I	E	K
A	I	T	R	R	A	O	J	M	E	S	V	E	Y
S	N	E	U	A	L	K	O	U	M	S	A	U	Z
L	G	P	Q	C	E	T	W	A	V	N	Z	R	E
I	U	O	E	H	N	B	I	D	F	E	N	O	J
N	E	R	K	E	V	E	L	E	U	R	O	P	E
G	D	U	M	N	A	D	S	E	U	G	N	A	L
U	E	E	P	I	N	K	H	S	V	O	F	I	S
A	L	F	Q	N	E	U	R	O	P	A	D	L	E
S	L	O	S	E	G	A	U	G	N	A	L	E	L
D	L	W	O	N	C	I	R	D	E	B	I	H	C
A	E	U	R	O	P	A	S	T	H	O	R	T	I

Ada Salas
Carlos Fortea
Jesús Baigorri
Corina Mersch
Antonio Colinas
Margarita Salas
Juan Hernández
José Gómez Isla



Clara Janés
Miguel Sáenz
Eugene A. Nida
Abram de Swan
Pollux Hernández
Thomas R. Franz
Asunción Escribano
José Antonio Cordon

I	L	N	O	M	E	I	P	O	R	U	E	W	W
C	E	L	A	S	L	E	N	G	U	A	S	D	O
E	L	U	L	P	T	E	D	O	K	H	I	E	K
A	I	T	R	R	A	O	J	M	E	S	V	E	Y
S	N	E	U	A	L	K	O	U	M	S	A	U	Z
L	G	P	Q	C	E	T	W	A	V	N	Z	R	E
I	U	O	E	H	N	B	I	D	F	E	N	O	J
N	E	R	K	E	V	E	L	E	U	R	O	P	E
G	D	U	M	N	A	D	S	E	U	G	N	A	L
U	E	E	P	I	N	K	H	S	V	O	F	I	S
A	L	F	Q	N	E	U	R	O	P	A	D	L	E
S	L	O	S	E	G	A	U	G	N	A	L	E	L
D	L	W	O	N	C	I	R	D	E	B	I	H	C
A	E	U	R	O	P	A	S	T	H	O	R	T	I

I.S.S.N.: 1697-0152

Nº 4, I, 2006

<http://www.pliegosdeyuste.com>

DIRECTOR

José Antonio CORDÓN GARCÍA

REDACTOR JEFE

Fernando BENITO MARTÍN

CONSEJO DE REDACCIÓN

Ángel HERNÁNDEZ REDERO
Rosa FERNÁNDEZ
Jesús LÓPEZ

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Facultad de Traducción y Documentación
Despacho 31
C/. Francisco Vitoria, 1. Salamanca
jcordon@usal.es

COORDINACIÓN DE LAS SECCIONES

Columna de Yuste

Luis Ángel RUIZ DE GOPEGUI SANTOYO

Memorias de Clío

Fernando BENITO MARTÍN

La Crítica

Fernando R. DE LA FLOR

Tercera Cultura

Rosa FERNÁNDEZ

Estéticas

Domingo HERNÁNDEZ SÁNCHEZ

Voces de Poniente

Pliegos de Yuste

Creación

José Luis PUERTO

Nuestros Clásicos

PLIEGOS DE YUSTE

Pliegos de Yuste es una publicación de la
Fundación Academia Europea de Yuste

Asesores de Antonio VENTURA DÍAZ DÍAZ

Pliegos de Yuste: Miguel Ángel MARTÍN RAMOS

José Matías SÁNCHEZ GONZÁLEZ

Coordinación de las traducciones:

Prof. Jesús TORRES DEL REY

Tutores y revisores:

Traducción inversa

Silvia ROISS y Petra ZIMMERMANN (alemán);
Danielle DUBROCA (francés) y
Joanna WEATHERBY (inglés)

Traducción directa

Ángela Flores GARCÍA (francés)
Nuria Brufau ALVIRA (inglés) y
Luis Alberto IGLESIAS GÓMEZ (inglés)

PEDIDOS Y SUSCRIPCIONES

Monasterio de Yuste
10430 Cuacos de Yuste (Cáceres)

Tels.: 927 17 22 73/927 17 20 04

Fax: 927 17 22 73

info@fundacionyuste.org

CONSEJO ASESOR

Jesús BAIGORRI JALÓN

Gonzalo BARRIENTOS ALFAGEME

Pedro M. CÁTEDRA

Antonio COLINAS

Josefina CUESTA

Félix DUQUE

Umberto ECO

Robert ESTIVALS

Manuel FERNÁNDEZ ÁLVAREZ

Josep FONTANA

Bronislaw GEREMEK

Pollux HERNÚÑEZ

Gustaaf JANSSENS

Cardenal Franz KÖNIG (†)

Hans KÜNG

Ursula LEHR

Antonio LÓPEZ

José MARTÍNEZ DE SOUSA

Marcelino OREJA

Xabier PIKAZA

Peter PIOT

Ilya PRIGOGINE (†)

Miguel Ángel QUINTANILLA

Joaquín RODRÍGUEZ

Heinrich ROHRER

Mstislav ROSTROPOVICH

Miguel SAENZ

Margarita SALAS

Zsuzsanna SANDORNÉ FERGÉ

José SARAGAMO

Reinhard SELTEN

Ricardo SENABRE

Peter SHAFFER

Abram DE SWAAN

Gaston THORN

Alain TOURAINÉ

Gilbert TRAUSSCH

Joaquim VERÍSSIMO SERRÃO

Edoardo VESENTINI

Diseño

© Fernando BENITO

Francisco RODRÍGUEZ

Producción

Francisco RODRÍGUEZ

Diseño de cubierta

© Juan R. BENITO

Maquetación y composición

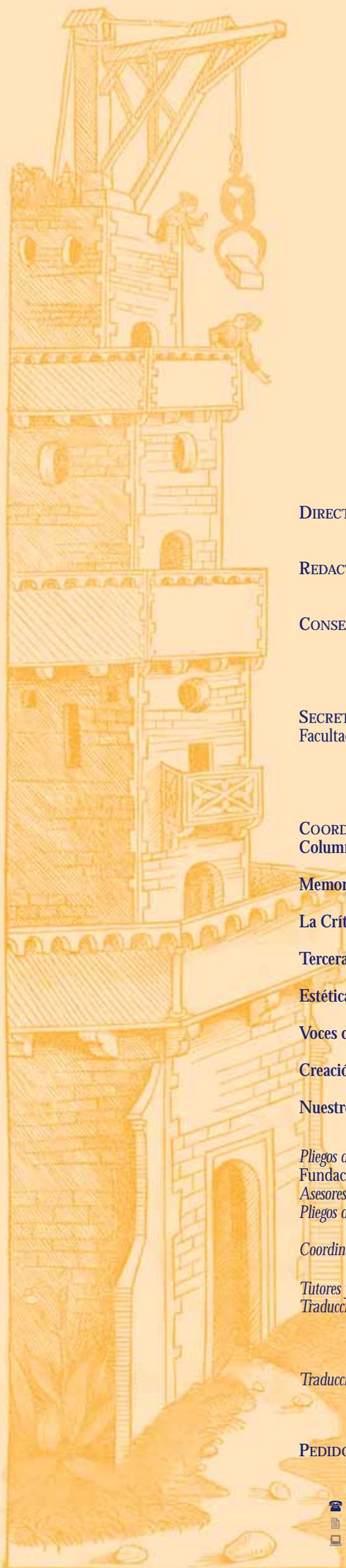
INTERGRAF

Impresión

Imprenta INDUGRAFIC

Depósito Legal

S. 1.255 - 2003



Pliegos de Yuste, 4

ÍNDICE

EDITORIAL

<i>Lecturas de la vida de Europa</i>	3
--------------------------------------------	---

MONOGRÁFICO

EL TIMÓN

<i>Entrevista a Antonio Colinas</i> . Asunción Escribano.....	5
---------------------------------------------------------------	---

ARTÍCULOS

<i>Theories of Translation</i> . Eugene A. Nida.....	11
<i>G. G. en G. (Günter Gras en Gdańsk)</i> . Miguel Sáenz.....	15
<i>El papel social de la traducción literaria en Europa</i> . Carlos Fortea.....	21
<i>Traducción: representatividad, presencia y disponibilidad</i> . José Antonio Cordón.....	25
<i>Las sílabas del desamparo: la palabra del Holocausto</i> . Asunción Escribano.....	35
<i>Sardinas en leche</i> . Pollux Hernández.....	49
<i>Los elementos químicos y sus nombres</i> . Juan Hernández.....	57
<i>Import-export. Luxembourg Luxembourg deux minutes d'arrêt !</i> Corina Mersch.....	69

TRIBUNA DE YUSTE

<i>The European Language Predicament</i> . Abram de Swaan.....	75
----------------------------------------------------------------	----

SECCIONES

MEMORIAS DE CLÍO

<i>Anecdote of an Interpreter: Olivia Rossetti Agresti (1875-1960)</i> . Jesús Baigorri.....	83
----------------------------------------------------------------------------------------------	----

LA CRÍTICA

<i>El Quijote y el norteamericano</i> . Thomas R. Franz.....	91
--------------------------------------------------------------	----

TERCERA CULTURA

<i>Mujer y Ciencia: pasado, presente y futuro</i> . Margarita Salas.....	97
--------------------------------------------------------------------------	----

ESTÉTICAS

<i>Argumentaciones en torno a la creciente imposibilidad creativa o las limitaciones expresivas de la fotografía documental</i> . José Gómez Isla.....	103
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

VOCES DE PONIENTE

<i>Álvaro Valverde: el paisaje interior</i> . Asunción Escribano.....	115
-----------------------------------------------------------------------	-----

CREACIÓN

<i>El reto del amor</i> . Clara Janés.....	119
<i>Poema</i> , Ada Salas.....	126

NUESTROS CLÁSICOS

<i>Pour l'Europe, de Robert Schuman</i> . Fernando Benito.....	127
----------------------------------------------------------------	-----

RESEÑAS.....	130
--------------	-----

FUNDACIÓN ACADEMIA EUROPEA DE YUSTE.....	143
------------------------------------------	-----

Datos biográficos de los autores.....	144
---------------------------------------	-----

Ilustraciones de Alfredo Omaña (pp. 85, 98-99, 102, 117, 120, 121, 124-126) y Miguel Sáenz (pp. 15-20).

En la versión electrónica de *Pliegos de Yuste* (<http://www.pliegosdeyuste.com>) puede accederse a la traducción castellana de los artículos en otro idioma así como a otras secciones y artículos.

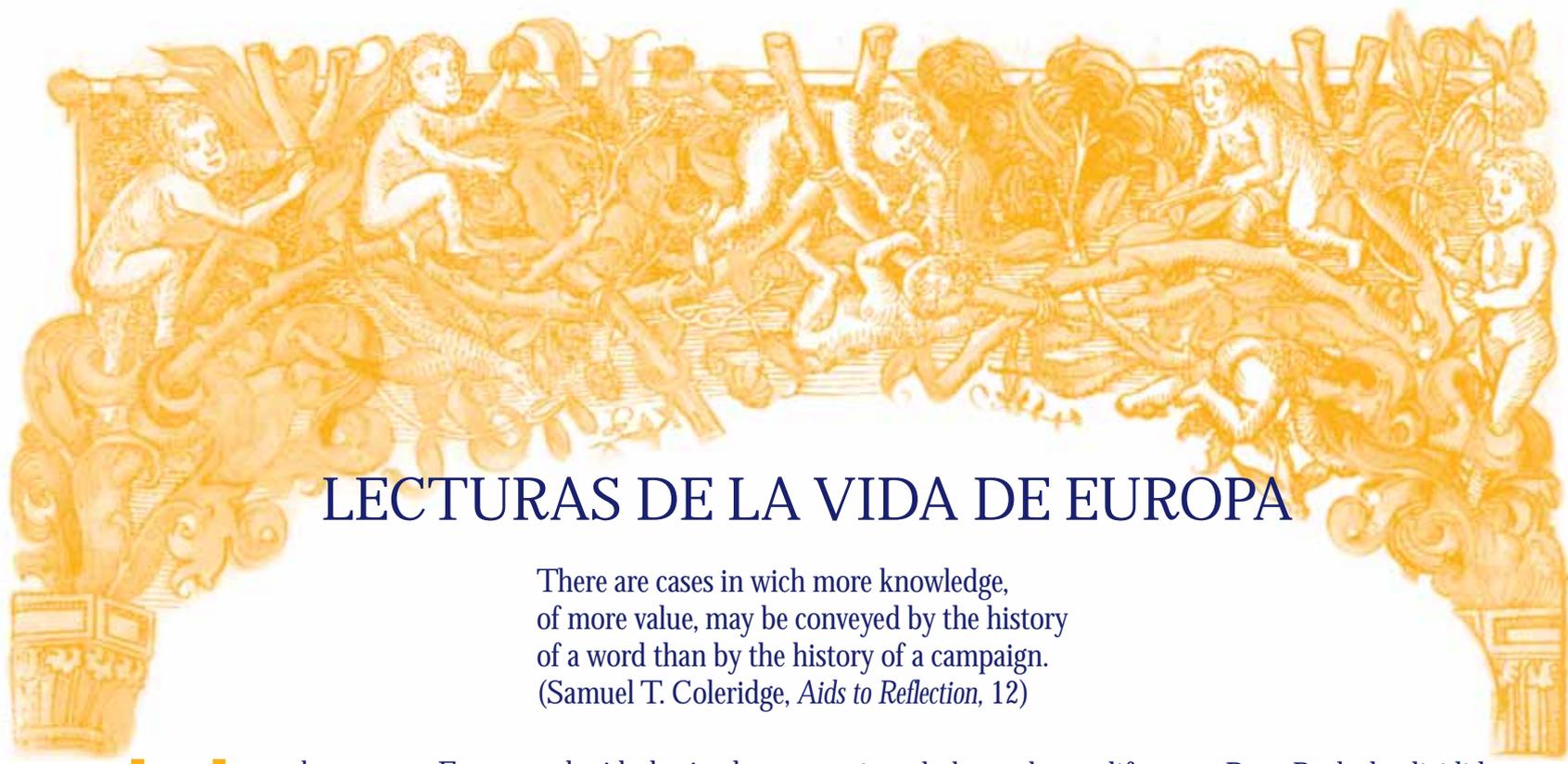
Pliegos de Yuste, 4

TABLE OF CONTENTS

LEADING ARTICLE	
<i>Readings of the life of Europe</i>	3
MONOGRAPH	
THE HELM	
<i>Interview with Antonio Colinas</i> . Asunción Escribano	5
ARTICLES	
<i>Theories of Translation</i> . Eugene A. Nida	11
<i>G. G. At G. (Günter Grass At Gdansk)</i> . Miguel Sáenz.....	15
<i>The social role of literary translation in Europe</i> . Carlos Fortea.....	21
<i>Translation: representativeness, presence and availability</i> . José Antonio Cordón	25
<i>The syllables of helplessness: the word of the Holocaust</i> . Asunción Escribano.....	35
<i>Sardines in milk</i> . Pollux Hernández.....	49
<i>The Periodic Table and the element names</i> . Juan Hernández.....	59
<i>Import-export. Luxembourg, Luxembourg, stop for two minutes!</i> Corina Mersch.....	69
FROM YUSTE'S PLATHORM	
<i>The European Language Predicament</i> . Abram de Swaan.....	75
SECTIONS	
CLÍO'S MEMOIRS	
<i>Anecdote of an Interpreter: Olivia Rossetti Agresti (1875-1960)</i> . Jesús Baigorri.....	83
CRITICISM	
<i>Don Quixote and the North American</i> . Thomas R. Franz	91
THE THIRD CULTURE	
<i>Women and Science: past, present and future</i> . Margarita Salas.....	97
AESTHETICS	
<i>Arguments about the increasing creative impossibility or the expressive limitations of documentary photography</i> . José Gómez Isla.....	103
VOICES FROM THE WEST	
<i>Álvaro Valverde: inner landscapes</i> . Asunción Escribano	115
THE CREATION	
<i>The challenge of love</i> . Clara Janés.....	119
<i>Poem</i> . Ada Salas	126
OUR CLASSICS	
<i>Pour l'Europe, de Robert Schuman</i> . Fernando Benito.....	127
REVIEWS	130
THE EUROPEAN ACADEMY OF YUSTE FOUNDATION	143
ABOUT THE AUTHORS.....	144

Illustrations by Alfredo Omaña (pp. 85, 98-99, 102, 117, 120, 121, 124-126) and Miguel Sáenz (pp. 15-20).

Translations into Spanish of articles in a different language can be accessed at Pliegos de Yuste digital edition (<http://www.pliegosdeyuste.com>), which also includes other sections and articles as well as their abstracts in English, French and German.



LECTURAS DE LA VIDA DE EUROPA

There are cases in which more knowledge,
of more value, may be conveyed by the history
of a word than by the history of a campaign.
(Samuel T. Coleridge, *Aids to Reflection*, 12)

Hoy sabemos que Europa se ha ido haciendo con guerras y con palabras por igual. También que, con más frecuencia de la que hubiéramos deseado, en Europa las palabras y las guerras se han sucedido constantemente, como tratando a la vez de exorcizar una y mil veces el demonio de Babel y volviéndolo a intentar para desterrar por siempre el fantasma de la guerra. Pero sólo al borde del abismo hendido por Marte los europeos nos decidimos, esperemos que definitivamente, a ceder el timón de nuestra historia a las palabras. Al fin y al cabo, la historia de la diversidad lingüística de Europa es, además, una de sus esenciales señas de identidad. Hasta el punto de que, en este sentido, no deja de ser paradójico cómo, en el momento en que las lenguas clásicas, griego y latín, dieron lugar, a la revitalización explosiva de la cultura europea gestada en y por el Renacimiento y, con ella, a todo un haz de manifestaciones culturales en las distintas lenguas de la Europa moderna, ésta se abriese a un concepto nuevo de cultura que contribuía a alejar a Europa ya, a pasos agigantados, de una Edad Media en la que la tenue y sutil idea de Europa se había mantenido viva gracias, precisamente, al latín¹.

Las traducciones de los clásicos a las lenguas vulgares marcan el inicio de un proceso que ya no tendrá vuelta atrás. Como si de un parto se tratara y con él la misión fuese cumplida, el continente comenzaba, a partir de ese momento, a abandonar su antigua piel cultural, homogénea y que le había cubierto desde que el Imperio Romano supusiera el primer precedente de la Unión Europea. El proceso de la muda lingüística duraría aún varios siglos, pero acabaría desterrando, implacablemente, el latín de la faz de Europa. Sobre el cuerpo de Europa se mostraba entonces una infinitud de lenguas que afloraban de modo paralelo, adquiriendo autonomía y competencias en sus respectivos territorios a la vez que

impulsaban culturas diferentes. Peter Burke ha dividido el periodo hablando de una época de emulación y otra, a partir de 1530 aproximadamente, de la variedad o, lo que es lo mismo, de la fragmentación². Es sin embargo, de esa fragmentación (de lenguas, de Estados, de culturas en definitiva) de la que surgirá, andando el tiempo (las palabras y las guerras a las que aludía Coleridge) la Europa que hoy aún izamos.

Cinco siglos después asistimos en Europa a un proceso paralelo, mas en sentido inverso, en el que las lenguas europeas parecen converger (aún con resistencia) hacia una de ellas, el inglés, en un panorama extremadamente tecnificado en el que, de nuevo las artes de la retórica y la poética, isloite y avanzadilla, tal vez, de nuevos humanismos, parecen ser las más reacias y díscolas respecto a una homogeneización dictada por las circunstancias políticas y económicas. Sin embargo, sabedores de que los extremos no son buenos, los europeos deberíamos evitar, en primer lugar, la muerte por asfixia a que estamos sometiendo a las lenguas clásicas, sustrato de nuestras señas de identidad, y, en un segundo momento, la reducción del uso de aquellas otras lenguas (modernas o no) que se están actualmente hablando en los diferentes Estados de Europa.

Para resaltar lo que nos une y la riqueza de esta diversidad *Pliegos de Yuste* ha dedicado un número a «Las lenguas de Europa». Se abre con una entrevista de la filóloga y poeta, Asunción Escribano, al poeta y traductor Antonio Colinas, recientemente galardonado en Italia con el premio a la mejor traducción por las obras completas del poeta Salvatore Quasimodo. Precisamente a la traducción dedica su texto Eugene A. Nida, que expone los principios que, desde su experiencia, deben tener hoy en cuenta los traductores. Tras él, dos de nuestros mejores traductores analizan, por un lado,

el desarrollo práctico de lo que significa verter una lengua a otra, como en el caso de Miguel Sáenz, traductor al español de Günter Grass, y por otro lado, y de la mano del catedrático Carlos Fortea, el desarrollo teórico de qué ha significado y significa hoy, sociológicamente, la traducción en Europa. Son dos textos impecables sobre las dificultades y esperanzas, respectivamente, que encierra esta práctica de la comunicación en la Europa actual y coinciden ambos, además, en el valor hoy del traducir como modo de aproximar entre sí a las diferentes culturas e instarlas a saber más unas de otras. Tal es la idea que, en definitiva y de forma literaria, desarrolla Corina Mersch en su libro *Laissez Passer*, del que publicamos un capítulo junto con otro texto de la autora en este monográfico: «Import-export».

Teniendo en cuenta el contexto de la cultura, y desde la perspectiva editorial española, el director de *Pliegos de Yuste*, José Antonio Córdón, estudia el papel jugado por la traducción literaria, mostrando con notable erudición sus rasgos distintivos y las razones que explican su actual situación. En un contexto también literario, aunque históricamente anterior, se sitúan otras dos contribuciones: Asunción Escribano, por su parte, dibuja el camino seguido por la palabra en la Europa del Holocausto, a la vez que se acerca a los diferentes modos de percibir la lengua por parte de los escritores judíos que sufrieron directamente el horror nazi. Y rindiendo homenaje, además, a la lengua del *Quijote*, Pollux Hernández persigue, a través del tiempo y las sucesivas ediciones de la obra, y en un texto ameno y dotado de inteligencia y erudición por igual, una errata «princeps» deslizada en 1615 y que ha sobrevivido a críticos y eruditos durante siglos. También homenajeando a Cervantes, en la sección «La crítica», Thomas R. Franz muestra las distintas visiones que, del *Quijote*, existen en la sociedad estadounidense. Aunando el aspecto cronológico que supone todo estudio biográfico y el de la profesión de intérprete, Jesús Baigorri se acerca en «Memorias de Clío» a lo que supuso la figura de Olivia Rossetti Agresti en los orígenes de la institucionalización de la profesión de intérprete en la primera mitad del siglo xx.

Pero no sólo se percibe el interés y la relación fructífera de las lenguas europeas en los ámbitos literarios, sino también en la ciencia. Juan Hernández nos acerca a la historia de la construcción colectiva de Europa mediante la confluencia lingüística, con el latín y el griego como sustrato, en el proyecto común de la configuración de la tabla periódica de los elementos químicos. Rastrea, así, un ejemplo de la unión de las lenguas de Europa en un proyecto plagado de alusiones a la geografía del continente y a no pocos hechos de su acontecer histórico, y mundial en general. Este esfuerzo colectivo se pone de manifiesto también en la figura del político francés Robert Schuman, que es analizada en la sección

«Nuestros clásicos». Son también los valores derivados de la diversidad lingüística europea que confluyen en un proyecto común los que resalta el presidente de la Academia Europea de Yuste, Abram de Swaan, desde la «Columna de Yuste», al señalar las bondades de mantener y fomentar el uso de todas las lenguas oficiales de la Unión y no sólo aquéllas más habladas.

Cuenta además este número con la prestigiosa investigadora Margarita Salas, que esboza la relación entre la Ciencia y las Mujeres en un texto recogido en «La Tercera Cultura» en que describe su evolución hasta nuestros días. También con la mujer como punto de partida, aunque orientado ahora desde la creación literaria, la poeta y traductora Clara Janés funde crítica y creación en un bello texto (y poema) sobre la influencia de la literatura oral de las mujeres afganas en su poesía. Junto a ella, un bello poema de Ada Salas da contenido a la sección «Creación» En «Estéticas» José Gómez Isla analiza la actual situación de la fotografía documental en el contexto artístico de las nuevas tecnologías. Además, en este número impreso iniciamos una sección cuyo título, «Letras de Poniente», pretende abarcar a autores de nuestra tradición más profunda.

Pretende, por lo tanto, ser este número, como la propia Bruselas, es decir, un ejemplo de microcosmos de aquello en lo que se está convirtiendo Europa: pequeña ciudad de un país, Bélgica, tradicionalmente dividido por la lengua es, sin embargo, desde hace medio siglo, ciudad receptora de emigrantes de toda Europa que la han convertido en un símbolo de la Unión. Como ella la Europa de las lenguas tiene la pretensión de hacer del continente un lugar donde todos podamos expresarnos en nuestra lengua y todos podamos hacerlo también en cualquier otra. Al fin y al cabo «en mayor o menor grado, cada lengua ofrece su propia lectura de la vida»³ y el futuro de una Europa común en nuestro mundo requiere, de una vez por todas, que quepan en él las más diferentes formas de vida.

NOTAS

¹ Este proceso de cambio, representado en la sustitución del filólogo por el científico o el filósofo, puede verse, desde sus distintos pero complementarios enfoques, en varios de los capítulos de la obra colectiva a cargo de Jill KRAYE (ed.) (1996), *Introducción al humanismo renacentista*. Trad. por Lluís Cabré. Madrid, Cambridge University Press, 1998.

² Peter BURKE (1998), *El Renacimiento europeo. Centros y periferias*. Trad. por Magdalena Chocano Mena. Barcelona, Crítica, 2000, pp. 64-147. Como deja claro el propio autor, 'variedad' es «una palabra cortés para lo que puede considerarse también fragmentación», *op. cit.*, p. 111.

³ George STEINER (1975), *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y de la traducción*. Trad. por Adolfo Castañón. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 546.



ENTREVISTA A ANTONIO COLINAS «LO ESENCIAL DE EUROPA ES EL HUMANISMO»

Asunción Escribano
Salamanca, diciembre 2005

De origen leonés, el escritor y traductor Antonio Colinas reparte su tiempo entre los lugares que han marcado su trayectoria vital. Hace años ya que el otoño lo trajo con su familia a Salamanca, desde la que vuelve cada verano a Ibiza y cada invierno a León, donde todo vuelve a empezar de nuevo. Italia le ha premiado recientemente por el afecto que le une a ella desde hace décadas, y ha hecho aflorar la vertiente traductora (lectora) del poeta (escritor).

La conversación es fluida, a pesar de que Antonio Colinas es pausado en su charla. Pero se transparenta a gusto hablando de la tarea de traducir y del placer de sentir y escribir poesía. El acto de arriesgar sale con frecuencia en la conversación. Muchas de sus obras han sido apuestas arriesgadas desde un punto de vista formal y comercial, pero es este riesgo y su talento creativo los que han hecho de él uno de los mejores poetas vivos en nuestra lengua.

— Parecía obligado en este número monográfico de *Pliegos de Yuste* dedicado a las lenguas en Europa, en el que colaboran traductores y escritores, contar con una figura como tú, que acabas de recibir el Premio a la Mejor Traducción otorgado por el Ministerio de Asuntos Exteriores de Italia. Hablando de lenguas y de Europa, Antonio, la lengua ¿une o separa?

AC: En principio la lengua une cuando hay sintonía entre los seres humanos y cuando hay deseos de conocimiento y de diálogo. Por el contrario, la lengua separa cuando se utiliza como una arma de imposición o como un arma de deformación.

— Te has mostrado especialmente orgulloso de la traducción de la poesía completa del premio Nobel Salvatore Quasimodo, y has llegado a afirmar que es la traducción de la que más satisfecho te sientes, por haberla hecho sin prisas y con placer. ¿Crees que estas dos actitudes se han visto recompensadas por el premio que acabas de recibir?

AC: Es el tipo de traducción que reconozco como ideal, es decir, el tener la posibilidad de traducir por placer, despacio, sin prisas, y a un autor que te gusta mucho. Porque muchas veces la traducción es un trabajo muy intenso, que se hace obligación. Mientras que esta traducción tiene esa virtud o esa característica, que la he realizado con sumo placer, a lo que se añade que es un poeta que admiro mucho y que me gusta mucho.

— Tengo entendido que renunciaste hace unos años a la traducción de *El nombre de la Rosa* por estar en ese momento traduciendo *Cristo se detuvo en Éboli* de Carlo Levi. ¿Te ha pesado después?

AC: Bueno, sí y no. Recuerdo que vino a casa Carlos Manzano, un traductor y amigo. Le habían propuesto la traducción y él no podía, porque estaba traduciendo a Henry Miller. Yo tampoco podía en ese momento, y entonces se la pasamos a otro amigo, Ricardo Pochtar, un traductor argentino que vivía entonces en Formentera y que ahora vive en Mallorca. Es una anécdota curiosa. Las traducciones no siempre dan muchos derechos de autor, y ésta hubiera sido una excepción.

— ¿Estás de acuerdo con el lugar común que afirma que *traducir* es en cierto modo *traicionar*?

AC: Yo creo que sí, al menos desde un punto de vista riguroso, toda traducción es una traición. Pero a la vez, la traducción tiene algo de milagro, el hecho de poder trasvasar a otra lengua lo que ha pensado un autor. Y bajo este punto de vista, yo reparo más en el carácter de utilidad que en el de traición. Por otro lado, hay que tener en cuenta que traducir poesía, traducir, por ejemplo, a un poeta clásico, no es lo mismo que traducir novela. En este tipo de traducción hay una apuesta, un riesgo, ya que siempre que se traduce poesía hay que intentar salvar el espíritu del texto. Si el que traduce es un poeta, puede arriesgar un poco más, puede sintonizar con el autor. Hay momentos en los que no vale la traducción literal, el traducir palabra por palabra, frase por frase, sino que a un verso tienes que darle la atmósfera poética, ese espíritu poético que, cuando traduce un poeta, tiene más posibilidades de éxito.

— Supongo que todo traductor deja mucho de sí en el texto que traduce... ¿cuánto hay, entonces, propio de Antonio Colinas en la traducción de Quasimodo?

AC: Sí, algo de esto hay. Al traducir a un poeta, cuando se trabaja con determinadas imágenes, figuras o símbolos, el traductor tiene su propia visión, y por eso la traducción de un determinado autor hecha por un poeta, o por otro escritor, no cabe duda de que tiene un carácter personal.

— Sin embargo, algunos puristas consideran que la única traducción posible, sobre todo en poesía, es la literal. ¿Piensas que es posible rescatar el espíritu o la atmósfera del poema y a la vez mantener los rasgos formales que la constituyen, como el ritmo, el verso y, en algunos casos, la rima?

AC: Lo primero que hay que buscar es la traducción literal, ser fieles al autor. Luego, cuando hemos traducido un verso, hay que darle la dimensión poética si vemos que allí falta música, o falta ritmo. A veces, incluso podemos arriesgarnos a traducir un verso o un poema manteniendo la métrica. Lo que ya me parece extremadamente difícil es mantener la rima. Una traducción como la que ha hecho Ángel Crespo de la *Divina Comedia*, manteniendo el terceto y manteniendo la rima, es una labor enorme, muy extraordinaria y muy difícil. Recientemente he estado preparando una nueva edición de los *Cantos* de Leopardi para Círculo de lectores y, mientras lo hacía, pensaba en preguntas como éstas que me has hecho: en cómo una vez traducido el poema hay que aportarle la música, darle ese espíritu del que hablaba antes para que aquello sea poesía, y no prosa cortada en trozos. Traducir es una aventura que no se termina nunca.

— Supongo que influye también, como has mencionado en el caso de Quasimodo, cuando el traductor elige

algo que le gusta, cuando uno conoce antes al poeta en su lengua y decide traducirlo...

AC: Sí, cuando hay una familiaridad... En el caso de Leopardi, detrás de este autor hay todo un mundo. Cuando yo escribí su biografía me ocurrió una anécdota significativa en este sentido. Al enviarme las pruebas comprobé que el nombre de un personaje que sale en uno de los poemas, Nerina, el corrector de pruebas lo había escrito como Nereidas. Y Nerina era una amiga de infancia de Leopardi. En situaciones como ésta, por ejemplo, ayuda el conocer al autor, porque detrás de los poemas está la vida.

— Has descrito la traducción que hiciste de unos poemas de Pere Gimferrer en tres fases: una primera versión literal, una segunda versión que recupera el tono, la intensidad y originalidad del poeta, y en tercer lugar, un último momento en el que se rescata la poesía de la poesía, y en el que hay que arriesgar. ¿Este proceso es el mismo en cualquier escritor que se traduzca?

AC: A raíz de esta traducción de Gimferrer, escribí un artículo sobre la labor de traducir, que luego Gilda Calleja, una profesora de León que ha hecho la tesis doctoral sobre mis traducciones, me decía que era muy ilustrativo para los traductores. Yo había hecho una primera versión sobre estos poemas de Gimferrer y se los pasé al poeta ibicenco Villangómez, y él me dio su opinión. Después pasé a hacer otra versión, y al final tuve que tomar una serie de decisiones personalísimas, que es esa tercera etapa en la cual hay que arriesgar, y en la que el traductor tiene que poner algo de su parte para salvar la poesía del texto.

— ¿Siempre hay que arriesgar?

AC: Sí, yo creo que siempre hay que arriesgar, lo que pasa es que a veces se traduce un texto que no crea problemas, que es prácticamente una traducción literal.

— ¿Cuál es el papel que tiene la intuición a la hora de traducir?

AC: Yo creo que mucho, intuición o sintonía. Tenemos que ponernos en sintonía con el autor, con el texto. A veces, leerlo de una manera un poco inconsciente, salirnos de las palabras para dar con los términos adecuados.

— Has traducido obras de autores distintos, ¿es más difícil traducir poesía que otros géneros?, ¿son distintas las cualidades que necesita un traductor de novela o ensayo respecto a las de quien traduce poesía?

AC: En principio la poesía es más difícil de traducir que otros géneros, pero en ocasiones pienso que también tiene que ser complicado traducir filosofía o libros



técnicos. Lo que sí creo que es favorable a la hora de traducir poesía, como he dicho, es que el traductor sea poeta. Se da por hecho que el poeta sabe lo que es un endecasílabo, si hay que mantener la métrica, las imágenes... Siempre hay un riesgo en la poesía y una novedad, que un traductor poeta o un poeta traductor puede entender mejor.

— Cuando el escritor está vivo, ¿recomiendas consultarle durante el proceso de traducción?

AC: Es muy útil. Da mucha rabia cuando el autor ha muerto y no puedes hablar con él, porque siempre al final del todo no te puede iluminar sobre las dudas últimas. Muchas veces ni siquiera tal ayuda te la pueden prestar sus hijos, como me ha pasado a mí con Quasimodo. Hubo un momento en que, en un poema en el que Quasimodo habla del *tabat*, al traducir, yo no sabía qué significaba esta palabra. Le escribí al hijo de Quasimodo, y él tampoco sabía qué quería decir; pensábamos que sería el *sabat* o que se trataría de una errata. Entonces le pregunté a Olegario González de Cardedal. Al

final llegamos a la conclusión de que había querido poner *tebet*, que es un mes del calendario hebreo que va de diciembre a enero. Es un poema que habla de Jerusalén y hay un momento en el que se habla de la nieve. Es éste un ejemplo de la complejidad del traducir; éste es el típico caso en el que nos falta el autor. Hubiera facilitado mucho las cosas haberle podido llamar por teléfono y preguntarle. Seguramente hubiera dicho, ¡ah, eso es una errata!... Ésa es mi interpretación, que él tuvo un pequeño cruce de cables... Pero las ediciones italianas lo ponen tal cual, *tabat*. Hay cosas en las que el conocimiento no es suficiente, y sólo el autor podría habérselas desvelado. No sabemos por qué el autor utilizó determinadas expresiones o imágenes.

— Desde siempre, tu labor de traducción ha sido intensa e ininterrumpida, pero, además, el reconocimiento te llegó en primer lugar como poeta. Antonio, ¿qué es para ti la poesía?, puesto que, por otra parte, te dedicas a ella únicamente, algo al alcance sólo de unos pocos.

AC: Yo insistiría en que para mí el escribir poesía es un proceso que va muy unido al proceso vital. En este sentido la idea que tengo de la creación está muy en consonancia con la concepción que de la creación tenía Jung. Yo soy muy «jungiano» y me parece que toda escritura debe buscar lo que él llamaba el pleroma, la plenitud, la intensidad y la realización. Uno puede escribir por muchas razones y por muchas causas, por supuesto, es muy respetable. Pero yo creo que es muy interesante también escribir para ser, para realizarse, ver en la obra una proyección de la vida y en la vida, cierta sintonía con el proceso creador. Ésta es la idea que yo tengo de la creación y de la poesía. Hay también un componente de terapia en la escritura que a mí me parece muy útil.

— ¿Y en este contexto, en qué momento surge en el poeta el interés por la traducción?

AC: Recuerdo el primer poema del que me ocupé. Estaba en Milán y, un poco como juego, me puse a traducir «El infinito», el poema más conocido de Leopardi. Hice la traducción y eso me llevó a los otros poemas del autor, a los *Cantos*, a los lugares leopardianos, a la vida y a preparar una biografía. También recuerdo dos traducciones obligadas, de encargo, una difícilísima de un libro de poemas de Sanguinetti. Pero también recuerdo el contacto con la obra de Quasimodo. Había visto algún poema de él, tendría 24 años, y fui rápidamente a Rizzoli y compré su poesía completa. Poco después compré algunas de sus traducciones de Catulo, porque él es un caso muy curioso como traductor. Él era un hombre que tenía el don de las lenguas, y cuando llegó a Roma entró en contacto con un monseñor del Vaticano, que era hermano de un profesor que había tenido en el instituto, y con él estudió algo de latín y griego, y algo de hebreo también. Él tradujo muchísimo de los clásicos, y tradujo también el *Evangelio de San Juan*. Fue un caso muy curioso como traductor natural. La aproximación a Quasimodo es otro tipo de traducción. Yo iba pasando a un cuaderno los poemas que me gustaban más, por eso digo que ha sido un tipo de traducción muy especial, muy placentera.

— La poesía es un género que —según dicen los editores— está en crisis, sin embargo cada vez hay más jóvenes que se acercan a ella: ¿a qué crees que se debe esto?

AC: Volvemos a lo de antes. Aquí vemos que la poesía es un fenómeno muy unido a la experiencia humana, y muy unido concretamente a una época, la adolescencia. Es muy raro encontrar a una persona que no haya escrito en esta etapa una poesía, un diario o una carta de amor. En ese momento clave de la vida aparece la poesía. Sabemos que hay un gran interés por ella, que se escribe muchísimo y, sin embargo, no hay relación entre lo que se escribe y lo que se lee o lo que se edita.

Hay un desajuste entre la poesía editada y la poesía escrita. Pero yo lo interpreto de esa manera. Luego se va abandonando, lo que parece que es algo íntimo desaparece, porque nos vamos creando máscaras y vamos renunciando a la visión poética de la vida, que no es la visión tópica, ver la vida de color de rosa. La visión poética de la vida para mí es la visión consciente de la vida. Ser poeta también es una forma de consciencia. No es la forma del filósofo, del ensayista o del narrador, sino que es la manera como el poeta ve el mundo.

— Éste ha sido un buen año literario para ti. Además del galardón en Italia, la editorial Visor va a publicar una edición en CD de la obra por la que en 1985, hace ahora 20 años, consigues el Premio Nacional de la Crítica, *Sepulcro en Tarquinia*. Una obra que, en mi opinión, sigue manteniendo todo su frescor y su valor y que constituye un hito en la poesía española de las últimas décadas. ¿Qué supone en tu trayectoria poética personal *Sepulcro en Tarquinia*?

AC: Con motivo de esta edición he hecho un pequeño prólogo, y ahí explico un poco el proceso del libro, cómo nació y por qué nació. Es una obra de una determinada etapa de mi vida. Mi concepción de la poesía ha variado mucho. Es un libro más estético, más literario, vamos a decirlo así. Pero quizá con menos presencia de esa experiencia creadora, unida a la experiencia vital, de la que hablaba antes. Es la más conocida de mis obras, la que representa esa primera etapa de mi poesía. Un libro con mucha Italia. Me lo decía Jorge Guillén en una carta que me escribió cuando salió, que era el libro con más Italia que conocía. Pero también con mucho noroeste. Se da esa contraposición de mundos. No hay que quedarse sólo en la lectura culturalista, sino que hay esa contraposición de mundos. Y lo que une a esos mundos es la romanidad.

— Cuando, pasado el tiempo, te acercas de nuevo a esta obra, ¿qué reconoces en ella del escritor actual? ¿Te percibes muy cambiado como escritor?

AC: Subyace la creación del libro. Es un libro que va muy unido a una etapa mía de transformación, de metamorfosis, de cambios. El primer año que viví en Italia... Me acuerdo dónde lo escribí: en el café de Tasso... Va unido a los años de Italia, entre el 71 y el 73. Está muy vinculado a Bérgamo, una ciudad a la que iba los martes a dar clase, y donde me quedaba a dormir. Bérgamo tiene una parte antigua que entonces estaba muy abandonada, y cuando a las 5 se marchaban los estudiantes, se quedaba la ciudad fantasmal... Sólo me quedaba yo, en un hotelito. Y va unido a esa experiencia, a escapadas a los Alpes, a toda esa zona de la montaña de Bérgamo. Hay sobre todo esa parte muy italiana.

— Siguiendo con la relación vida/obra, la infancia es un lugar común en poesía. ¿Se puede escribir sin volver a la infancia?

AC: Yo creo que sí. Pero para mí la infancia es fundamental, porque fue el lugar de las primeras contemplaciones. Y para el poeta son muy importantes esas primeras imágenes grabadas, esos primeros momentos de intensidad que nos llevan a pensar que siempre fuimos un poco poetas. Nos sentíamos ya un poco poetas en la infancia, porque veíamos la realidad con unos determinados ojos, y ahora nos damos cuenta de que ésa es la realidad poética. Ahora acabo de terminar un libro de cuentos y es una vuelta a la infancia de los orígenes, con esa suma de realidad y de misterio.

— Además de los contenidos culturalistas, se pueden rastrear en tu obra numerosas huellas de autores místicos, y no sólo los españoles, sino buena parte de los místicos europeos e incluso orientales, ¿de dónde procede ese interés?

AC: Yo siempre recuerdo una anécdota: García Morente fue a ver a Bergson y se quejaba de que en España no había filosofía. Entonces Bergson le dijo que se equivocaba, porque España tiene en los místicos a los más grandes filósofos. Con el tiempo, yo me he ido dando cuenta de que esta visión mística de la realidad, estos textos místicos de cualquier cultura, no son sólo expresiones de religiosidad como nos creemos a la ligera, sino que hay en ellos un sustrato, un pensamiento también. Hay lo que Bergson llamaba una filosofía. Es un mundo que me ha interesado mucho, primero como lector, y luego porque, como te decía antes, es un tipo de conocimiento que va muy unido al ser, al desarrollo humano. Sólo me considero un lector, pero con un gran interés.

— Junto a los místicos, que acabas de mencionar, ¿a quiénes consideras tus maestros intelectuales?

AC: Siempre he reconocido como maestro a Vicente Aleixandre. Lo conocí cuando llegué a Madrid, y tuve relación con él hasta su muerte. El me parece esa figura del maestro, Maestro, que te aconseja, te lee los poemas, te corrige, aprendes verdaderamente de él... En el campo del pensamiento, a M.^a Zambrano, otra persona a la que conocí personalmente. Quizá como lector reconozco como maestro a Neruda y algún otro poeta de Hispanoamérica. Ellos tienen una capacidad especial para el lenguaje. Son la otra España. Quizá éstas son las tres figuras principales.

— Otra de tus facetas como escritor es, desde hace ya bastantes años también, la de crítico literario. Desde una perspectiva estética y creadora, ¿qué busca un poeta consagrado cuando hace crítica literaria de modo regular?

AC: Yo he hecho mucha crítica literaria, pero ha sido como lector. Me he ocupado de aquellos libros que me interesaban. No he hecho la crítica analítica ni, por supuesto, la destructiva. Si un libro no me ha interesado no me he ocupado de él. Es una labor enriquecedora. Al dedicarme profesionalmente a la escritura, ha sido un buen complemento.

— Has visitado China; recientemente has estado en las dos Coreas formando parte de una representación mundial de poetas por la paz, y, en general, en tu obra y tu talante literario hay mucho de la forma sosegadamente lúcida de la vida oriental, un elogio de la mansedumbre elegida conscientemente, con todo lo que conlleva. ¿Qué piensas que debemos aprender los europeos en esa dirección?

AC: No es que tengamos que imitarlos ni volvernos como ellos. Es una cultura en la que tenemos que ver un complemento de la nuestra. Es una visión de la realidad más global, más unitaria. A mí me ha interesado mucho el pensamiento taoísta, la presencia de la naturaleza como la ven ellos, la idea de totalidad, de universalidad... Últimamente yo la canalizo a través del Cristianismo, que me interesa mucho como visión global de la realidad, como unidad.

— Eres además un estudioso de la historia y la cultura oriental, en tu opinión ¿a qué crees que se debió la conjunción en el siglo IV AC de una serie de movimientos espirituales fundamentales como el taoísmo, confucianismo, o los planteamientos presocráticos? Y ¿por qué piensas que después Occidente abandonó estos planteamientos a favor de la razón?

AC: Bueno, es un Occidente muy unido, quizá, a la Ilustración, que sobre todo desde el siglo XVIII, desde la Revolución Francesa, es otro Occidente, seguramente tan válido y tan respetable como lo que en realidad es Europa, que es una suma de culturas. Yo creo que lo esencial de la Europa renacentista, la Europa de los monasterios, es el Humanismo.

— ¿Consideras que el mundo actual está aún a tiempo de retomar aquella vía espiritual e intuitiva frenada por el exceso racional o ya es demasiado tarde?

AC: Yo creo que hay que tener esperanza. La vida siempre es misteriosa. Lo que Juan Ramón llamaba la inmensa minoría existe, una minoría que es menos notoria, pero que también es influyente. Siempre quedan valores. A veces somos escépticos sobre la juventud, pero también sabemos que hay una juventud en sintonía con las cosas importantes. Mi visión es esperanzada, a pesar de que en temas de medioambiente hay señales preocupantes.

— Antes aludíamos a ese viaje tuyo con otros poetas de diferentes nacionalidades a Corea del Norte. ¿Continúa hoy la figura del poeta teniendo algún prestigio real o, por el contrario, apenas es ya una mera figura del escaparate cultural?

AC: Hoy el poeta ya no tiene esa imagen que tenía en el pasado. Pero la poesía debería tener mayor protagonismo, algo que ha perdido. Si ha habido una Europa, se puede decir que ha sido la de los poetas. Porque no podemos pensar en Europa sin un Dante, sin un Hölderlin, sin un Paul Valéry. Por lo tanto, existe esa Europa construida gracias a la poesía. Quizá dependa de que se le dé el relieve que debe tener, que dejemos de considerarla como un género literario más, que no renunciemos a ese componente de pensamiento, a ese componente vital que hay en la poesía.

— ¿Eres optimista respecto a una Europa unida por la cultura? o, dicho de otro modo, ¿piensas que Europa se unirá por decretos políticos o por afinidades culturales?

AC: Esta idea es clave, la de que Europa tiene que ser algo más que un mercado y que unas relaciones burocráticas, económicas o políticas. Creo que la Europa más prometedora tiene su sustrato en la cultura, y que las lenguas poseen esa capacidad de diálogo, de unión que tiene que haber en la literatura, en los escritores y en los pensadores. La cultura sigue siendo una clave esencial en la configuración de Europa.

— Puede decirse que tú mantienes un contacto frecuente con la Europa de la cultura, en concreto con Italia, ¿percibes algún tipo de cambios en ese sentido, de unión en las nuevas generaciones o, por el contrario, también en la literatura se dejan ver los tintes nacionalistas?

AC: A veces levemente, pero yo quiero pensar, y de hecho creo que es así, que hay siempre una base que une a los poetas. A veces, cuando he participado en encuentros internacionales he comprobado cómo la poesía es una amalgama que está por encima de ideologías, religiones o de lenguas, incluso. Es decir, que hay un entendimiento previo a través de la poesía, lo cual también nos habla de su importancia. Este encuentro que tuvimos a favor de la paz en Corea... lo que decían los poetas en sus ponencias... son ideas, quizá, utópicas, pero a la vez muy realistas, muy positivas, muy inusuales, muy a contracorriente, de lo que son los discursos habituales. La poesía siempre tiene ese rostro fértil.

— ¿Habrá siempre una Europa de las lenguas, o llegará un momento en que se impondrá el inglés?

AC: Parece que se tiende a que haya lenguas que burocrática o políticamente tienen más importancia. Pero yo creo que Europa tiene lenguas de mucha importancia, a las que siempre respaldará una literatura, un pensamiento, una creación. Pienso que eso es irrenunciable y que la Europa de la cultura no pasará. Yo tengo esa concepción global, unitaria, de Europa. Es una idea que se forma con el respeto a las distintas culturas y a los distintos pueblos. Europa es una cultura, pero a la vez es un mosaico de culturas.



THEORIES OF TRANSLATION

Eugene A. Nida



In developing a theory of translation there are so often a number of wrong concepts that constitute problems for the study of interlingual communication: first, the idea that translation is a science and second, the assumption that translating depends on a theory of language that includes all classes of texts, audiences, and circumstances of use. Translating is not a separate science, but it often does represent specialized skills and can also require aesthetic sensitivity. Skilled translators must have a special capacity for sensing the closest natural equivalent of a text, whether oral or written. But translating is essentially a skill and depends largely on a series of disciplines, for example, linguistics, cultural anthropology, philology, psychology, and theories of communication. In contrast with the various sciences, such as physics, chemistry, and biology, translation is an activity that all bilingual people can engage in without special studies of technical procedures. As efficient bilinguals they quickly sense the degrees of equivalence in comparable texts.

In the future we may be able to speak more scientifically about translating when we know more about the ways in which the brain manipulates information and transfers concepts from one language to another. Without such information about neural processes we cannot really understand what takes place in our brains. Some persons, however, seem to be unusually skilled in manipulating words, phrases, and clauses. In a technical sense a fully adequate theory of translation would consist of a group of general and coherent principles in matching the semantic contents of verbal utterances. The best translators do not spend years memorizing sets of related meanings, but they have incredibly alert sensitivity to the meanings of corresponding

expressions in two or more languages. On one occasion I asked the director of a famous school of translating in Europe to tell me how many really outstanding translators he had helped to train during the twenty-five years in which he had directed a school of translating, but he immediately replied that their famous school had not trained any highly creative translators. Such persons seem to be born with such skills of linguistic and behavioral equivalence.

The basic problem of formulating an adequate theory of translation is the fact that translation actually takes place in our brains, and we do not know precisely what actually happens. How is it that children of only five years of age can often interpret very effectively when scholars of fifty years often have great difficulties. In many cases people who have never studied the principles of translation turn out to be much more effective translators than those who may have studied translation in some school designed specifically for helping people recognize linguistic and cultural parallels and contrasts. In fact, our ignorance about linguistic and cultural equivalences or parallels is much greater than we like to admit. Unfortunately, most of the books about translating are written by persons whose range of experience is largely academic. Would we learn more about interlingual communication if we studied responses of children who apparently translate without thinking? Perhaps the following set of principles can help new translators know how they can best initiate themselves into the principles and procedures of translation.

1. A language is a series of verbal habits that represent aspects of a culture. No one speaker possesses a complete inventory of the signs and the structures of a living language, but the society of speakers collectively

possesses a language and can accordingly change the forms. But persons who wish to use the language of a different language community must learn how to use the words in a culturally acceptable manner.

Persons living separated from one another cannot preserve a language because languages are essentially interactive. For example, Negro slaves that fled from the Caribbean to the coast of Honduras had to learn the language of the Miskito Indians on the coast. But assimilation was so extensive that most of the local people along the coast of Honduras are now Miskitos in language, but Negroes in physical appearance.

2. The meaning of a verbal symbol is defined indirectly by all contrastive symbols. For example, the meaning of traffic symbols is defined by all the other symbols referring to the movement of vehicles on streets. Accordingly, it is not possible to have an absolute set of definitions. For example, in English the diverse uses of *whisper* can be analyzed syntagmatically in such expressions as *they whispered in class*, *a whisper campaign*, *a stage whisper*, *the breeze whispered through the trees*. In the first example there is every reason to assume that there was no voicing by the vocal chords, while in the following two expressions there would have generally been some voicing, and in the last example the voicing would not be the result of vocal chords vibrating.

3. Within any symbolic system the context normally contains more information than any focal term. This means that the different contexts are maximized and the functions of specific terms are minimized. The functions of the verbal contexts are evident in the various uses of the verb *run* in English, for example, *the man ran fast*, *the crab ran up the beach*, *the snake ran across the lawn*, *his heart is running*, *the bus runs between Madrid and Barcelona*, *the line ran off the page*, *the play ran for three weeks*, *he is running for mayor of town*, *his stocking is running*, *the well ran dry*.

The traditional manner of speaking about such differences in meaning is (1) to assign a series of meanings to a word such as *run* and then look to the contexts for the correct meaning in each instance or (2) to choose a basic typical meaning and to derive the extensions of meaning from each context.

But definitions of meaning are not easy to formulate, especially if one tries to combine a number of meanings into a single set of related usages. For example, one can define the prototypical meaning of *run* as rapid movement in space by means of feet that alternatively touch the supporting surface. But this does

not help to understand such expressions as *the well ran dry* or *he ran for mayor*. Much of the semantic role of language is arbitrary and highly specialized in objects, activities, states, and purposes.

The acceptance of this type of semantic analysis by means of contexts is confirmed in large measure by a number of dictionaries produced for the European Community, but the specific applicability to texts is not too encouraging. For example, in the Spanish dictionary entitled *El inglés jurídico* only an average of 12 out of 85 expressions are symbolized by a single term. Unfortunately, too high a proportion of verbal meanings have to be understood in terms of 5 to 9 words. This should not be surprising, since so many specific objects, activities and states require defining phrases consisting of series of words and not single terms.

4. There are no complete synonyms within a language or between different languages, but such a statement seems evidently incorrect because almost all dictionaries have extensive lists of synonyms, for example, sets such as *rich/wealthy* and *run/race*. But such sets of synonyms are normally limited to a restricted set of contexts. In English it is easy to speak of the same person as a *rich man* or a *wealthy man* but this measure of similarity in meaning does not extend to such phrases as *rich experience* and *wealthy experience*. Even the synonymous phrases *they raced around the track* and *they ran around the track* almost always suggest a distinction in competition.

Many persons insist that the Spanish phrase *cooperación económica* and the English phrase *economic cooperation* have exactly the same meaning, but in Latin America *cooperación económica* is generally understood as implying financial help, frequently with no suggestion of paying back the loan.

5. All languages and cultures are continually in the process of change, and such changes occur on all levels of structure. The English phrase *merry Mary married* previously had three distinctive front vowels in the first syllables of the three words, but the leveling of this distinctiveness in the western part of the United States and the spread of the loss of this distinctiveness in the Eastern part of the United States is further evidence of the linguistic strength of certain features of the phonological usage in American English dialects. But there are also a number of significant changes in grammatical usage. For example, as Charles Fries has pointed out, American English normally employed an expression such as *the boss told you and me to finish by noon*

but increasingly speakers of American English use *the boss told you and I to finish by noon*.

6. On all levels of American English, from sounds to discourse, important changes are occurring, but most speakers are largely unaware of what is happening. The standard orthography of English largely disguises these differences, as in *beat, bit, bait, bet, bat, bot* (a kind of fly), *bought, but, boat, put, boot*. The majority of these subtle differences are lost in rapid speech. Furthermore, failure to distinguish contrasts in the pronunciation of word final consonants is widespread, for example, in the series *cab/cap, kid/kit, pig/pick*.

In many instances the meaning of words does not depend on grammatical contexts but on the practical contexts of the communication. For example, the English word *stock* may refer to a number of distinct objects, for example, cattle, traded shares, supplies in a warehouse, and plants.

The meaning of such a word in a particular context may depend on a local usage, for example, *sack* or *poke* (a distinction made in the south part of the United States). Compare also *jacket* and *blazer*.

Differences in texts often suggest distinct social levels in the use of language, for example, *extermination, liquidation, ethnic cleansing*. Unfortunately some people assume that if the style of a text does not reach a relatively high level of vocabulary and grammar it cannot be scholarly or true. Such persons often insist on *Whom did you see?* rather than *Who did you see?* Or *Each student must turn in their term papers by Monday* in place of *Each student must turn in his or her term papers by Monday*.

It is not always easy to distinguish stylistic classes of texts, for example, poetic prose, free prose, conversation, interview, novels, and stories. But in some languages in the Orient professional writers think that they can come closer to a general audience by not adhering closely to a particular style of language.

7. One important aspect of languages and cultures is the fact that stylistic models have a very important role in communication, and proper adherence to such models is imperative, but highly creative writing is not always controlled by fixed rules. In fact, creative verbal communication needs elastic rules. Creative writers constantly violate rigid traditions in order to attract attention and to increase the impact of what they want to communicate.

In the United States people who work in drug stores are usually warned about promoting some

particular local doctor, but to new arrivals in a community they can explain that they are not permitted to promote the excellencies of particular doctors, but they can let people know the doctor to whom they normally go.

8. For translators and interpreters probably the most important part of their training is the thorough knowledge of different referential classes: entities (people, stars, mountains, rivers, plants), activities (think, speak, walk, swim, dance), states (dead, alive, tired, happy), processes (die, sicken, degenerate, improve), characteristics (large, small, attractive), and relationals (and, or, nevertheless, but),... Some words, however, belong to more than one referential class. For example, in the phrase *a good dancer* the qualifier *good* refers to the capacity to dance well and not to any reference to cultural acceptability. Some words, however, function primarily to relate words to other words, for example, *and, but, nevertheless, if, although, in order to, so that*.

9. Some universal models of discourse are very important for translators and interpreters. The four most important classes of discourse are narration, description, argumentation, and conversation. Narration includes novels, stories, personal experiences, history, biography, while description describes the features of complex entities or events, and argumentation is primarily a collection of reasons for or against some development, while conversation is clearly the least regulated. Conversations by politicians can be exceptionally complex because no one knows the rules and each participant is usually seeking his or her personal advantage.

The purpose of a text may be described in terms of impact (relevance, novelty, and clarity), attraction (unity, totality, appropriateness, and circumstances of the communication), and esthetic factors (order, parallelism, figurative expression, rhythm, and balance). A number of people have attempted to define a theory of translation that would include all the differences of texts, diverse historical and cultural contexts, and distinct classes of receptors. But no description of the processes of translation has had the acceptance of the majority of translators.

One difficulty for the presentation of a theory of translation is the fact that all languages reflect the culture of which they form a part. Before establishing a general theory of translating, it will be necessary to have a generally acceptable theory of culture, and such is much more difficult than setting up a standard theory of language. Both culture and language are symbolic

systems, but whereas language consists only in verbal symbols, culture includes all kinds of beliefs and practices.

Nevertheless, it is important to mention the ways in which diverse authors have described the processes of translation as a way of helping translators do their work. But such helps represent a wide range of activity and quite different justifications for processes and principles of translation. These principles of communication include philology, linguistics, the theory of communication and sociolinguistics.

Since the time of Saint Jerome, who had to defend his Latin translation of the Bible, the principles of translation have focused primarily on literary texts, possibly because these appeared to be the only texts worthy of being translated. Luther also made an important contribution to the theory and practice of translation, but principally through his own translation of the Bible. Many other scholars have, however, written extensively about translating, for example, Alexander Frazer Tytler, Goethe, Schopenhauer, Ezra Pound, I. A. Richards, Brower, Quine, Andre Fodorov, G. Mounin (for this and additional authors, see the bibliography), Meschonnic, George Steiner, and G. Toury.

Walter Benjamin is often cited because of his insistence that formal equivalence is necessary, but his suggesting communication by means of meta-texts has not met with significant approval. Other important translators include Mary Snell Hornby, who urged that translating be considered an independent discipline, and Ernst-August Gutt has advocated relevance theory. Ladmiraal has focused on sociolinguistic factors, while Osgood has called attention to universal psycholinguistic factors. Osgood has contributed insights in the area of psycholinguistics, and Miguel Ángel Vega is the editor of classic texts on translating.

Catford writes about a functional orientation, and Malone has followed transformational linguistics, basically a form of sociolinguistics. At the same time Nida has employed comparative linguistics to gain insight concerning rare linguistic choices. See also Vinay and Darbelnay for their comparative studies of English and French.

The theory of communication has also introduced different perspectives and has emphasized such factors as means of communication, types of messages, receptors, noise, and circumstances of communication. But the principles of translation more widely employed focus on sociolinguistic factors presented by Maurice Pergnier, because we essentially exist in a multiple world of communication and we need theories that will make our world linguistically and culturally understandable.

BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter. *Die Aufgabe des Übersetzers*. Introduction to his translation of Charles Baudelaire. Heidelberg, Tableaux, 1923.
- CATFORD, J. C. *A Linguistic Theory of Translation*. Oxford. OUP, 1965.
- GUTT, Ernst-August. *Translation and Relevance*. Oxford, Basel/Blackwell, 1991.
- LADMIRAL, J. R. *Traduire. Théorèmes pour la traduction*. Paris, Payot, 1979.
- MALONE. *The Science of Linguistics in the Art of Translation*. New York, Albany State University of New York, 1988.
- MOUNIN, G. *Los problemas teóricos de la traducción*. Madrid, Gredos, 1971
- NIDA, Eugene A. *Toward a Science of Translating*. Leiden, E. J. Brill, 1964.
- OSGOOD, C. «Language universals and psycholinguistics». En J. H. GREENBERG (ed.). *Universals of Language*. Cambridge, MIT, 1963.
- SNELL-HORNBY, Marym *Translation Studies, An Integrated Approach*. Amsterdam, John Benjamins, 1988.
- TOURY, G. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv, Porter Institute of Poetics and Semantics, 1980.
- VEGA, Miguel Ángel (ed.). *Textos Clásicos de la Teoría de la traducción*. Madrid, Cátedra, 1994.
- VINAY, J. P. and DARBELNET, J. *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Paris, Didier, 1958.



RESUMEN

Teorías de la Traducción

Partiendo de una serie de errores que existen sobre la disciplina y teniendo en cuenta que la traducción consiste en un ejercicio que cualquier persona que conozca los idiomas puede llevar a cabo, el autor señala un conjunto de varios principios que pueden ayudar a los traductores en el desempeño de su trabajo. Ante la dificultad de establecer una única teoría general de la traducción, estos principios señalados dan forma a las diferentes teorías de la traducción existentes, y que nunca pueden distanciarse excesivamente de las propias culturas y sociedades en que se lleva a cabo la traducción.

En la versión electrónica de *Pliegos de Yuste* (<http://www.pliegosdeyuste.com>) se hallará la versión castellana de este artículo.

G. G. EN G. (Günter Grass en Gdańsk)

Miguel Sáenz

Los traductores son los lectores más minuciosos. Le toman la palabra al autor. Le siguen implacablemente el rastro¹.

Un poco de historia

Todo empezó con unas conversaciones sobre traducción en Esslingen (Baden-Württemberg) en 1978, a las que Günter Grass fue invitado como escritor estrella. Debatiendo en público con su habitual estilo entre provocador, afable e incisivo,

Grass se dio cuenta de pronto de que su fama en el extranjero se debía a una serie de malentendidos. Lo que se conocía en otros países de sus libros era, muchas veces, sólo un pálido reflejo, una versión aguada, algo que alguien, pensando más en los lectores de su país que Grass, había decidido escribir un día. Especialmente en el ámbito anglosajón, su prosa rítmica y barroca se con-



vertía en un lenguaje gramatical y políticamente impecable, que apenas dejaba traslucir su iconoclastia original. Grass decidió poner fin a semejante estado de cosas. (Un periódico esloveno escribiría, comentando uno de sus libros: «El traductor ha castrado al potente Grass»).

La solución fue convocar, por primera vez en 1978, un encuentro con los traductores de su, por entonces, última obra: *El rodaballo*. Se trataba de evitar errores antes de que el libro apareciera, antes de que fueran irremediables; de aclarar puntos oscuros y subrayar los importantes y, sobre todo, de animar a los traductores a hacer con su propio idioma lo que él hacía con el alemán. Un libro traducido, pensaba Grass, es del traductor, le pertenece. Por ello sus traductores contaban de antemano con sus bendiciones para cualquier audacia o, mejor dicho, para atreverse a imitar la audacia del original. *El Rodaballo*, una historia que se desarrolla en muchos siglos y lugares, y utiliza una gran variedad de lenguajes, se prestaba especialmente para el experimento.

Los resultados fueron tan satisfactorios que, desde entonces, Grass viene convocando una reunión de traductores cada vez que escribe un nuevo libro. Sus traducciones han salido beneficiadas, como demuestra la profusión de premios que han recibido en distintos países, pero también —me atrevería a decir— se ha beneficiado el propio Grass. Aunque más de una vez haya dicho que no alteraría una sola coma de un texto suyo para facilitar su traducción, se ha percatado de que todo lo que sea dar al traductor una comprensión exacta de sus intenciones redundará, indefectiblemente, en una traducción mejor. De paso, ha entrado en contacto con unos seres que conocen sus libros de arriba abajo, no tienen nada de agresivos y someten sus obras a una especie de segundo «lectorado». Grass ha considerado siempre a sus traductores como amigos; últimamente los equipara ya a sus parientes y habla de su «familia ampliada».

¿Por qué no lo han imitado otros autores? Grass no se cansa de animar a sus colegas a que lo hagan, y ha habido algún intento sin continuación visible: hace años, Michael Ende; más recientemente, Don DeLillo en Londres, con motivo de *Submundo*... Hay dificultades económicas importantes para hacerlo y un hecho indudable: son muy pocos los escritores cuyos derechos de traducción se venden a varios países antes de que su último libro haya aparecido siquiera en el idioma original.

Danzig/Gdańsk

La reunión de 2005 era, en muchos sentidos, muy especial. Como traductor de Grass, me gustaría decir

que la idea de organizarla surgió en la calle Cantalejo 6 de Madrid, pero no me atrevo: sería acusado, como mínimo, de complejo soviético de querer haberlo inventado todo. El hecho cierto es que una noche, en una cena en mi casa, después de mucho Rioja, me atreví a decir, ante Grass y el periodista Juan Cruz, algo que me rondaba por la cabeza hacía tiempo. A saber.

La traducción española de *El tambor de hojalata*, hecha por el español Carlos Gerhard y publicada por Joaquín Mortiz en México, se ha reeditado en castellano muchas veces. Cuando algún editor me preguntaba sobre ella, contestaba que, como toda traducción, era «mejorable», pero no parecía haber ninguna prisa por revisarla ni, mucho menos, sustituirla. Sin embargo, la realidad es que aquella noche, cuando dije tímidamente que una cosa que me gustaría hacer antes de morirme sería traducir *El tambor de hojalata* y que aquella sería mi última traducción, Juan Cruz (arrogándose la representación de la editorial Alfaguara) y Günter Grass saltaron sobre la idea y se dieron un efusivo apretón de manos para sellar el pacto *à trois*.

Luego resultó que, en varios países, la situación era parecida. El envejecimiento de las traducciones es un tema que me preocupa, porque siempre he sostenido que una buena traducción puede convertirse en historia, pero no tiene por qué envejecer más aprisa que el original. Muy «macarthúricamente», suelo expresar mi convencimiento en inglés: *Good translations never die, they just fade away...* (Las buenas traducciones no mueren, simplemente se desvanecen). Lo cierto era que en los Estados Unidos, Francia, Italia, Portugal..., aunque por distintas razones, se echaba en falta también una nueva traducción de *El tambor de hojalata*. Y la consecuencia fue que acabara por convocarse una nueva reunión de traductores de Grass en junio de 2005. Una reunión que, evidentemente, sólo podía celebrarse en Danzig.

Que Günter Grass es Danzig, lo mismo que James Joyce es Dublín, Alfred Döblin, Berlín, o Salman Rushdie, Bombay, no necesita demostración. Y, dadas las circunstancias del caso, el número de traductores en la reunión sería relativamente reducido, lo que facilitaría las cosas. (En el último encuentro de Lübeck, con motivo de *A paso de cangrejo*, se produjo una concentración multitudinaria de 23 traductores, con grave riesgo de desnaturalizar un proceso en sí sosegado y productivo). Esta vez, en Danzig, la mayoría de los traductores pertenecían a «la vieja guardia» fundada con *El rodaballo*, aunque, por ley de vida o, mejor, de muerte, alguno no pudiera estar ya presente.

Así, el fallecido Ralph Manheim (en parte «culpable» de las reuniones grassianas, porque, muy



británicamente —aunque fuera estadounidense— todas sus excelentes traducciones del alemán llevaron siempre el sello Manheim), era sustituido por Breon Mitchell, buen amigo y discípulo suyo. La traducción francesa que hizo el ya anciano Jean Amsler («congenial» en muchos aspectos, vilipendiable en otros) estaría a cargo de Claude Porcell, que ha vertido al francés todos los libros de Grass posteriores a *La ratesa*. Bruna Bianchi, autora de una traducción de *El rodaballo* que ha pasado por derecho propio a la historia de la traducción en Italia, tenía ya muy avanzada su nueva versión de *El tambor*, muy distinta de la timorata versión actual. La letona Silviya Brice, aunque en realidad había traducido ya el libro al letón, quería estar presente sin falta, pensando en futuras reediciones y, sobre todo, en que no podía perder la oportunidad: siempre había sido una enamorada de *El tambor*, libro que la había hecho «más sensible, más escéptica y más feliz». Y luego había viejos traductores que no se resignaban a quedarse fuera de juego aunque su presencia no redundara en una nueva traducción, como el neerlandés Jan Gielkens, el danés Peer Øhrgaard o el indispensable Sławomir Błaut, quien, como polaco, jugaba una vez más en su campo. Había también traductores totalmente nuevos como João Barrento, que,

en su primer enfrentamiento con Grass, tendría que tratar de remediar una antigua versión portuguesa de *O tambor amputada* y deficiente. Luego estaban un par de expertos (Ulrich Janetzki y Dieter Stolz, del Literarishes Colloquium de Berlín, cuya contribución con voz pero sin voto no fue nada desdeñable); Jan Menkens, el representante de Steidl (el dinámico editor de Grass), alguna que otra doctoranda...

Por mi parte (contando además —como siempre cuando se trata de Grass—, con la inestimable colaboración de mi mujer Grita Loeb sack) en la reunión de Danzig me confirmé en mi idea sobre la traducción española y admiré más aún a Carlos Gerhard (quien no sólo tradujo en su día *El tambor de hojalata*, sino también *El gato y el ratón* y *Años de perro*). Su traducción de *El tambor* no sólo era buena, sino casi increíble para la época y las condiciones en que fue realizada. El problema con que me iba a encontrar sería, indudablemente, que muchas veces me resultaría imposible decir mejor lo que Carlos Gerhard dijo. Juan Villoro, en un artículo publicado en *La Jornada Semanal*² de México, rindió ya homenaje al trabajo de Gerhard, que calificó de «virtuosa traducción». En cualquier caso, yo me propuse



firmemente no hacer una traducción «a la contra», sino (como quería hacer también Mitchell con la inglesa de Manheim) una traducción respetuosa que, mirando a la anterior, salvara lo salvable, mejorara lo mejorable y desempolvara el resto.

Algo de turismo y mucho de trabajo

Danzig, a la que una periodista alemana (Bettina Röth) ha llamado «una ciudad polaca con un pasado alemán y un futuro europeo», es todo un mundo. Los traductores nos concentramos en «Villa Romana», un hotel, casi una villa privada, ideal para nuestra tarea: silencio, excelente cocina y lejanía de las tentaciones de la ciudad. De hecho, «Villa Romana» está en el barrio en que nació Grass, antes llamado Langfuhr y hoy, más difícil, Wrzeszcz. Es decir, a un paso de su casa natal, en la Elsenstrasse 19.

Además de los traductores y de dos equipos de televisión (uno en plan comando, otro de miembros tan discretos que se convirtieron en una especie de ángeles tutelares de presencia adivinada pero no sentida), había dos personas importantes encargadas de llevar el buque a buen puerto. La primera era Hilke Ohsoling, la imprescindible secretaria de Grass, que con su ordenador portátil levantaba acta sin descanso de todo lo

hablado, no sin solicitar aclaraciones cuando las conclusiones no eran claras. Y la otra Helmut Frielinghaus, el «Lektor» de Grass, conocedor de *El tambor* al derecho y al revés, y encargado de lo más difícil: dirigir todo el proceso, cuidar de la disciplina y la puntualidad, evitar las conversaciones entre dos o tres cuando el tema era de interés general (y todos los temas eran de interés general), no fatigar a Grass en demasía, proporcionar datos eruditos y hacer leer de vez en cuando al autor pasajes en que se echaba en falta el sonido (lo cual era siempre una fiesta para los traductores y un placer para Grass, a quien le encanta leer: sabe que lo hace muy bien y le gusta demostrarlo). Ute Grass, su mujer y su crítica más aguda, apareció al final de la reunión y, con sus prudentes intervenciones, demostró, como siempre, que conoce a su marido mejor que todos los traductores juntos.

Juan Cruz, en calidad de periodista, hizo una fugaz y energética visita a la reunión, que se tradujo luego en un artículo en *El País* y una larga entrevista a Günter Grass en el suplemento dominical. Asombrado ante el silencio que podía reinar a veces en la sala mientras traductores, autor y *Lektor* releían y rumiaban antes de formular sus preguntas, habló de una «atmósfera monacal», lo que nos dejó perplejos. Para nosotros aquello era un ambiente de apacible felicidad. Aquello no era trabajar, sino traducir o, mejor dicho, *pretraducir*, la ocupación más placentera del mundo.

Sin embargo, Danzig, aunque reconstruido y rehecho (a veces no es fácil saber lo que queda de los años que *El tambor* narra), estaba allí y había que verlo. Y ver Danzig de la mano de Grass es, no hace falta decirlo, toda una experiencia. Un Danzig que no es sólo el Mercado Largo (Długi Targ), la Mariacka, la grúa medieval o la Corte de Arturo... La visita a la casa natal de Grass (Lelewela 13) se convirtió en un festival de cámaras electrónicas de aficionado, y Grass (que se ha negado siempre a que la ciudad le haga un monumento), no tuvo inconveniente en sentarse en un banco junto al Oskar Matzerath de bronce que alegra con su tambor una plaza. Oskar Marzerath... para Juan Cruz una metáfora, para mí un monstruo (no tiene sentimientos), para Grass, que se reclama del *Simplicissimus* y el *Lazarillo*, simplemente, un «pícaro».

E inevitablemente fueron surgiendo anécdotas narrables. En la visita a la iglesia de su primera comunión, Grass fue abordado por un cura joven que, amablemente, le rogó que le firmara su ejemplar de *El tambor*... La pregunta que nos hicimos todos fue: ¿lo habría leído? ¿Sabría que sus pasajes obscenos y blasfemos hicieron que el libro estuviera muchos años prohibido en España y que todavía haya traducciones en

algunos países (Portugal sin ir más lejos) con partes cuidadosamente suprimidas? Aunque, por otra parte, la iglesia polaca siempre ha sido campeona de la libertad... Más anécdotas: por ejemplo, la visita a la playa de Zopot, en donde ocurre en la novela el revulsivo y repulsivo pasaje de la cabeza de caballo infestada de anguilas, la playa donde, unos meses antes, había estado Grass con los seis mayores de sus innumerables nietos, buscando trocitos de ámbar. Una señora se acercó con un libro, a pedirle un autógrafo. Diez minutos después, mientras tomábamos café, comenzaron a aparecer admiradores/as, cada uno/a provisto/a de su libro. Alguien dijo: «Al parecer, la gente en este pueblo tiene la costumbre de pasearse con un libro de Grass bajo el brazo...».

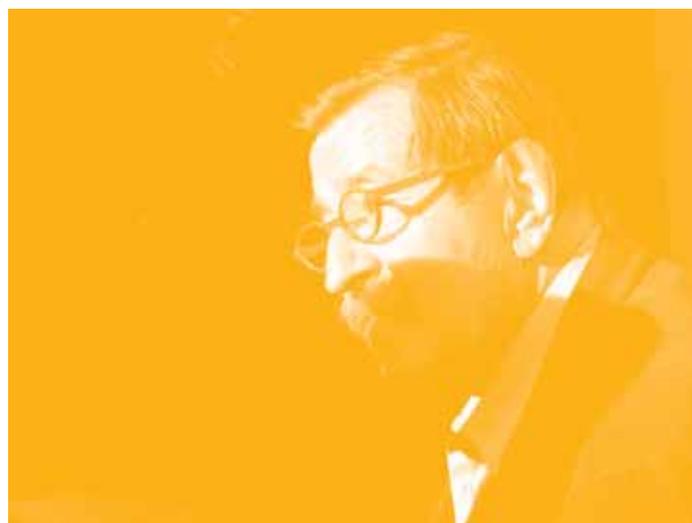
Comidas, cenas, homenajes. En Danzig hay una sociedad de amigos de Günter Grass, un restaurante llamado en su honor «El Rodaballo», en donde se organizó una cena con acompañamiento de percusión y un menú compuesto de recetas extraídas de libros de Grass (riñones con salsa de mostaza, carpa en salsa de cerveza...). Hubo una exposición de grabados y esculturas, una gélida pero lograda excursión en barco por el Motlawa y los astilleros Lenin (hoy abandonados pero llenos de recuerdos de Wałęsa y Solidarność), un encuentro a dos voces entre Grass y el escritor polaco Paweł Huelle, que leyeron cada uno textos del otro (traducidos) en el teatro «Miniatura», discutiendo luego bajo el escudo de la ciudad tal como aconseja su lema «*Nec temere nec timide*» («Ni temeraria ni tímidamente»)... Grass es un hombre de muchas tablas y sabe perfectamente hasta dónde puede llegar demasiado lejos. Hasta se atrevió a arremeter contra el papado: no sólo Wojtila y Ratzinger (a quien los polacos han traspasado en bloque su afecto por el papa anterior) sino también contra los papas que pudieran venir. Y de vez en cuando surgían temas que hacían aparecer claramente al Grass político: alguien se negaba a creer que una enorme mayoría de los alemanes no hubiera sabido nada del holocausto, otro reclamaba en Polonia una revisión de los archivos (como se hizo con la Stasi en la República Democrática Alemana), para saber quiénes fueron los delatores y colaboradores... Grass contestó siempre muy bien, defendiéndose en ocasiones y atacando en otras. Los archivos de la Stasi... Nunca había querido saber quién pudo informar sobre él y sus amigos.

Nos enteramos luego de detalles curiosos. Una de las escenas más famosas de *El tambor* es la defensa del edificio de Correos, convertido ya en página heroica de la historia polaca. Oskar Matzerath escapa, pero la leyenda oficial dice que todos los defensores perecieron o fueron fusilados. La realidad, dice Grass, es que hubo al menos tres supervivientes, pero fueron oficialmente

borrados del mapa y tuvieron que llevar luego una existencia semiclandestina... La leyenda era más bonita si no había habido sobrevivientes. Y la Cachubia, para muchos (yo el primero) una sorpresa. Creía que en Polonia sólo había cuatro cachubos, entre ellos la abuela de Oskar Matzerath, la inefable Anna Bronski, y que la región era una especie de inmenso campo de patatas. Sin embargo, resulta que la Cachubia tiene un paisaje precioso y que los cachubos, pueblo emigrante donde los haya, están repartidos por todo el mundo. Lo que les pasa es que, como diría la mencionada abuela, son «*nicht richtig deutsch und nicht polnisch genug*» («no alemanes de verdad ni suficientemente polacos»). Allí, en plena Cachubia, es donde comienza *El tambor* una tarde de octubre de 1899.

Con todo, lo fundamental, la razón de aquel encuentro, no era conocer Danzig sino revisar, página a página, *El tambor de hojalata*. Setecientas páginas, siete días... Había que llevar un ritmo de cien páginas diarias, y se llevó. Reproducir los problemas suscitados exigiría casi un libro de otras setecientas páginas. Los «latinos» (Francia, Italia, Portugal, España) hacíamos, como siempre, causa común. Y yo me tropezaba, página a página, con mi antecesor Carlos Gerhard. Desde el principio mismo: «Pues sí: soy huésped de un sanatorio». Ese «pues sí», ¿era genial? ¿O era «mejorable»? En alemán dice: «*Zugegeben*». ¿Sería mejor subrayar el tono confesional y decir: «Lo reconozco»...? En cuanto al «sanatorio» que aparece en la misma frase... ¿No tiene el original («*Heil- und Pflegeanstalt*») connotaciones de establecimiento psiquiátrico, que en el escueto «sanatorio» español no existen?

Y así, poco a poco, párrafo a párrafo, página a página... Grass leyó, por ejemplo, un pasaje, en el que su prosa redobla como el tambor de Oskar: «*Schliesslich schlägt der Mensch auf Pauken, Becken, Kessel und Trommeln. Er spricht vom Trommelfeuer, man*



trommelt jemanden heraus, man trommelt zusammen, man trommelt ins Grab». Me miró. ¿Se puede hacer eso en español? Claro que sí: y Carlos Gerhard lo hace: «Y finalmente, el hombre toca el bombo, los platillos, atabales y tambores. Habla de revólveres de tambor, de fuego de tambor; con el tambor se saca a la gente de sus casas, al son del tambor se las congrega y al son del tambor se las manda a la tumba...». El español, le explico a Grass, ofrece incluso el regalo de aproximar «tumba» y «tambor».

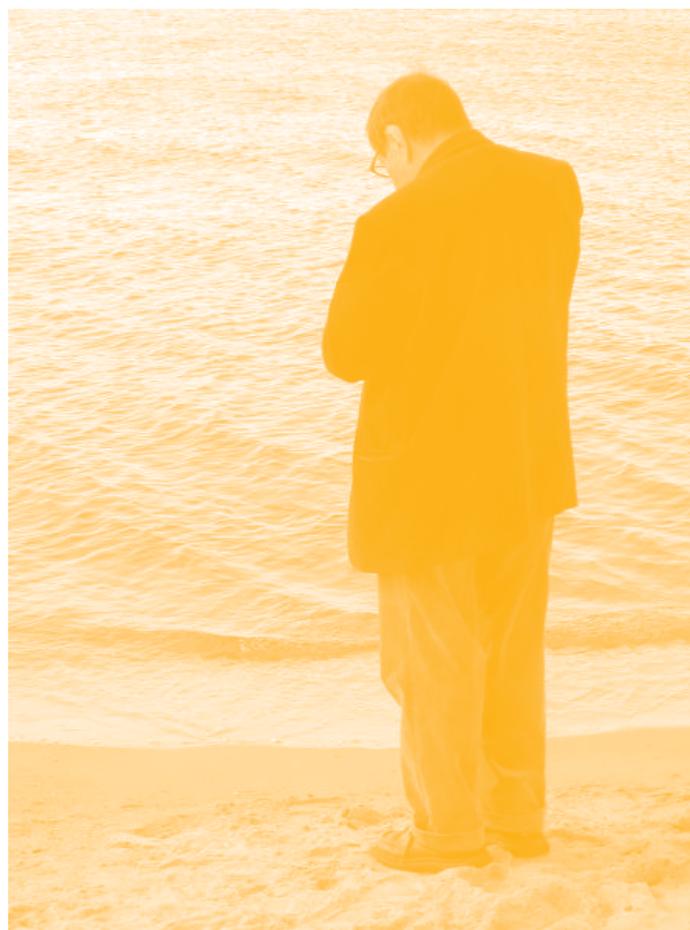
Siempre, siempre, cuando algún traductor se lamentaba ante un problema aparentemente irresoluble, Günter Grass repetía sus eternas palabras de aliento: «Bueno, ya se te ocurrirá algo». (A todos los alemanes, por cierto, les fascina la supuesta dificultad de traducir la terminología del *skat*, juego de cartas que consideran tan alemán, o más, como la filosofía de Kant. Cuando les dije que cualquier español que hubiera jugado alguna vez al tute no tendría ningún problema para encontrar los términos pertinentes no me lo creyeron. Sencillamente, no me lo creyeron).

El último día, en la cena, la nostalgia anticipada de los discursos. Los discursos son siempre muy importantes en las reuniones con Grass: esta vez fue el francés Claude Porcell el encargado del principal y lo hizo maravillosamente bien, en clave de humor. Hay que ser masoquista, dijo, para asistir a una de estas reuniones maratónicas; hay que ser masoquista, en general, para traducir a Grass...

Los adioses

Despedidas. Los traductores tienen ahora, como mínimo, dos años para su trabajo. En 2007 Grass cumplirá los ochenta: la fecha se prestaría a la publicación. Sin embargo, en 2009 habrán transcurrido exactamente cincuenta años desde que Oskar Matzerath comenzó a redoblar...

Sea como fuere, en varios países, en varias lenguas, habrá pronto nuevas traducciones de *El tambor de hojalata*.



Ojalá sean capaces de vivir otro medio siglo... Depende exclusivamente de los traductores, esos seres absurdos, contribuir a que sea verdad lo que la Academia sueca dijo al conceder a Günter Grass el premio Nobel en 1999: «No es aventurado suponer que *El Tambor de hojalata* se convertirá en una de las obras literarias imperecederas del siglo XX».

NOTAS

¹ «*Lob der Vielseitigkeit*» (Elogio del polifacetismo), *laudatio* para Per Øhrgaard en la concesión del premio Henrik Steffen, 2001.

² Juan VILLORO. «Don Joaquín», *La Jornada Semanal*, 4 de julio de 1999.



IMAGO MUNDI

EL PAPEL SOCIAL DE LA TRADUCCIÓN LITERARIA EN EUROPA

Carlos Fortea

En torno al ecuador del siglo X, en un monasterio al norte de Castilla, un fraile que enseñaba latín a sus discípulos, harto de los problemas que le daban los textos que utilizaba en sus clases, tiró de pluma y escribió, al margen de algunas palabras, su versión en la lengua que ya en esos momentos hablaba cada cual con su vecino. Al lado de la palabra latina «limpha» escribió, simplemente, «agua».

Estaba lejos de saber que se había convertido, de un solo golpe, en el primer escritor de la lengua española y en el primer traductor al español. Estaba lejos de tener conciencia de la importancia de lo que había hecho y de con qué veneración sus pobres páginas —simples copias de un manuscrito original, destinadas al uso de los aprendices— se verían conservadas en museos, reproducidas en versión facsímil hasta la extenuación y estudiadas, después de mil años, por gentes que ya no sabían tanto latín como él, pero probablemente mucho más castellano. Y, desde luego, estaba lejos de saber que había producido uno de los documentos más antiguos del papel social de la traducción, una certificación de la importancia de la trujamanía como creadora de lenguas, antes aún de ser transmisora de mundos.

Lo ocurrido en Silos y San Millán tenía precedentes en otros países, y habría más casos después de este. Al correr del tiempo, ese sencillo mecanismo diseñado para facilitar la vida iba a convertirse en uno de los grandes motores de creación de las lenguas vernáculas, sobre las que a su vez se iban a construir las identidades de Europa. La traducción empezaba su tarea por el principio, es decir, fabricando su herramienta. A la vez que los escritores originales.

Crear lengua es crear pensamiento, y transmitir pensamiento es transmitir ideología. Por eso, en los qui-

nientos años que seguirán a la modesta hazaña de San Millán y Silos, la traducción vive su momento de mayor gloria en el continente europeo; los que serán los primeros escritores de las lenguas nacionales adoptan, en estos primeros y titubeantes siglos de penumbra, una actitud humilde que sin duda está muy justificada: casi todos ellos son eruditos —muy pocas personas sabían leer, y escribir estaba al alcance de una elite insignificante—, conocen el latín, y su sensibilidad lingüística está fascinada ante la riqueza de posibilidades de la lengua clásica; a su lado, la lengua de comunicación que emplean en sus vidas cotidianas les parece pálida y carente de fuerza, y así lo dicen; Pedro de Chinchilla se lamenta de que en castellano «el dulce e buen orden de fablar, segunt que en la latina, fallar non se puede»; Pero González de Mendoza se duele de que «non auemos tan compendiosos vocablos para que en pocas palabras pudiesemos comprehender grandes sentencias»; Alfonso de Palencia concluye que el resultado es que «lo agudo se torna grosero y lo muy vivo se amortece del todo»¹. Además, lo que pueden leer en los textos latinos no es menos asombroso para una mente alerta. Por eso, por la fascinación intelectual bajo cuyo influjo viven, los primeros literatos se entregan a la traducción.

De este modo Europa se llena de lenguas... y de ideas. La inesperada y feliz conjunción de que en los mismos años en que se están traduciendo los clásicos se invente la imprenta va a dar a luz un mundo distinto al conocido durante los casi mil años anteriores, desde que la cultura quedara sepultada por las ruinas de mármol del Imperio Romano. Un mundo distinto también por obra y gracia de la traducción: desde nuestra perspectiva actual, es evidente que en el mundo teocrático e ignorante de la Baja Edad Media las grandes obras de la Antigüedad tenían que caer como una bomba sin ayuda

de nadie, sin más que ser leídas tal como fueron escritas, en un mundo panteísta, culto y libre, incluso un punto amoral; pero es que, además, la traducción iba a abrir una ventana imprevista incluso para los traductores, al motivar, junto con las versiones de los textos bíblicos a las lenguas romances, la implantación social de una nueva casta de exegetas bíblicos.

Seguramente nada estaba más lejos de la pretensión de los traductores. En el debate eterno sobre la literalidad y la fidelidad, sobre la «libertad del traductor», quizá el hecho más claro de establecer es que el traductor es libre a su pesar, porque sencillamente no es posible seguir los textos al pie de la letra. Esto, que siempre ha sido cierto, lo era tanto más en aquel momento inicial y titubeante: enfrentados a los textos sagrados, los traductores dan su versión leal... y chocan con la versión establecida. Junto a los intérpretes oficiales —el clero— ha surgido una red de intérpretes aficionados, de intérpretes *libres*, que escriben buenamente lo que leen, pero no siempre leen lo mismo que el púlpito predica.

En Alemania, Martín Lutero crea el alemán y el protestantismo con una sola traducción, la de la *Biblia*. La trascendencia del caso no podrá nunca ser suficientemente enfatizada: porque el desafío no consistía tanto en la interpretación a la que tal traducción daba cuerpo como en el hecho mismo de atreverse a interpretar, y sus consecuencias. Como dice acertadamente Christian Balliu, «Las guerras de religión, que giraban en torno a las distintas interpretaciones de los textos bíblicos, eran, sobre todo, guerras de traducción y de traductores. Cada uno de los bandos en litigio intentaba sacar fuerza y legitimidad de una interpretación propia y argumentada de los textos sagrados»².

Fuerza, legitimidad... y pretexto, habría que añadir. Porque la disputa teológica tiene un alcance inmenso, pero lo que la vuelve histórica es que se conecta de forma inmediata con un magma preexistente de aspiraciones sociales y políticas —disputas históricas entre príncipes y vasallos alcanzarán en este momento su expresión— y les da sustrato ideológico. La consecuencia para los traductores, es evidente, va a ser la persecución. Son un magnífico chivo expiatorio. En Francia, Étienne Dolet arde en la hoguera por negar la inmortalidad del alma en su traducción del diálogo *Axiochos*, atribuido a Platón. En Gran Bretaña, Wycliff Tyndale traduce a Erasmo y termina quemado por hereje. En España, Fray Luis de León traduce *El cantar de los cantares* y termina diciendo su famoso «decíamos ayer» después de varios años en la cárcel. Como siempre a lo largo de la Historia, la libertad viene en brazos de las ideas; en este caso, las ideas provienen de la traducción.

Sin embargo, lo que todavía no se ha producido es aquello con lo que hoy más identificamos a la profesión de los trujamanes, y es la transmisión, por medio del traslado de cultura a cultura, de la imagen del otro. Hasta este momento, lo que llega a través de la traducción es el mundo clásico, y en tanto que se trata de un mundo extinguido lo que nos llega son sus contenidos, no su vida. La traducción no cumple aún el papel social de puente entre culturas.

Por otra parte, es lógico que así sea: durante los años comprendidos entre el final de la Edad Media y el del Renacimiento, la función de la traducción es crear su instrumento, darle forma, pulirlo para que sirva como medio de expresión preeminente. Y los textos que forman la herencia de Occidente le sirven de piedra de afilar.

En cuanto el instrumento está a punto, la vocación primordial del traductor es abrirse a otros mundos. Las lenguas de Europa empiezan a cruzarse, *El Quijote* se traduce al inglés en 1612 y al francés en 1614, al italiano en 1622, al alemán en 1648. Shakespeare y Calderón fertilizan la literatura alemana, y a mediados del siglo XVIII la rusa; a principios del XIX, Goethe va a soñar —y a teorizar— el concepto de Literatura Universal de la mano de las traducciones.

Hasta la llegada del siglo XX, la función sociopolítica de la traducción literaria tiene un enorme peso debido a que son, precisamente, las elites políticas y económicas las que tienen acceso a la cultura: las ideas circulan, y aunque no lleguen a todos, llegan a quienes crean opinión y manejan poder. En el siglo XX, la era de las masas, su peso va a seguir siendo enorme, pero por razones radicalmente distintas; se multiplica el número de publicaciones, pero además la cultura se socializa, y lo hace en una doble vertiente: la obra llega, en su estado primario, a muchísima más gente, pero además, los medios de comunicación de masas envían a quienes no conocen la obra primaria una versión *secundaria* de la misma, en forma de crítica, de opinión, de extracto, de valoración por parte de la elite intelectual y académica. El texto traducido multiplica su capacidad de transmitir su visión del ser humano, de la realidad, de la vida.

Con ser mucho, la información y la imagen del mundo que los traductores hacen llegar a sus culturas de origen son solo una parte de lo que les transmiten; con la traducción, con la otra cultura, vienen aparejadas muchas más cosas: los prestigios, por ejemplo. La cultura capaz de producir *Guerra y paz* suscita en el lector una admiración que va más allá del autor que produjo la obra, y se extiende al pueblo que la generó. Viceversa, la ausencia de una literatura de igual calibre induce en la cultura destinataria la idea de un pueblo merecedor de

menos atención. Lo cual, a más de ser injusto en sí mismo, es doblemente injusto si tenemos en cuenta que, en muchas ocasiones, las pequeñas culturas no llegan a los hablantes de las grandes lenguas porque no tienen potencia económica —que no cultural— suficiente para «vender» sus productos. Incluso puede ocurrir y ocurre que la falta de conocimiento de las lenguas minoritarias impida el tránsito de sus producciones. Por poner un ejemplo, hemos tenido que esperar al empeño personal de un traductor, Ramón Sánchez Lizarralde, para que, de la mano de Ismail Kadaré, Albania empezase a existir culturalmente en el mundo hispánico.

Además, la traducción no sólo trae hasta nosotros la imagen del otro, sino también la imagen que el otro tiene de un tercero. Nuestra visión del judaísmo está hecha sin duda a partir de los judíos españoles, pero a ella se suman el Shylock de Shakespeare, el Nathan de Lessing, los judíos ashkenazi que aparecen en las grandes obras de la literatura centroeuropea escrita en checo, en alemán y en polaco. La imagen del irlandés debe más a la contrapuesta visión que de él ofrecen las literaturas inglesa y norteamericana, con sus alternativas de hostilidad y simpatía, que a las propias obras originales. El árabe que el norte de Europa recibe en su seno está hecho de obras originales, pero también de la imagen del árabe que aparece en la literatura española. El prejuicio se arma y se desarma por el relato que nos trae el otro. El tópico, también.

Hay un caso singularmente interesante: en 1717, Antoine Galland traduce un compendio de cuentos orientales con el título de *Las mil y una noches*, y da origen a una de las visiones del otro más discutidas de la Historia. La traducción de Galland, deslumbrado sin duda por una lengua que en realidad no conoce tan bien como cree, es un auténtico derroche de imágenes exóticas, en gran parte producto de una traducción muy literal. El libro conoce un éxito sin precedentes, del francés se traduce a las otras lenguas europeas (transmitiendo por tanto un exotismo que no está en la lengua original, sino en la traducción, y tal vez una óptica inevitablemente francesa) y su difusión alcanza tal grado autoritativo que, cuando esta colección de cuentos predominantemente orales se plasma por escrito en su árabe nativo por primera vez, es cien años después de la traducción, y es más breve que ella. De hecho, ninguna de las primeras ediciones árabes contiene algunos de los cuentos más famosos, como *Aladino y la lámpara maravillosa* o *Alí Babá y los cuarenta ladrones*. Y nada de esto afectó a la vigencia del texto de Galland.

Lo que nos lleva a uno de los puntos de mayor interés y mayor relevancia de todo el universo sociopolítico

de la traducción: cuando Edward Said dice en *Orientalismo*³ que Oriente es un producto de la imaginación de Occidente, está implicando muy directamente a la forma en que Oriente ha llegado hasta nosotros. El poder de la palabra escrita da forma al mundo. Y, si esa palabra no es congenial con el mundo al que da forma, lo traiciona. La primera visión que el Occidente moderno tiene de Oriente no es una visión real, sino embustera. No lo es por mala intención, sino por desconocimiento. Pero el resultado evidente es *la transmisión del desconocimiento*. El Oriente que llega hasta Europa es tan real como la España de los *Cuentos de la Alhambra*.



No hace falta insistir en la importancia que esto tiene en el momento en que vivimos. Una vez más, en uno de esos espasmos de la Historia que vivimos a ciertos intervalos, el cruce de las culturas está siendo fuente de conflicto, lo mismo que en otras ocasiones ha sido fuente de fertilización. Cuando el conflicto se produce, siempre tiene que ver en una parte con la distorsión de la imagen del otro, y a su vez incrementa tal distorsión. Los escritores son pieza fundamental en la resolución de esta parte del problema, porque sus textos dan la imagen afinada de los pensamientos de cada interlocutor, y porque sus libros sirven de escenario al conflicto, lo desmenuzan, lo debaten, ensayan soluciones. Es obvio que en estas concretas circunstancias, en este preciso instante histórico, el papel de la traducción a la hora de reflejar con exactitud estos debates es esencial. Si nuestra vocación como traductores siempre es llevar la voz del otro, hoy esto adquiere, como en otros momentos de encrucijada, una redoblada función social.

Una mirada reduccionista podría pensar que esto afecta sólo a una parte del mundo, y que por tanto tales argumentos distarían de ser generalizables. Sin embargo, la globalización ha hecho que, si antes nada humano nos era ajeno desde el punto de vista filosófico, ahora nada humano nos sea ajeno desde un punto de vista material y concreto. Las cosas ya no ocurren en lugares lejanos. Un animal enfermo en la lejana China puede traer sus gérmenes hasta el Mediterráneo en cuestión de horas, una idea nacida a orillas del Mar Rojo puede causar un incendio en América. Más aún: una solución a nuestros problemas puede dar la vuelta al mundo con tan solo que lo queramos. En lo que afecta concretamente a la traducción, este encogimiento del mundo se ha plasmado en una afortunada multiplicación de las voces que, sin embargo, somete a la profesión a nuevos retos. El perfil tradicional del traductor era el de alguien

que transmitía con lealtad las palabras y el imaginario de una cultura ajena que conocía bien y que se expresaba en su lengua vehicular, que también dominaba el traductor.

Ahora, hay una variante capital en esto: proliferan aquellos escritores que se expresan en una lengua ajena a la de su cultura. No estamos hablando de culturas de origen, de esto siempre ha habido casos, desde Elías Canetti a Kazuo Ishiguro, que a despecho de su origen inmediato o lejano han sido escritores alemanes o británicos, respectivamente. Nos referimos a aquellos autores que, sin renunciar en lo más mínimo a sus culturas de origen, se sirven de la lengua de una de las culturas dominantes para transmitir su mundo de ideas. El ejemplo quizá más conocido serían los escritores angloparlantes del tipo del Nobel V. S. Naipaul, que emplean la lengua del antiguo colonizador; pero en los últimos tiempos está surgiendo también la voz del emigrado o exiliado que utiliza la lengua del país de asilo para transmitir, precisamente, no la imagen del mundo que le acoge, sino la del mundo que dejó atrás. Es lo que ocurre, por ejemplo, con los escritores de origen oriental que escriben actualmente en alemán, como Emine Sevgi Özdamar o Rafik Schami. Enfrentados al silencio del escritor que pierde su público natural, se dan cuenta de que «la rendición sin condiciones [no] es una solución, porque conduce a la pérdida de la identidad»⁴, y trasladan su experiencia y su tradición a la lengua ajena y a un público que no se puede calificar de ajeno, porque es el suyo, pero que sí es ajeno en primera instancia a lo que sus libros reflejan.

Para el traductor, el problema es notorio, porque se ve obligado a trasladar, de una lengua que conoce bien, una cultura que no conoce bien o no conoce en absoluto. No me interesa tanto resaltar el problema técnico como el papel que el traductor representa; el profesional de la traducción literaria se enfrenta todos los días a dificultades similares, basta con que un personaje de origen étnico distinto al del autor aparezca en una novela clásica para que se dé tal situación. Lo interesante es el hecho de que el transmisor se convierte aquí, lo quiera o no, en un receptor que se halla *al mismo nivel* que sus lectores, lo que sí es una novedad. No puede resolver sus dudas con su superior conocimiento de la cultura de origen porque no lo tiene, y al no tenerlo, paradójicamente, se convierte en un puente puro, sin sombra alguna de interpretación. Al pasar por sus manos, el mensaje del otro llega sin adaptación alguna porque el traductor no sabe cómo adaptarlo, o no lo sabe en la medida en que lo sabía con un autor de la cultura que estudió y de la que se impregnó. Es más, lo que el traductor traduce es un texto *ya traducido*, por su propio autor, no tanto de su lengua de origen a su lengua de comunicación como de su cultura

de origen a la lengua de la cultura en la que vive. Aunque no sea de forma voluntaria, el traductor recupera el papel de cristal a través del cual pasa el texto, la voz, del otro mundo al que accedemos.

Es probable que este papel no haga sino crecer en el mundo al cual nos encaminamos. Es lo más positivo que puede ocurrir. Si junto a la traducción clásica, de las literaturas originales a las de destino, surge —ya ha surgido— esta forma de traducción puente, es más que probable que la difusión de las voces aumente, y que conozcamos además de forma muy directa ese mundo de la integración del que todos hablamos pero del que todos nos mantenemos a distancia. La voz del otro en nuestra propia voz, contribuyendo a crear la lengua de todos, puede ser una de las grandes aportaciones al entendimiento que podamos hacer en la Europa múltiple que es nuestro futuro.

NOTAS

¹ Citado en P. RUSSELL, *Traducciones y traductores en la península ibérica (1400-1550)*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1985. Russell dice que tales expresiones no son más que instrumentos de *captatio benevolentiae* por parte de los traductores, pero la propia argumentación que hace indica que las observaciones son fundadas: los traductores están aquí engañando con la verdad.

² Christian BALLIU, «Los traductores transparentes. Historia de la traducción en Francia durante el período clásico». En *Hieronimus Complutensis*, n.º 1, enero-junio de 1995, p. 12.

³ Edward SAID, *Orientalismo*. Traducción de María Luisa Fuentes. Madrid: Libertarias, 1990.

⁴ Miguel SÁENZ, «La quinta literatura alemana». *Váos Comunicantes*, n.º 8, Madrid: ACÉtt, 1996, p. 41.





TRADUCCIÓN: REPRESENTATIVIDAD, PRESENCIA Y DISPONIBILIDAD.

José Antonio Cordón García

1. La traducción en el ámbito editorial

Las traducciones desempeñan un estatus distintivo en el mundo de la edición: no pertenecen ni verdaderamente a la cultura de origen ni a la de llegada, puesto que habitan una zona intermedia entre las lenguas y las naciones. Por derecho vinculado a la editorial que lo publica, el libro traducido permanece unido, por el nombre del autor, a la cultura de origen. Pero la traducción cuando adapta y transforma un texto extranjero para volverlo legible en una lengua de acogida contribuye a preservar la identidad de la lengua y cultura que la acoge. De tal manera que la traducción forma parte de una literatura nacional en la medida en que esta última aclimata y adapta los textos según sus propias necesidades.

Esta relación con la cultura de llegada está sancionada política y documentalmente desde el momento en que toda obra traducida, cuando se publica, forma parte del patrimonio bibliográfico del país donde se realiza, integra el conjunto de sus colecciones nacionales y está obligada a ser conservada a través de las legislaciones específicas que regulan el depósito legal. Además, en las bibliografías nacionales de cada país aparecen indistintamente obras traducidas y autóctonas como un todo inseparable globalmente considerado. Estas bibliografías nacionales, que son la representación documental de la memoria cultural de un territorio, constituyen el principal exponente de esta integración al otorgarle el rango de nacional a toda obra en ellas incluidas. En el caso de España, de las aproximadamente 600.000 obras que integran la base de datos de bibliografía nacional española, 150.000 son traducciones de todos los tiempos y países. De tal manera que la Bibliografía Nacional, el patrimonio bibliográfico compartido y heredado, se configura como una gran casa donde una importante habi-

tación esta ocupada por huéspedes de otros lugares que la habitan con la misma autoridad y derechos que sus ocupantes naturales, un espacio común donde priman la fluidez de relaciones y de mutuas influencias. No ocurre igual con todos los países y sus respectivas bibliografías nacionales. Excepto unos pocos, como el caso de España, la habitación de invitados no es más que un oscuro zaguán sin apenas sitio para reposar, un habitáculo reducido e inhóspito.

Las relaciones de poder existentes entre obra original y traducida no son más que una de las dimensiones de la economía de intercambio que rige la producción y transmisión de textos. Para comprender por qué y cómo se publican las traducciones, es preciso consultar el mapa mundial de las relaciones literarias, comprender las relaciones de dominación ejercidas por las editoriales de los grandes centros metropolitanos. De hecho se pueden estudiar las traducciones a partir de dos grandes interrogantes:

- 1) El aspecto comercial: qué traducciones son rentables y de qué manera el editor presenta el libro traducido para atraer la atención del público lector.
- 2) El aspecto cultural: ¿cuál es la percepción de la traducción y de su papel cultural? ¿Qué red de relaciones literarias contribuye a crear? ¿Está el libro traducido llamado a cubrir una laguna en la producción local? ¿Está llamado a enriquecer las obras nacionales, a complementarlas, a sustituirlas?

2. Traducción y mercado

Las traducciones ejercen sin duda un poder de atracción paradójico. Mientras que para ciertos editores

están destinadas a servir los gustos del momento, para otros las traducciones se dirigen a un público curioso por descubrir novedades. En la mayoría de los casos las traducciones responden menos a una necesidad interna o intraliteraria que a una realidad editorial, a una voluntad de difusión y propagación vinculada a un mercado de bienes simbólicos impelida a una renovación permanente. Esta es una de las exigencias de un sector basado en una producción de prototipos todos diferentes y compitiendo entre ellos. Además cuentan con un carácter único, una diversidad irreductible estrechamente relacionada con su debilidad funcional.

Si bien el mercado es en gran medida previsible, el comportamiento del público lector está sujeto al capricho de un conjunto de imponderables no siempre controlables por las sofisticadas campañas de marketing, hechos que escapan al mundo inmanente y necesario del cálculo editorial. Sin embargo, como indica Vicente Verdú, aunque «se pueden registrar casos sorpresa en medio del cálculo, lo incalculado con éxito acabará pronto convertido en una fórmula calculada para su reiteración». Esta suerte de selección natural de las obras, que mide el éxito inmediato de las mismas, no implica ningún juicio de valor acerca de su calidad, pues los procesos de socialización del éxito en numerosas ocasiones responden a dinámicas de larga duración, en las cuales una obra permanece en hibernación durante largos lapsos.

Desvelar los mecanismos del éxito relativo o absoluto de una obra nos lleva a estudiar los procesos operativos del sistema editorial, fundamentalmente los relativos a la fabricación o planificación de productos vendibles. Podría pensarse que esta es la misión de toda editorial y que la razón de su existencia, como la de cualquier empresa, radica en rendir unos beneficios tras la realización de una inversión. Sin embargo, en la mentalidad de los editores y del mundo cultural en general encontramos posiciones ambiguas cuando no abiertamente contradictorias, representativas de una cierta esquizofrenia emotivo-sentimental con respecto a este sector del libro. Contradicción entre los aspectos puramente económicos y contractuales y la percepción romántica, espiritual o idealizada del libro como transmisor de contenidos y mensajes con vocación de perdurabilidad. El componente comercial o economicista del problema no deja de crear abiertas críticas y cuanto menos mala conciencia en sus practicantes como si se estuviera traicionando un estatus primigenio o una regla de pureza no escrita. La etiología de este proceso ha sido descrita en numerosas ocasiones como una pérdida de identidad o como un desarrollo degradado e indeseable. Carlos Barral cuando describe el mundo editorial europeo lo hace en esos términos:

En aquellos años incluso los más indisimulados provocadores de la industria librera se guardaban muy mucho de aparentar en público que consideraban primarios los valores mercantiles y secundarios los de la tradición cultural. Los grandes patronos de la edición procuraban parecer feudales de la cultura, encastillados protectores de las letras, de la escritura noble, y habían aprendido de sus colaboradores, les clerics de l'édition, clérigos editoriales, directores de colecciones, críticos domésticos y rehacedores de estilo, un código de conducta propio de una supuesta caballería intelectual, un código que se transparentaba en los gestos verbales y no verbales y en los aprecio y desprecios lastrados por el peso de un poder incierto.

En poco tiempo sin embargo detecta el cambio en sus propio entorno cultural y profesional:

No sabría explicar cómo empezó ese fenómeno, ese proceso de descaro de la profesionalidad entre las gentes de las letras que se fue contagiando a los letraheridos. De pronto todas las conversaciones derivaban a asuntos relacionados con el éxito y el dinero. Sin ningún pudor por parte de sus practicantes y de los aspirantes. La literatura era una cuestión de mercado y se hablaba de ella en los términos que hasta entonces habían sido privativos de la infraliteratura y la escritura de consumo. Por fin los escritores eran productores, pero en el peor sentido de la palabra [...] Los nuevos escritores aspiraban a triunfar y no a escribir [...] Comenzaba a hablarse de triunfadores incluso en las carreras del espíritu (BARRAL, 1988).

Alfred Döblin lo expresaba sarcásticamente ya en 1913:

El editor mira con un ojo al escritor y con el otro al público. El tercer ojo, sin embargo, el ojo de la sabiduría, está fijo en la bolsa del dinero.

Para Max Frich la diferencia entre un editor y un caballo estriba en que este ignora el lenguaje de los tratantes de ganado.

Ramón Acín no es menos categórico:

El contexto social y cultural donde acaece la fusión obra literaria lector se halla totalmente enfermo, contaminado, siendo casi imposible escapar a los esquemas del mercado y de la publicidad en que ya esta envuelta la literatura (ACÍN, 1996).

Un personaje de David Lodge lo expresaba muy gráficamente:

El novelista es un capitalista de la imaginación. Él o ella inventa un producto que los consumidores ignoraban que deseaban hasta que les resultó disponible, lo manufactura con el apoyo de esos dispensadores de capital de riesgo conocidos como editores, y lo vende en competencia con los fabricantes de otros productos marginalmente diferenciados pero de la misma clase (LODGE, 1988).

La traducción literaria es el resultado de una serie de selecciones operadas por diversos filtros sociales, económicos y culturales en los proyectos que los escritores han llevado hasta el estado de escritura. En los países regidos por una economía de mercado el editor aplica a todos los libros un criterio general de selección económica. Compra al escritor sus obras cuando piensa que estas pueden tener un lugar en el mercado.

Como señala Escarpit (1972) el mercado literario sería relativamente simple si la literatura no fuera lo que es: no programable por definición. Esta incertidumbre connatural a ella motiva que la captación del lector obedezca a razones en muchas ocasiones no estrictamente literarias, deudoras de los parámetros de distinción que Bourdieu (1994) ha establecido para el ámbito artístico. Así el esnobismo, la culpabilización cultural, la ostentación, etc. están en el trasfondo de buena parte del funcionamiento de este mercado.

El éxito o el fracaso de una obra obedece a una complejidad de factores difíciles de discriminar. El factor económico por sí solo elimina en un año cerca del 90% de las obras publicadas. La crítica, la mala distribución, la falta de información, o la simple costumbre suprime otra buena parte de este contingente. Tras la primera década de su aparición solo un 1% de las obras habrán devenido clásicas y son inscritas en la estable filiación que constituye el estereotipo de la cultura literaria. El acto libre de lectura está confinado a los límites estrechos de esta antología cuya disponibilidad material ha sido, considerablemente aumentada en diversas épocas con la aparición de nuevos soportes y formatos como el libro de bolsillo, pero cuya estructura es rígida y cuyas fronteras están estrechamente guardadas.

Determinar el futuro de una obra literaria, o más concretamente de una obra traducida es hartamente difícil, pues los elementos que condicionan su dinámica editorial y cultural son múltiples y difícilmente objetivables. El hecho, hartamente frecuente de seleccionar una obra ya precedida de cierto éxito en el país de origen no siempre es garantía de triunfo en el país de llegada. Por la razón antes apuntada, los factores que confluyen en el acto de compra, y más aún en el de lectura son tan imprevisibles que, exceptuando obras que participan de las mieles de los best-seller, es casi imposible anticipar o programar su decurso comercial. Pero incluso el éxito de ventas tampoco es garantía de nada. El editor Wili Droemer lo expresaba así:

Mis experiencias de los últimos años precisamente en este campo me hacen sospechar que el problema del best-seller y de su hechura es una versión moderna de la fabricación del oro en la Edad Media. Cada uno de aquellos alquimistas

tenía determinadas ideas de los ingredientes necesarios para poder sacar una barra de oro del crisol. De ese modo se cree que cada editor posee los ingredientes y que sólo necesita echarlos en una olla y al final sacar un best-seller de ella. Eso funciona con los best-sellers como con la fabricación de oro en la Edad Media. En la mayoría de los casos al fin sólo sale similar (LÓPEZ DE ABIADA, 1997).

La experiencia muestra una abundancia de obras para las cuales se han efectuado las previsiones más optimistas, pero que, una vez puestas a la venta, experimentan un escaso nivel de acogida. Así por ejemplo ocurrió con *El Secreto* de Donna Hart, que en EE.UU., Gran Bretaña u Holanda ha tenido ventas superiores a los 100.000 ejemplares, en España no ha sobrepasado los 7.000, o *Las Nuevas Confesiones* de Willian Boyd, que en Inglaterra superó los 20.000 ejemplares, en España, según declaran los responsables de Alfaguara, ha funcionado muy mal desde su publicación en 1989 (OBIOL, 1995), *El olvidado*, del premio nobel de la paz Elie Wiesel, avalada por el reconocimiento internacional, despertó el interés de sólo 1.100 lectores, en 1994. Por poner otro ejemplo anterior *Adiós a los padres* del novelista y dramaturgo Peter Weiss ha vendido sólo 800 ejemplares desde su publicación en 1968. Weiss ya era conocido en nuestro país como autor de *Marat-Sade*. Éste no era el caso de Paola Capriolo, que acaparaba éxito de ventas y público en Italia, y que no interesó lo más mínimo en el nuestro: *La gran Eulalia* vendió 400 ejemplares y *El barquero de las ánimas*, 300. Hay que señalar que Capriolo ha sido comparada con Calvino por la crítica especializada. Se podrían multiplicar los ejemplos de esta incertidumbre endémica que afecta a la obra literaria en general y, cómo no, a las traducciones en las que este elemento de imprevisibilidad se agudiza por la mayor inversión que ha de efectuar el editor en la publicación de la obra. Claro que el editor siempre puede recurrir a los procedimientos que relata Héctor Yanover en sus *Memorias de un librero*: refiriéndose a la experiencia de un editor amigo suyo cuenta que le relató este:

Una sola vez quise hacer las cosas como Dios manda. Compré los derechos de una obra premiada en Europa (*El navegador*, premio Ciudad de Mónaco), busqué un buen traductor, la imprimí en obra primera, copié la tapa de la edición original y no vendí ni cien ejemplares. El día en que mi hermano pidió un libro para leer en el baño, le alcancé uno de la parva. Una hora más tarde salió entusiasmado: «Es muy bueno, dijo, ¿lo vendiste bien?». Le conté lo mismo que le acabo de contar y me aconsejó que le cambiara la tapa poniendo en lugar de la discretísima que tenía, dos aviones en picada lanzando fuego por las bocas; que le cambiara el título, que no decía nada, por el de *Muerte en el aire* y que omitiera el nombre del traductor. Fue la primera vez que un libro que había pagado todos los derechos se disfrazaba de pirata. Seguí los consejos de mi hermano y en pocos meses



vendía veinte mil ejemplares. Jamás volví a pagar derechos por una obra (YANOVER, 1994).

Lumen intentó lo mismo con la obra de Peter Weiss, *Adiós a los padres*, le cambiaron las cubiertas y se le añadió el texto: *Punto de fuga* con el fin de animar al posible lector, pero todo resultó inútil.

Y es que a veces ocurre lo que describe Xabier Moret en su *Impostor sentimental*:

Los editores [...] son gente bien rara que, en vez de guiarse por sus propios gustos literarios, prefieren sorprenderse publicando lo que nunca leerían o, incluso, lo que no entienden. El razonamiento quizá no es tan estúpido como podría parecer de entrada, ya que los editores son siempre

conscientes del carácter selecto y minoritario de sus gustos... y, es por ello que han aprendido que para conectar con el público tienen que fiarse más de lo que detestan que de lo que de verdad les gusta... (MORET, 1997).

El olfato editorial, cualidad inherente a los buenos editores, no siempre participa de una condición cualificada, sino que más bien se asemeja a esa figura de editor que describía Tom Sharpe:

De Hutchtemeyer se decía que era el editor más analfabeto del mundo y que, después de haberse iniciado en la vida como promotor de boxeo, había decidido poner sus dotes pugilísticas al servicio del negocio de la edición... Se decía también que no leía nunca los libros que compraba y que las únicas palabras que sabía leer eran las que aparecían en los cheques y los dólares. Se decía que era propietario de la mitad de la selva del Amazonas y que, al mirar un árbol, lo único que era capaz de ver era la sobrecubierta de un libro.

Los factores desencadenantes del éxito o fracaso de una obra son versátiles e inestables. Conocemos algunos de ellos, sobre todo los que funcionan en los éxitos de ventas.

Una de los mecanismos más intensamente utilizados para provocar el éxito de una obra es el de las fuertes inversiones en publicidad directa e indirecta en medios de comunicación: inserción de anuncios en prensa, revistas especializadas, entrevistas televisivas, críticas, etc. Felipe Benítez Reyes declaraba que en el éxito comercial de los libros cuentan mucho los factores misteriosos, pero, a la luz de su experiencia también existen una serie de factores objetivables. El principal, la fuerte inversión publicitaria que acompaña a alguno de ellos.

La economía del libro se asemeja aquí a la del cine en la medida en que los costes comerciales y publicitarios asociados al lanzamiento de un producto sobrepasan los costes de fabricación. Editoriales como Bantam Books no dudan en invertir varios millones de dólares en el lanzamiento en libro de bolsillo de títulos de Daniel Steel, Jacqueline Susan o Stephen King. Anuncios, carteles de presentación, *tours* promocionales mantenidos por un ejército de relaciones públicas, campañas publicitarias en la televisión: todos estos medios han sido ampliamente desarrollados. El negocio del *blockbuster* o

título estrella es ya en América del Norte la panacea de algunos grupos editoriales, capaces de pagar adelantos de varios millones de dólares a los autores más buscados. Así por ejemplo Arthur C. Clarke obtuvo unos adelantos de 4 millones de dólares por su última novela, o Scott Turow 3 millones de dólares por *Presunto inocente*, Tom Clancy 60 millones como adelanto de sus tres próximas novelas, Patricia Cornwell 27, Dean Koontz 25, Anne Rice otros 25, o Jeffrey Archer 35 (SCHIFFRIN, 2000; VILLAR, 2002). Una tendencia ésta mucho menos desarrollada en Europa, que se reforzará en la medida en que se produce una degradación progresiva del mercado final y una concentración muy fuerte de las redes de librerías. Vila-San Juan lo pone de manifiesto en el caso español, ponderando la importancia que, progresivamente, han ido adquiriendo los servicios de prensa en el ámbito editorial (VILA-SAN JUAN, 2003).

Sven Birkerts describe este proceso de imposición mercadotécnica refiriéndose a la actividad normal de un joven escritor:

Cuando termine su obra maestra no sacará el papel marrón y el cordel; enviará el libro (o quizá probablemente el disquette) a su agente... Si se puede colocar el libro habrá negociaciones; el agente y el editor forcejearán en torno a presupuestos publicitarios, derechos cinematográficos y electrónicos, sobre giras de promoción. Será muy raro que el editor trabaje el manuscrito para proporcionarle su forma artística definitiva... En la actualidad la función del editor consiste en las adquisiciones... (BIRKERTS, 1999).

Alberto Manguel se refería irónicamente a este proceso de mercadotecnia exacerbada en el que se ha inscrito el proceso de creación comentando que «un día alguien encontrará un ejemplar de una novela de William Golding no firmado por el autor y valdrá una fortuna» (MANGUEL, 1998).

Quizá sea cierta la afirmación de José Antonio Marina de que:

[...] Con los libros pasa un poco como con los detergentes: no es que la publicidad vaya a hacer que un detergente se venda más, es que la ausencia de publicidad hace que no se venda.

De lo que se trata a fin de cuentas es de otorgarle el máximo de visibilidad a una obra, única manera de que el lector la encuentre entre los 70.000 títulos que se editan cada año. Siempre teniendo en cuenta que se vende cada vez más de cada vez menos y cada vez menos de cada vez más.

El contexto en el que se mueve la obra literaria en general y la traducción de esta en particular está además marcado por la competencia con otros medios que tienden a monopolizar el consumo cultural o al menos a

diversificarlo considerablemente suprimiendo el carácter preponderante que hasta ahora había tenido el libro. Un consumo cultural que no sólo ha experimentado un espectacular incremento, sino sobre todo una modificación drástica de sus prácticas habituales. Todo ello fruto de un aumento general del tiempo dedicado al ocio, a su vez relacionado con la producción comunicativa y cultural. Uno de los fenómenos más significativos de los últimos años ha sido la disminución paulatina de las horas de trabajo al tiempo que se incrementaba la esperanza de vida, al menos en las sociedades desarrolladas. Fruto de esta evolución ha sido el crecimiento exponencial del tiempo libre disponible a lo largo de la vida, un tiempo que reviste en la mayoría de los casos una condición ociosa. Veblen denominó a su emblemática obra *Teoría de la clase ociosa* para caracterizar a la sociedad de principios de siglo y nunca más apropiada esta denominación que ahora, sin los tintes peyorativos que entonces se le otorgó.

Según Petrucci (CAVALLO y CHARTIER, 1998), contrariamente a lo que sucedía en el pasado, hoy en día la lectura ya no es el principal instrumento de culturización que posee el hombre contemporáneo; esta ha sido desbancada en la cultura de masas por la televisión, cuya difusión se ha realizado de un modo rápido y generalizado, en los últimos treinta años... Por primera vez, pues, el libro y la restante producción editorial encuentran que tienen una función con un público que se alimenta de otras experiencias informativas y que ha adquirido otros medios de culturización. Las nuevas prácticas de lectura deben convivir con esta auténtica revolución de los comportamientos culturales. El hábito del *zapping* y la larga duración de los programas han forjado potenciales lectores que no sólo no tienen un canon, un orden de lectura, sino que ni siquiera han adquirido el respeto, tradicional en el lector de libros, por el orden del texto, que tiene un principio y un final y que se lee según una secuencia establecida por otros. Actualmente el libro, en una casa, convive con un gran número de objetos diferentes de información y de formación electrónicos entre los cuales el libro es uno más.

Se puede hablar de un debilitamiento de sus fronteras que afecta a todos los segmentos del sector. Como indica Birkerts las tecnologías del ocio han llegado con gran estruendo, disminuyendo las audiencias de los libros. Estas tecnologías además influyen poderosamente en los usuarios, provocando cambios que representan una auténtica transformación en el contexto cultural, determinando un desplazamiento de los libros del centro a los márgenes.

3. ¿Qué ocurre en España?

La cantidad de obras que se traducen globalmente en el mundo ha seguido un ritmo de crecimiento constante como atestiguan las cifras. Si en 1958 la cantidad global de libros traducidos fue de 29.213, en 1978 prácticamente se había duplicado, alcanzando los 57.147 (SAJKEVIC, 1992) y en la actualidad rondan las 100.000 traducciones anuales, según información aportada por el *Index Translationum*. Sin embargo, aunque los valores absolutos experimenten cambios con el transcurrir del tiempo, comprobamos cómo los valores porcentuales permanecen prácticamente inalterados a lo largo de los últimos 40 años, estabilizándose en torno al 10% de la producción global (ESCARPIT, 1965), estando sujetas las variaciones a la dinámica de la propia industria editorial más que a factores exógenos a la misma.

España representa un modelo caracterizado por un elevado número de importaciones lingüísticas. Otra particularidad es su escasa capacidad de exportación, como lo demuestran las estadísticas de los autores más traducidos, en las que nuestro país ocupa un lugar casi testimonial. En la base de datos del *Index Translationum*, único útil con que contamos para poder constatar este supuesto, podemos comprobar cómo el porcentaje de obras traducidas del español a otras lenguas es de aproximadamente un 5% de las que se incluyen en la base, y una cantidad completamente ridícula si la comparamos con las cifras que presentan otras lenguas como el inglés que acapara prácticamente el 50% del conjunto de traducciones, o el francés y el alemán con un 15% respectivamente. Incluso idiomas completamente minoritarios como el sueco presenta valores similares a los de nuestro país.

Se quejaba el escritor José María Merino de que España es actualmente una gran desconocida en el mundo (MERINO, 1990). Parece que en los últimos años se está produciendo un movimiento de inflexión y que algunas editoriales están comenzando a instalar filiales en países en los que el español puede cobrar una importancia mayúscula debido a la presión demográfica de los sectores hispanohablantes y al creciente interés que la cultura hispánica despierta. Pero son movimientos incipientes, que afectan principalmente al ámbito de la creación literaria y cuya evolución habrá que analizar en el futuro. En otros terrenos como en el de la traducción institucional o, sobre todo, la traducción científico-técnica el español es un idioma escasamente considerado.

Además, para el caso de España, ha de tenerse en consideración un factor explicativo importante como es la importancia que tradicionalmente han tenido las exportaciones hacia aquellos países de nuestra misma

área lingüística, que parcialmente viven en lo que Sajkevic denomina *Cultural Shadow*, un fenómeno mediante el cual el país de referencia, en este caso España, adopta la responsabilidad de suministrar a otros sus principales consumos culturales (SAJKEVIC, 1992).

El contexto en el que hay que insertar la traducción es tan versátil como lo es el de la industria editorial que le da cobijo, o el de las industrias culturales que le sirven de referente comparativo. Sin embargo, a pesar de la movilidad a la que puede estar sometido este sector, en función de las modas, de las tendencias culturales del momento, de los caprichos del editor o de la presión por publicar, un hecho significativo y curioso es que los porcentajes de traducción apenas han experimentado variaciones en los últimos años, de tal manera que si la edición ha sufrido un proceso de crecimiento exponencial en cuanto al número de títulos, la traducción ha corrido pareja a este aumento. Los porcentajes relativos de la misma se han mantenido constantes en un arco de entre un 22 y un 25% (*Mercado Interior del Libro*, 2005; *Panorama de la edición española de libros*, 2005).

Dentro de la traducción, es la relativa al sector de la creación la que reviste la mayor importancia a lo largo del tiempo, importancia no sólo por la cantidad de títulos que se publican anualmente sino por las tiradas medias de los mismos. La traducción en el campo de la literatura representa aproximadamente un 40% del conjunto de obras editadas, porcentaje muy superior al del resto de los subsectores de la edición. Dato de por sí significativo que, completado con el de las tiradas, sirve para hacernos un dibujo de lo que representa esta actividad en su conjunto. Las tiradas, es decir el número de ejemplares que se realizan de cada título publicado, se perfilan según las previsiones de mercado que calculan los editores, bien basándose en prácticas precedentes, bien en prospecciones que efectúan al respecto.

Las tiradas siempre se efectúan atendiendo a las previsiones de mercado calculables para una obra, es decir al público potencial existente para la misma. Como señalaba Baudrillard (BAUDRILLARD, 1972) el consumo constituye el modo estructural de la productividad, constituyéndose en la norma que rige la mayor o menor amplitud de las tiradas. En su mayoría, obedecen a comprobaciones previas de funcionamiento efectuadas en el país de origen de la obra.

La evolución de las tiradas ha seguido un desarrollo decreciente fruto de la debilidad del público lector y del espectacular incremento del número de títulos existentes en el mercado.

Como indica Rodríguez de la Flor, se percibe bien el vendaval que azota la conciencia, el crecimiento cancerígeno de una oferta que ya ninguna demanda está en condiciones razonables de atender. La descompensación entre los libros que se ofrecen y el número de personas dispuestos a leerlos o al menos a comprarlos, se incrementa a pasos acelerados (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 2004).

Javier Marías consideraba de esta manera la función de los libros:

Hasta cierto punto, empieza a dar la sensación de que la única función real que tienen muchos de los libros que publican las editoriales es la de anuncio de la editorial, la de ocupación de un espacio cada vez más disputado y cada vez más escaso en las librerías (*El Destino*, 1999).

En este mismo sentido se pronunciaba Rosa Pereda:

Tengo la impresión de que cuando uno tiene los libros en los puntos de venta, es más fácil que se vendan que si no están (PEREDA, 1999).

Gabriel Zaid comentaba jocosamente que los libros se publican a tal velocidad que nos vuelven cada día más incultos. Si uno leyera un libro diario, advierte este autor, estaría dejando de leer cuatro mil, publicados el mismo día. Es decir, sus libros no leídos aumentarían cuatro mil veces más que sus libros leídos. Su incultura, cuatro mil veces más que su cultura. En el divertido capítulo «Cilicio para escritores masoquistas» formula la siguiente especulación:

Supongamos ahora que, con el patrocinio de la Unesco, se contratara a los mejores críticos del mundo, para que todo libro publicado tuviese una y nada más que una reseña crítica, pero eso sí magistral. Supongamos que esta fuera de tres cuartillas, para no exagerar. Esto daría material suficiente para publicar diez mil libros anuales, de puras reseñas críticas. Libros que, por piedad a los lectores, suponemos que no serían reseñados, aunque sería mucho pedir a diez mil grandes críticos (si los hay en el planeta) tanta abnegación...

y concluye con un sabio consejo:

Tu libro es una brizna del papel que se arremolina en las calles, que contamina las ciudades, que se acumula en los basureros del planeta. Es celulosa y en celulosa se convertirá (Zaid, 1996).

Para Marcel Benabou en esta misma línea que Zaid:

El drama consiste en efecto en que no ser apto para la escritura no basta para quitar las ganas de escribir. Sería menester, además, una malformación fisiológica. Ni siquiera eso

bastaría: algunos todavía saldrían del paso dictando (BENABOU, 1994).

4. Presencia y disponibilidad

La consideración de los números, cuando en el mundo del libro nos movemos, ha dado lugar a interpretaciones diversas, la mayoría de las veces contrarias a la proliferación de títulos como las anteriormente reseñadas. Pero en el caso de las traducciones lo que las cifras evidencian, al margen de las dificultades prácticas del lector para conocer y consumir tan succulento menú cultural, es la existencia de unas dosis de disponibilidad inexistente en la mayoría de los países de nuestro entorno. Sin entrar en la conveniencia o no de la traducción de una obra literaria, en su oportunidad o justeza, en su función ancilar o reproductora, la cadencia de títulos traducidos y la acumulación de los mismos, su presencia en nuestras bibliografías conforma un contingente de obras de todos los lugares difícil de encontrar en otras latitudes. Una somera consulta a la base de datos del ISBN, donde figuran todos los libros publicados en España desde 1972, da fe de esta circunstancia. Con todas las salvedades posibles y por mor de un prurito metodológico inexcusable, tomamos como referente para una comprobación sumaria, la obra de Bloom *El Canon Occidental* (Barcelona, Anagrama, 1998). Nos circunscribimos a los autores que él considera como más significativos con exclusión de los que escriben en castellano (Cervantes, Borges y Neruda), con objeto de comprobar su presencia en el panorama editorial español. Dado que la base de datos del ISBN recoge las distintas ediciones de una obra a lo largo de su andadura editorial, podíamos comprobar el grado de representatividad bibliográfica de este conjunto de obras y autores considerados como clásicos.

Los autores del Canon, los considerados como más representativos, aquellos que responden a la teoría de la influencia, según la cual los grandes escritores se perfilan y templan en constante parangón, discrepancia y comparación con modelos vigorosos, revisten una buena representación en nuestro ámbito editorial y están plenamente incorporados a nuestro patrimonio bibliográfico. Pero no sólo los más significativos. Si la exploración la extendemos, siempre siguiendo el modelo canónico de Bloom, a literaturas que podíamos considerar como periféricas y por lo tanto menos susceptibles de despertar el interés del circuito editorial español nos encontramos con testimonios no tan importantes pero sí presentes. Siguiendo aleatoriamente la relación de autores canónicos y mediante elecciones azarosas seleccionamos autores representativos de otras literaturas con respuestas afirmativas en todas las consultas efectuadas:

África

J. M. COETZEE: 5 ediciones; Wole SOYINKA: 7;
Amos TUTUOLA: 3

India

R. K. NARAYAN: 7; R. P. JHABVALA: 5

Australia

Peter CAREY: 4; Thomas KENEALLY: 13

Canadá

Margaret ATWOOD: 9; Alice MUNRO: 5

Indias occidentales

Aime CESAIRE: 2

Polonia

Bruno SHULZ: 5

Serbia-Croacia

Danilo KĀS: 3

Suecia

Lars GUSTAFSSON: 8

Irlanda

Seamus HEANEY: 11



Bien es cierto que esta buena representación no está exenta de lagunas y cualquiera de nosotros, sin ninguna duda cuenta con algún ejemplo de clásicos que no han merecido la atención de algún editor en nuestro país. Por ejemplo, la *Antología de Spoon River* de Edgar Lee Master, un clásico de la literatura angloamericana, no se edita en versión completa en España hasta casi 80 años después de su aparición en EE.UU., a pesar de haber constituido todo un best-seller desde su publicación no sólo en Estados Unidos, sino en el resto del mundo.

De cualquier modo la mera enumeración de ediciones por supuesto carece de sentido sin un estudio más en profundidad de la obra traducida analizando la fecha de publicación, la editorial y las posibles motivaciones para su publicación. En algunos casos las razones son bastante evidentes y tienen que ver con factores de arrastre como la concesión de premios, caso de Soyinka, Seamus Heaney, o producciones cinematográficas, caso de Keneally con *La Lista de Schindler* o de la reedición de obras de Shakespeare a raíz de la proyección de *Romeo y Julieta*, que según algunos librerías malvados era solicitada como obra de Leonardo de Caprio, o de *Mucho ruido y pocas nueces*. O el caso de *Sentido y sensibilidad* de Austen.

Otro aspecto es el nivel efectivo de disponibilidad de las obras, esto es cuántas de las ediciones de las mismas se pueden encontrar en el mercado. De Willian Kennedy, por ejemplo, de los 8 títulos de sus obras existentes en el mercado español, 6 están agotados; de los 5 de Coetzee, 3 están agotados; de los cinco de Soyinka 4 están agotados; de los cinco de Jhabvala 3 están agotados; etc.

La disponibilidad nos da una visión importante de un problema relativamente fácil de resolver: basta la reedición de la obra para solventarlo. Sin embargo, emparejado con la cuestión de la disponibilidad aparece otro obstáculo mucho más difícil de solucionar como es el del envejecimiento de muchas de las versiones disponibles de obras traducidas.

Se hacía eco el crítico literario Rafael Conte de la polémica mantenida por Fernando Savater y Sánchez Pascual a propósito de las traducciones de Nietzsche en la editorial Alianza. Sánchez Pascual reconocía que estas necesitaban de una revisión que la editorial se había negado a realizar.

Decía Trapiello que cada cierto número de años, las biografías sobre personajes célebres son sustituidas en el gusto de los lectores por otras, actualizadas y mejor documentadas.

Es como si las biografías, señalaba este autor, y las traducciones precisasen de una sabia nueva para revivir en ella, pues lenguaje, contexto y público cambian con rapidez (TRAPIELLO, 1998).

La traducción a diferencia del original, se gasta muy deprisa. Es un fenómeno que habría que estudiar. ¿Por qué cada veinte años hay que hacer una traducción del mismo libro? Realmente las traducciones envejecen mucho y no, en cambio, el original, confesaba Eduardo Mendoza (*El Destino...*, 1999).

Si analizamos las traducciones existentes de la mayoría de los clásicos podemos comprobar este extremo. De Proust, por ejemplo, las traducciones disponibles de sus obras, hasta fechas muy recientes, beben casi todas en las que hace más de medio siglo realizó Salinas, que se siguen publicando, junto a las de Consuelo Berges. Aunque el problema no es sólo de envejecimiento, sino también de idoneidad: ¿hasta qué punto una nueva traducción mejora la anterior? ¿Qué competencias se aportan con cada renovación?

El contingente de traducciones existentes descansa sobre el momento histórico en que surgen, de tal manera que a medida que este se aleja, se distancia también la proximidad a su público lector potencial: a medida que la diacronía se ensancha, el aparato crítico, las reglas de decodificación, han de ser cada día más complejas. Con las traducciones no ocurre lo que con la literatura científica que la aparición de nuevos descubrimientos, invalida los preexistentes de tal manera que aproximadamente la mitad de los trabajos que emplea un investigador son contemporáneos a él. En el caso de las traducciones, la dinámica es la de la concurrencia y no la de la exclusión, con lo que la confusión es aún mayor. Además el caudal de traducciones es deudor del contingente de traductores y de las circunstancias históricas en las que surgen, lo que no deja de introducir alguna sospecha acerca de su idoneidad contemporánea.

En *Si una noche de invierno un viajero*, Italo Calvino juega con esta atmósfera desconfiada. Es muy conocida, esta obra divertida y apasionante que trata de los procesos de transmisión del libro y de las relaciones entre el editor, el autor, el lector y el traductor. El traductor, Ermes Marana, es un personaje salido de una novela de Nabokov, un políglota cosmopolita asociado al terrorismo internacional y a las mafias financieras. Cuando un texto pasa por sus manos, éste sufre con absoluta seguridad una transformación fundamental. De hecho Marana desarrolla una actividad de sabotaje consciente: como quiere atraer la atención de la lectora sobre él, celoso de los privilegios del autor, querría poner en duda la autoridad de todo texto:

Ermes Marana soñaba con una literatura toda de apócrifos, de falsas atribuciones, de imitaciones y falsificaciones y pastiches. Si esta idea conseguía imponerse, si una incertidumbre sistemática sobre la identidad de quien escribe impedía al lector abandonarse con confianza... quizá el

edificio de la lectura no cambiaría externamente en nada... pero debajo, en los cimientos, allá donde se establece la relación del lector con el texto, algo cambiaría para siempre... (CALVINO, 1993).

Como Ermes Marana, Martín Salazar, traductor de novelas inglesas, fue descubierto por sus editores, después de algunos años, enriqueciendo sus traducciones con metáforas nuevas, nuevos giros y desenlaces inesperados. Su irreprimible vocación creadora le llevaba a adornar hasta los prospectos de los preparados farmacéuticos que ocasionalmente traducía. Finalmente, apartado de la profesión, ocupado en la afinación de pianos, cultivó secretamente su pasión traductora, eso sí dando rienda suelta a su imaginación y su ingenio. Siendo así que legó una colección de 137 traducciones en las que resucitó a Ofelia, rescató de las llamas la casa de Poynton merced a un aguacero providencial, redimió a Moll Flanders y a Mister Hyde, hizo ministro a Jon Silver, arzobispo de Canterbury a Robinson Crusoe, enemigos irreconciliables a Holmes y Watson, etc.

Esta sospecha se puede incrementar cuando conocemos hechos como los que rodearon el nacimiento de alguna novela:

Una vez se me perdió el original de una novelita de gánsters. Una lagartija de la noche. La dejé olvidada en un banco del hipódromo... Lo llamo al editor, me dice que no tiene otra copia, y que en dos días necesita la traducción. ¿Qué dibujo lleva la tapa?, pregunto, «un enmascarado clava un puñal a una pelirroja. La empuñadura tiene forma de lagartija». «¿Dice la contratapa dónde transcurre la acción?». «En Nueva York». Pasé toda la noche traduciendo el original perdido. No estuvo mal la lagartija; tuvo tres ediciones (SANTIS, 1998).

Borges insiste en estas circunstancias:

Al recorrer con entusiasmo la versión inglesa de cierto filósofo chino, di con este memorable pasaje: «A un condenado a muerte no le importa bordear un precipicio, porque ha renunciado a la vida». En este punto el traductor colocó un asterisco y me advirtió que su interpretación era preferible a la de otro sinólogo rival que traducía de esta manera: «Los sirvientes destruyen las obras de arte, para no tener que juzgar sus bellezas y sus defectos». Entonces... dejé de leer. Un misterioso escepticismo se había deslizado en mi alma.

No es nuestra intención profundizar en la polémica acerca de la competencia de las traducciones o de la confianza que hay que profesar a las mismas. En cierto modo funciona con ellas lo que Marcel Lejeune (1994) teorizó para las autobiografías, lo que denominó como el «Pacto autobiográfico», que diferencia la narración de una vida novelada y una vida real, una suerte de acuerdo entre el traductor y el lector por el cual la fidelidad e idoneidad de la traducción constituye una suerte de acto de fe.

El problema de nuestros tiempos es el de una cultura escrita que está a punto de cambiar y de ser sustituida por otra de base técnica; se trata de un problema de aceleración y al mismo tiempo de ralentización. Los editores han intentado incorporarse a este proceso de la mano de las nuevas tecnologías, convirtiendo al libro en algo tan rápido como los demás medios y soportes.

No se trata por supuesto de dos conceptos antitéticos de cultura. Antes bien ambos se complementan, compitiendo por ocupar su propio espacio en el consumo de ocio. El gran desafío que actualmente tiene planteada la Literatura es la de acomodarse a las nuevas formas y modelos que el imperio electrónico está delimitando sin renunciar por ello a lo que le es connatural que reside básicamente en la promoción de ideas, en la conservación de valores propios como son la conciencia crítica y la reflexión. Pero una cultura, como señalaba Hölderlin, sólo puede estar viva cuando tiene la capacidad de extrañación de sí misma y, para ello, ha de seguir el camino ineludible de la traducción, construida en torno a flujos, que son la expresión de procesos que dominan nuestra vida cultural y simbólica, secuencias de intercambio e interacción entre las posiciones físicamente inconexas que mantienen los actores culturales y simbólicos de la sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

- ACÍN, Ramón (1996). *En cuarentena*. Zaragoza, Mira editores.
- BARRAL, Carlos (1988). *Cuando las horas veloces*. Barcelona, Tusquets.
- BAUDRILLARD, Jean (1972, p. 89). *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris, Gallimard.
- BENABOU, Marcel (1994). *Por qué no he escrito ninguno de mis libros*. Barcelona, Anagrama.
- BIRKERTS, Sven (1999). *Elegía a Gutenberg: el futuro de la lectura en la era electrónica*. Madrid, Alianza.
- CALVINO, Italo (1993). *Si una noche de invierno un viajero*. Madrid, Siruela, 1993.
- Comercio interior del libro* (2005). Madrid, Federación de Gremios de Editores.
- El destino de la literatura* (1999). Barcelona, El acantilado.
- ESCARPIT, Robert (1965, p.117). *La revolución del libro*. Madrid, Alianza.
- FUINCA (1993, pp. 88-89). *El sector del libro en España: situación actual y líneas de futuro: informe de FUINCA*. Madrid, FUNDESCO.
- LEJEUNE, P (1994). *El pacto autobiográfico*. Madrid, Megazul-Endymion.
- LODGE, David (1988). *Buen Trabajo*. Barcelona, Versal.
- LÓPEZ DE ABIADA, J .M.; PEÑATE RIVERO, J. (1997). *Éxito de ventas y calidad literaria*. Madrid, Verbum.
- MANGUEL, Alberto. *Una historia de la lectura*. Madrid, Alianza, 1998.
- MENDOZA, Eduardo. *El destino de la literatura*. Barcelona, El acantilado, 1999.
- MERINO, José María (1990). «El aislamiento de la literatura española». *República de las Letras*, nº 27, pp. 79-82.
- MORET, Xabier (1997). *El impostor sentimental*. Barcelona, Emece.
- OBIOL, José María (1995). «Buenos y olvidados: una selección de excelentes textos literarios inexplicablemente desdeñados por los lectores». *El País*. Babelia, 22 de abril, pp. 12-13.
- Panorama de la edición española de libros* (2005). Madrid, Ministerio de Cultura.
- PEREDA, Rosa (1999). *Publicar en España. Letra internacional*, nº 62, p. 61.
- PETRUCCI, A. (1998). «Leer por leer: un porvenir para la lectura. En Guglielmo CAVALLO y Roger CHARTIER. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid, Taurus.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (2004). *Biblioclasmo*. Sevilla, Renacimiento.
- SAJKEVIC, Anatolij J. A. (1992). *Bibliometric Analysis of Index Translationum*. Meta, vol. 37 (1), p. 67.
- SANTIS, Pablo de (1998). *La Traducción*. Barcelona, Destino.
- SCHIFFRIN, A. (2000, p. 76). *La edición sin editores*. Barcelona, Destino.
- TRAPIELLO, A. (1998). *El escritor de diarios*. Barcelona, Península.
- VILLAR, Jorge. (2002). *Las edades del libro: una crónica de la edición mundial*. Madrid, Debate.
- VILA-SAN JUAN, Sergio (2003). *Pasando página: autores y editores en la España democrática*. Barcelona, Destino.
- YANOVER, Héctor (1994, p. 58). *Memorias de un librero: escritas por él mismo*. Madrid, Anaya & Mario Muchnik.
- ZAID, Gabriel (1996). *Los demasiados libros*. Barcelona, Anagrama.

siente cómoda con el habla de mis abuelos y que le gustaría que yo no escuchara su idioma»⁷. Los ejemplos son abundantes de lo que era casi una norma. El crítico literario, de origen polaco, Reich-Ranicki⁸, en fin, ha insistido en que, ya desde su adolescencia en los años 30, tenía claro su deseo de dedicarse a la filología germánica. Pero no sólo los escritores, serán incluso los propios personajes los que también contraigan esa obsesiva deuda hacia el lenguaje. Así, el protagonista principal de la novela del citado Appelfeld, *Via férrea*, que en su juventud pasó por un campo de concentración donde murieron sus padres, confesará al recordar a éstos que su madre le «transmitió la lengua alemana con todos sus matices, poesía y prosa. Su lealtad a la lengua alemana no era menor que su lealtad al comunismo»⁹.

Esta importancia del lenguaje se dejará reflejar después del Holocausto de dos maneras: una analítica y otra testimonial; una que intenta explicar, y otra que busca urgentemente contar. En este sentido, dos han sido, principalmente, los cauces por los que la palabra ha dado fe de lo que ocurrió en Europa en la primera mitad del s. XX: el ensayo y el relato. Junto a los hombres y mujeres judíos que lograron salir a tiempo del infierno en que se convirtió la Europa de habla alemana en el período de entreguerras y que, en mayor o menor medida pudieron «rehacer» sus vidas, están los que fueron atropellados por la Historia. Aunque todos ellos escaparon a la muerte física, existe una sutil diferencia entre los vivos y los supervivientes. De entre los primeros, los que antes sacaron la cabeza del agua y arribaron a tierra, muchos contribuyeron con lucidez y frialdad a comprender mediante sus análisis y ensayos por qué ocurrió lo que ocurrió en Europa. El caso de los segundos es diferente pues tardaron algo más en emerger a la superficie de la historia del siglo¹⁰ y el género literario con el que éstos han alzado su voz es ardiente por su vivencia en primera persona. Como testigos directos de la barbarie su testimonio ha sido el medio y el mensaje con el que nos han dicho, exactamente, qué fue lo que pasó y cómo. Primero, muy pronto y en todo el mundo a la vez, supimos de lo que exponían los autores del primer grupo. Sus nombres nos son más que conocidos: Arendt o Jaspers, primero; Steiner, Canetti o Jonas, entre otros, más tarde. Sólo después, lenta aunque demoledoramente en los últimos años (quizás aguijoneada la sociedad por recientes holocaustos menores, si es que vale el adjetivo para calificar tan horrendo sustantivo) fuimos conociendo los testimonios «literarios» del segundo grupo, muy distintos entre ellos pero todos altamente significativos

y decisivos para las vidas de quienes los vivieron: Levi, Wiesel, Celan, Semprún, Appelfeld, Améry...

En cualquier caso, frente a esas palabras que se alzan descarnadas sobre la historia de Europa, la experiencia del Holocausto¹¹ invita a quienes no fuimos testigos, al silencio. Un silencio que se debate entre la incompreensión y el respeto, entre la impotencia y la emoción más acendrada. Cualquier tipo de acercamiento resulta insuficiente y corre el riesgo de dejar al margen multitud de matices de quien recibe el hecho terrible desde las palabras de sus víctimas, desde la distancia del tiempo y desde la ausencia de la experiencia en primera persona.

Sin embargo, y a pesar de esta conciencia de falta de legitimación y de incapacidad de un acercamiento total, también es un suceso que impele indefectiblemente a preguntarse por lo incomprensible, a intentar acercarse al acontecimiento que parte en dos la historia moderna, como bien han señalado autores diversos. Por ello, quizá, entre el grito y el silencio pueda situarse la pregunta. Una pregunta que, desde consideración profunda hacia el dolor ajeno que siempre es propio, pueda contribuir a evitar la repetición en un futuro de lo que nunca debió suceder. «Esta Europa bárbara,/ la Europa del museo y de la música,/ posee un alma oscura: debemos vigilarla», escribe Joan Margarit¹². Esta Europa habló con su silencio cobarde de su incapacidad para controlar el virus que había estado incubando desde hacía siglos, y que sigue estando hoy latente en su geografía. Si a algo obliga el Holocausto es, sin duda, a admitir la alimaña que todos llevamos dentro, y a comprender que el que ésta se vuelva activa depende de nuestro carácter moral, que será lo único que nos impida comportarnos como lo que nunca admitiremos que somos¹³.

Por ello, desde estas líneas se quieren esbozar siete posibles rostros de la palabra del dolor. Si somos el lenguaje que hablamos y éste nos constituye como especie, conocer la palabra de cualquier tiempo de muerte será conocer mejor nuestra propia naturaleza.

1. La palabra del poder

El idioma en la Alemania de Hitler se transformará, sobre todo, en la «lengua de la realidad»¹⁴, un lenguaje atrofiado que se carga con el léxico de los vencedores, como bien ha estudiado Victor Klemperer, quien afirma que «la expresión de una época se define

también por su lenguaje»¹⁵. Este filólogo lleva a cabo en su obra *La lengua del Tercer Reich* un magnífico estudio de cómo el nazismo se fue adueñando de las palabras, hasta contaminarlas y envenenarlas por la ideología dominante, y conseguir, como consecuencia, que dijeran el discurso unánime del poder. El lenguaje se usó para pensar por los individuos que lo hablaban, dirigiendo emociones y sentimientos mediante un idioma pobre, lleno de tópicos, conducido hacia la apelación, la arenga y la incitación. La lengua del Tercer Reich tenía como vocación principal conseguir que el individuo renunciara a su individualidad, narcotizando su personalidad, para convertirlo en parte de una masa informe —a la que más expresivamente Klemperer denomina «manada»— y poderlo dirigir desde la jerarquía, constructora del discurso y del pensamiento oficial. «El estilo válido para todo el mundo —escribe Klemperer— era, pues, el del agitador que grita como un charlatán [...]. La LTR es el lenguaje del fanatismo de masas»¹⁶. Como ejemplo de esta política estudiada y consciente, este escritor narra cómo en los últimos años del Tercer Reich, siguiendo un modelo propagandístico orientado a unificar el discurso dominante en el país, se leía desde la radio berlinesa el artículo de Goebbels, para fijar en las mentes lo que se reforzaba desde los periódicos durante la semana siguiente.

También durante el exterminio se experimentó esa capacidad del lenguaje para transformar la realidad. Éste es, sin duda, para muchos escritores uno de los episodios más terribles del nazismo, puesto que la lengua cotidiana, contagiada de ideología, «se convirtió en algo sumamente peligroso»¹⁷, como escribe Imre Kertész. Victor Klemperer escoge una alegoría perfecta y real para describir esta situación cuando asegura que «las palabras pueden actuar como dosis ínfimas de arsénico: uno las traga sin darse cuenta, parecen no surtir efecto alguno, y al cabo de un tiempo se produce el efecto tóxico»¹⁸.

El fracaso de la lengua supone mucho más de lo que parece. Es, sobre todo, un reflejo del fracaso de la cultura¹⁹, de la pérdida de la fe en la racionalidad científica que había cimentado los siglos XIX y XX. Ante este hundimiento, el hombre se queda solo frente a las palabras que ya no dicen nada, pero que provocan el estímulo reflejo. «Patria —continúa Kertész— es, además, una palabra en la que realmente vale la pena detenerse un rato. Yo, por ejemplo, le tengo miedo. Pero seguramente se debe a las malas costumbres. En mi primera infancia ya aprendí que la mejor manera de servir a mi patria era realizando trabajos forzados y que luego me liquidarían»²⁰.

Y una primera forma de dominio es la imposición de nuevas palabras para realidades ya existentes. El nombre busca dotar de nueva realidad a lo que ya era antes, le concede un nuevo rostro no gastado, sin dificultad. «La primera forma de ocupación —ha escrito Reyes Mate— es imponer el nombre extraño, obligar a los polacos a llamarse en alemán»²¹. También Valente percibe esta realidad de primer dominio nominal cuando escribe que «el genocidio se organizó, sabido es, por medio del lenguaje, con su carga mortal en la palabra, y tan sólo podía ser purgado en la palabra, restituyendo ésta a su ser, arrancándola de los largos, sumergidos, infernales, túneles de la sombra»²².

Estas variaciones lingüísticas sirven también para legitimar determinadas actuaciones políticas y militares, entre ellas, por ejemplo, el cambio operado por los dirigentes nazis sobre el término militar «receptor de órdenes» que pasará a ser «portavoz de órdenes» para indicar y resaltar la importancia que descansaba sobre aquellos cuya función era la de ejecutar las órdenes de otros²³. En este sentido, Hannah Arendt narra con precisión cómo existían en el partido nazi unas estrictas normas lingüísticas por las que se evitaba en los documentos la alusión directa a términos como «exterminio», «liquidación» o «matanza». Estas palabras eran sustituidas por expresiones eufemísticas como «solución final», «evacuación» o «tratamiento especial»²⁴, entre otras²⁵. Pero, según relata la pensadora, ninguna de estas normas orientadas hacia la ocultación de la realidad tuvo un resultado tan contundente como el primer decreto dictado por Hitler durante la guerra, en el que se hablaba, en lugar de «asesinato», de «el derecho a una muerte sin dolor»²⁶.

En este contexto, como vemos, el eufemismo es el instrumento más útil; mecanismo antiguo que revela el miedo que tiene el hombre al lenguaje y la conciencia que posee de su poder. Es, por otro lado, un recurso frecuente cuando se quiere justificar lo injustificable, cuando las palabras se usan para legitimar acciones execrables y que, con frecuencia, es capaz de vencer hasta al propio tiempo²⁷. Por eso todavía hoy escuchamos y leemos sin rebelarnos, acostumbrados ya, expresiones como «solución final», «campos de concentración», o «limpieza étnica» y, por ello, no nos resulta extraño tampoco oírle decir a Semprún que él y sus compañeros habían llegado al campo de concentración como resultado de «dos operaciones de deportación sucesivas bautizadas con nombres en clave poética, según una tradición militar hartamente reveladora: *Meerschaum* y *Frühlingswind*, “espuma de mar” y “viento de primavera”»²⁸.

Otra forma de dominación nominal, más cruel si cabe que la anterior por su vinculación al ámbito de lo sagrado, es la privación del nombre personal al llegar a los campos de exterminio. Para los judíos, por su consideración del Texto como el lugar de interpretación de la voluntad de Dios en la Historia, este modo de traición es especialmente doloroso. El nombre propio es para ellos, como bien afirma la pensadora Esther Cohen, «la casa más íntima de todo sujeto y el lugar desde donde se emite todo discurso. Las letras que lo componen son ventanas de acceso al universo del sentido»²⁹. Al privar a un judío de su nombre se le cierra la posibilidad de existencia y de participación en la Historia. El nombre personal se sustituirá en el encierro por el número, cifra de la burocratización extrema que caracteriza al régimen nazi. Como ejemplo de ello, Adorno relata que cuando la lista de presos no coincidía con el número real de éstos, se mataba a alguien al azar para conseguir la coincidencia.³⁰ Detrás de esta supresión del nombre propio se refleja todo lo que de inhumano puede llegar a tener la técnica, y la consideración consecuente de que todas las víctimas forman parte de una maquinaria moderna de la que sólo son piezas sustituibles. Esta actitud fría y distante se manifestaba de manera especialmente intensa cuando alguien moría y su número pasaba, simplemente, a identificar a otro recién llegado³¹.

Sin embargo, a pesar de todo el horror a que fue sometida la lengua, ésta no se perdió del todo. Pero tuvo que transitar por una etapa sin respuestas; tuvo, en palabras de Celan, que «pasar a través de las múltiples tinieblas del discurso mortífero. [...] y pudo volver a la luz del día, “enriquecida” por todo ello»³².

2. La palabra herida

Según afirma Adorno, «todos están dañados en su ser y en su lenguaje»³³. El daño es esencial a la naturaleza humana, y al referirse el filósofo al ser y al lenguaje como víctimas de esa herida, en el fondo está llevando a cabo una identificación plena entre estas dos realidades. El lenguaje representa al ser, le nombra, pero sobre todo, le constituye. De aquí que no sea extraño que tras el Holocausto la palabra quede truncada, desgarrada en su ser más profundo, puesto que antes que ninguna otra cosa, ha quedado herido el hombre como especie, se ha perdido la confianza en su bondad natural³⁴. No se puede golpear al ser humano sin herir al mismo tiempo a la palabra que le nombra y con la que nombra. «Los

signos no tienen más remedio que confundirse —escribe Walter Benjamin— cuando las cosas se embrollan»³⁵.

Si el ser humano ha creído hasta este momento en la capacidad del conocimiento para mejorar el mundo, ahora esta certeza queda despedazada ante la evidencia de la crueldad natural grabada en sus células. Como afirma el psicólogo F. David Peat, «si se coloca a un poeta en medio de una multitud que grita, y ondea banderas, las áreas “animales” del cerebro anularán su comportamiento más civilizado»³⁶. Pero no hay que caer en la tentación de pensar que en el fondo se trata sólo de superar evolutivamente nuestra animalidad, porque los animales, a diferencia del hombre, matan para defenderse o sobrevivir. Más bien hay que hablar de crueldad consciente, ya que en los campos de exterminio todo el conocimiento acumulado a través de los siglos es empleado para refinar los instrumentos del dolor, todos los avances de la ciencia se emplean para acabar silenciosamente con millones de personas, como si de una plaga se tratara. Por ello, no resulta extraño escuchar decir a Jean Améry, recordando en tercera persona su experiencia, que «una sesión de tortura en el búnker de Breendonk [...] bastará para quebrantar la fe juvenil en la lógica como vehículo de conocimiento y abismarle en un solipsismo más radical que el de las ‘oraciones protocolares’. Reducido a ‘haz de sensaciones dolorosas’»³⁷. El cuerpo ante el dolor deviene cuerpo por encima de otras muchas cosas. El pensamiento queda siempre supeditado a la presencia infame del cuerpo sensitivo. La palabra, por lo tanto, resulta más que insuficiente, innecesaria o inútil.

En este sentido, la comunicación en los campos de exterminio se convierte en un suplicio para muchos de aquellos que le habían entregado antes vocacionalmente su vida. El hombre de espíritu en esta situación se halla más solo que el resto de sus camaradas, y ni siquiera sus recuerdos literarios le pueden salvar, porque ahora están vacíos de contenido y de sentido. Y así lo expresa el escritor austriaco Jean Améry en un episodio en el que se manifiesta trágica y muy plásticamente esta situación: «Al llegar ante un edificio en construcción reparé, Dios sabe por qué, en una veleta que giraba al viento. “Están los muros en pie/ mudos y fríos, en el viento/ rechinan las veletas”, murmuré obedeciendo al dictado mecánico de una asociación. A continuación repetí la estrofa en voz alta, presté atención al sonido de las palabras e intenté escudriñar el ritmo, confiando en que se revelara el modelo espiritual y emocional que desde años atrás se vinculaba para mí con ese poema de Hölderlin. Nada. El poema ya no trascendía la realidad. Estaba allí y no era más que

una descripción de hechos objetivos. [...] Tal vez el sentimiento hölderliniano, encapsulado en el humus psíquico, habría sobrevenido, si hubiera estado allí un camarada con un estado de ánimo afín al mío, a quien hubiera podido recitar la estrofa»³⁸. Gran parte de los supervivientes de los campos de exterminio admiten su escepticismo frente a las posibilidades salvadoras de la palabra. «Para nosotros ha muerto —escribe Améry— hace mucho tiempo. Y ni siquiera nos ha quedado la sensación de que fuera menester lamentarnos por su pérdida»³⁹.

La lengua, como todo lo humano, tiene un doble rostro, y puede ser usada para lo mejor y para lo peor. Los campos de concentración suponen, en este sentido, el corazón del mal inserto en la historia. Todo el poder del hombre se concentra entonces en destruir a su propia especie. Y el lenguaje sirvió como instrumento voluntario para conseguir este fin. La lengua, como han declarado numerosos escritores que vivieron en primera persona la experiencia, después de Auschwitz ha perdido su inocencia, y ya no podrá volver a ser la misma.

Por ello resultan sangrantes y dolorosas las palabras de Steiner cuando narra las humillaciones a que fueron sometidos los rabinos, obligados a limpiar con la lengua las letrinas, mientras los estenógrafos —mujeres filólogas conocedoras a la perfección de la literatura alemana— iban tomando nota, como también lo hacían cuando los torturaban, del gemido del dolor, con el idioma aprendido en los versos más bellos⁴⁰. La lengua alemana, que había rozado lo supremo en el aliento de sus románticos, fue entonces reducida a la vejación de quienes quisieron ponerla al servicio del desierto y del abismo. El Holocausto representa así el rostro más horrible del lenguaje, una lengua que destapa lo inhumano y, que, renunciando a su función principal, se vuelve comunicativa. En Alemania —como afirma Steiner— se asistió a la muerte de la lengua de Lutero, Schiller, Kleist o Heine y la lengua de la mejor literatura derivó a un «bramido compasado por un millón de gargantas y botas implacables»⁴¹. Todo el utillaje metafórico y lírico que había sido utilizado por los grandes escritores que hicieron de esta nación la cumbre de la cultura, ahora se pone al servicio de la descripción de los más bajos instintos, manchándose a partir de ese momento con la realidad que representa. «¿Cómo podría recuperar —añade Steiner— un significado sano la palabra *spritzen* después de haber significado para millones el “chorrear” de la sangre judía que brota del lugar de las cuchilladas?»⁴².

Ante esta fractura irrecuperable resulta impresionante la esperanza rebelde de algunos escritores para los que todavía podía lavarse esta mancha volviendo a purificar el lenguaje con el uso. Entre ellos, Elie Wiesel insiste: «Tenemos que hacer todo lo posible por devolver a las palabras su inocencia, por renovar la pureza y la dignidad de las palabras y en las palabras. Desde el Hecho, desde Auschwitz, me resulta difícil utilizar determinadas palabras. Al principio ni siquiera podía emplear la palabra “noche”. Y cuando veo una chimenea, me lleno de pavor»⁴³.

3. Palabra y silencio

Tras la herida se sitúa el silencio o la pregunta, los dos rostros de la misma experiencia dolorosa. Y pocas son las cosas que puede hacer el hombre con tanta intensidad como demandar urgentemente una respuesta. Se convierte así la pregunta en un hilo conductor que va dando forma a las experiencias de millones de hombres, víctimas o testigos que, ante las abismales experiencias de sufrimiento que hay en nuestro mundo, se interrogan en silencio: «¿Cómo puede esperarse un futuro halagüeño para la humanidad?»⁴⁴.

La complejidad del problema del mal, difícilmente comprensible por la razón, favorece, sin duda, la desconcertante respuesta del silencio. Hay muchos modos de ser éste, y posiblemente el mutismo ante lo incomprendible sea una de las formas más frecuentes. En gran medida porque, como ha escrito el filósofo Gabriel Albiac, «Auschwitz es teología y se resiste al lenguaje»⁴⁵. No hay solución teórica al problema del mal y la acción resulta inabarcable. No es, por tanto, éste el silencio sagrado al que tan acostumbrados nos tiene la experiencia estética, «sin el que no puede darse la verdadera inspiración»⁴⁶, sino que es un silencio resignado o impotente, pero no por ello menos significativo⁴⁷. Si una de las funciones principales del lenguaje —e históricamente primera, como bien lo atestigua el lenguaje infantil— es la expresiva, pocas cosas expresan tanto en la comunicación como el silencio, y más cuando es escogido voluntariamente como forma de manifestación interior. «El silencio —ha escrito Alfredo Fierro— constituye un fenómeno lingüístico, interior a la palabra, su principio y su fin; y, al hacerlo, pasa incluso a constituir un concepto límite, vinculado a una reflexión radical, que se remonta a los comienzos y se pregunta por los principios de la palabra»⁴⁸.

El silencio, en este caso, no equivale a incomunicación, sino que por el contrario intensifica el contacto y forma parte del proceso por contraste. Cuando es escogido, el silencio posee una fuerza ilocutiva que deriva de esa intención. La comprensión total depende de la interpretación, que sólo puede darse completamente cuando se enfrenta ese silencio con la palabra que le precede y que le sigue. Ese segundo momento, que busca la finalidad perlocutiva de la reacción posterior, no siempre se manifiesta en las víctimas del mal. A veces se llega a la renuncia comunicativa por imposibilidad de todo tipo (física, anímica, racional...). De este modo escuchamos a Primo Levi escribir del silencio que se impone entre la multitud de voces confusas que se experimentan en los campos de exterminio, cuando años después sin refugio ya en el mundo atestigua: «Renuncio, pues, a hacer preguntas y en breve me hundo en un sueño amargo y tenso. Pero no es un descanso: me siento amenazado, hostigado, a cada instante estoy a punto de contraerme con un espasmo de defensa»⁴⁹. La renuncia deriva de la cercanía cotidiana de la muerte con la que se convive día a día. Desde esta perspectiva, el escritor judío preso en un campo de concentración experimenta como reales las palabras de David Le Breton: «En los parajes de la muerte fallan las palabras, se tornan vacilantes, y los gestos pierden su firmeza. El silencio se hace presente con una rara intensidad»⁵⁰.

4. La palabra salvadora

Escribe Carlos García Gual en la introducción al precioso libro de Hermann Broch *La muerte de Virgilio* que este autor es «un símbolo de la pervivencia de la palabra y la poesía más allá de los azares de la opresión política»⁵¹. Resulta esperanzador creer que tras una época que hace de la lengua látigo, todavía ésta pueda mantener su capacidad salvífica.

Así lo manifiesta también Jean Améry cuando afirma que la palabra es una forma de evitar estar clavado en uno mismo y «un intento de superar esa crisis de confianza en el mundo y en el lenguaje que desencadena la violación de los límites de la epidermis moral y física.»⁵² Rotas las compuertas que el dolor impone, el torrente de la experiencia acumulada durante mucho tiempo deviene necesario y se convierte en una especie de catarsis reparadora, imprescindible para articular la vivencia, aunque no para curarla, ni siquiera para entenderla, pero quizá sí como intento de sacarla fuera y trans-

mitir al mundo lo que el mundo se ha visto incapaz de comprender por extremadamente inhumano⁵³. Esta búsqueda de sentido en la palabra la plasma magistral y hermosamente Eugenio de Andrade cuando declara: «Y si se atreve a “cantar en el suplicio” es porque no quiere morir sin mirarse en sus propios ojos, y reconocerse»⁵⁴.

Por ello Améry afirma que tras veinte años de búsqueda del tiempo perdido, tras la liberación, y de silencio impuesto desde su propio interior, le sobrevino el deseo de contar todo. Es el rostro purificador de las palabras, su acción terapéutica, su posibilidad ilimitada de cura, aunque todos los escritores supervivientes de los campos de exterminio no puedan evitar preguntarse una y otra vez, de forma casi obsesiva: «¿Pero se puede contar? ¿Podrá contarse alguna vez? [...] ¿Pero puede oírse todo, imaginarse todo? ¿Podrá hacerse alguna vez?»⁵⁵. Todos los artificios narrativos parecen resultar insuficientes o mudos ante la intensidad de una realidad que supera aquello para lo que fue inventado el lenguaje⁵⁶, quizá porque «el sufrimiento resiste toda conceptualización lingüística»⁵⁷. En otro tiempo y en otro contexto, pero con el dolor como denominador común, esa gran poeta que es Chantal Maillard afirmará que «si llevo al lenguaje aquello que me está doliendo, estoy abriendo una distancia, me permito verlo como objeto y lo alejo de mí expulsándolo fuera. Mientras no lo exponga es difícil seguir viviendo. Si no se da esta proyección, uno se encuentra en el abismo. Al comunicarlo hago del dolor otra cosa. Cuando está allí fuera ya no es abismo, se hace manejable, puedo controlarlo»⁵⁸.

En este sentido, no son pocos los autores que afirman haberse servido de la poesía como modo de supervivencia en los momentos más duros del campo de concentración. Primo Levi, por ejemplo, que dice haber sufrido en Auschwitz «hambre de papel impreso»⁵⁹, recuerda en ese momento trágico de olvido al Dante de la *Divina Comedia* y, ante la flaqueza de memoria, llega a afirmar: «Daría el potaje de hoy por saber juntar *non ne avevo alcuna* con el final»⁶⁰. También la escritora judía Ruth Klüger recurriría a la recitación y al ritmo para soportar en el campo de concentración los trabajos forzados⁶¹.

En este contexto, la palabra es salvadora de diversos modos. Salva porque permite anudar el presente al pasado y mantener vivos los recuerdos. Salva porque permite anticipar un futuro y concebir una libertad que se mantiene como horizonte de esperanza. La palabra entre los presos se vuelve una «forma de terquedad», como la denomina Imre Kertész, quien añade que en el

campo de concentración de Zeitz «se hablaba muchísimo, sí, puedo decir que nunca antes había oído hablar tanto como allí, entre los presos, de la libertad: claro, era lógico»⁶². De la misma forma, la salvación se presenta mediante la dimensión más pragmática de la lengua, la de la posibilidad de hacerse comprender por los otros. En esta dirección apunta el citado Kertész cuando narra su experiencia en la enfermería del campo de concentración, donde los favoritos del médico, los que se hacían entender en francés, «recibían un terrón adicional de azúcar»⁶³.

Entre todas las palabras que se pueden escuchar en el campo de concentración es la poética la más cercana a la plegaria. Signo romántico del lenguaje divino en el mundo, es ahora en muchos casos, como bien relata Jorge Semprún, la última oración que escucha un moribundo, el sortilegio que indica que todavía hay una vía de salvación entre la ruina. El escritor

nos narra la muerte por disentería de uno de los presos, el profesor Maurice Halbwachs, y en el último instante, para que éste escuchara una voz amiga, «consciente de la necesidad de una oración, no obstante, con un nudo en la garganta, dije en voz alta, tratando de dominarla, de timbrarla como hay que hacerlo, unos versos de Baudelaire. Era lo único que se me ocurría.» Y el moribundo, desde un espacio de la lengua que siente amigo, «sonríe, agonizando, con la mirada sobre mí, fraterna»⁶⁴. El lenguaje se torna territorio amable que enlaza con lo que uno fue y que reconoce como hogar lingüístico propio, cuando éste ya no puede volver a ser. Esta ceremonia lírica será repetida por Semprún ante la muerte de otro compañero, Diego Morales, pero esta vez será César Vallejo el responsable intenso de la despedida. De este modo, el escritor clama con el amigo fallecido entre sus brazos: «¡No mueras, te amo tanto! Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo»⁶⁵.

Después de la liberación, la historia personal tendrá que expresarse, arrancarse de la



memoria para poder seguir adelante con la vida propia. Entonces se hace necesario narrar lo inenarrable, entregar al cuerpo blanco de la página las heridas que no cauterizan para poder seguir consumiéndose. Pero el propio proceso de escritura supone, a la vez, abrir la llaga para inundarla de sal, y después (¿después?), en muchos casos sólo estará la muerte esperando. Primero es el vómito y detrás, el silencio, como bien lo han atestiguado las numerosas vidas entregadas a la muerte voluntaria tras la escritura imposible. No así le ocurrió a Jorge Semprún, aunque entre las líneas de su disyuntiva, escritura o vida, lata la semilla de la tentación: «Cual cáncer luminoso, el relato que me arrancaba de la memoria, trozo a trozo, frase a frase, me devoraba la vida [...]. Tenía el convencimiento de que llegaría a un punto último, en el que tendría que levantar acta de mi fracaso. No porque no consiguiera escribir: sino porque no conseguía sobrevivir a la escritura, más bien. Sólo un suicidio podría rubricar, concluir voluntariamente esta tarea de luto inacabada: interminable»⁶⁶.

5. La palabra como memoria

Gran parte de los escritores judíos no pudieron salvarse, ni siquiera mediante la escritura, porque la soledad y la culpa les invadieron como un cáncer la esperanza. Uno de los textos más impactantes de la literatura narrada por los escritores que sufrieron los campos de exterminio es, sin duda, la novela de Elie Wiesel *La noche*. En ella, el recuerdo presenta su rostro más cáustico. Su autor rememora no como una forma de necesidad redentora, sino como expresión de uno de los múltiples gestos de la persecución. La memoria se presenta como una obsesión que hace del presente un infierno. Por ello, para describir este estado se acude a uno de los recursos sintácticos más eficaces para retratar el dolor que permanece anclado dentro, sin posibilidad salvadora: la anáfora. El escritor rumano confiesa: «Jamás olvidaré esa noche, esa primera noche en el campo que hizo de mi vida una larga noche bajo siete vueltas de llave. Jamás olvidaré esa humareda. Jamás olvidaré las caritas de los chicos que vi convertirse en volutas bajo un nudo azul. Jamás olvidaré esas llamas que consumieron para siempre mi Fe. Jamás olvidaré ese silencio nocturno que me quitó para siempre las ganas de vivir. Jamás olvidaré esos instantes que asesinaron a mi Dios y a mi alma, y a mis sueños que adquirieron el rostro del desierto. Jamás lo olvidaré, aunque me condenaran a vivir tanto como Dios. Jamás»⁶⁷. El recurso a la repetición sirve a Wiesel

para sumar intensidad al dolor, ya de una intensidad inimaginable. El adverbio *jamás* recalca la imposibilidad de la recuperación en el tiempo del hombre que ha conocido el infierno que ha transformado en un desierto su vida. Es la palabra absoluta de lo irrecuperable.

Podría pensarse desde fuera que también se añade como mecanismo intensificador la hipérbole pero, por desgracia, en toda la literatura escrita a partir de las experiencias de los campos de concentración lo que en otro contexto hubiera parecido una desproporción es en realidad una descripción menos real de lo que querrían sus autores. No es extraño, por tanto, que muchos de los supervivientes, incapaces de convivir con sus propios recuerdos, abandonaran voluntariamente la vida que ya les había abandonado antes, y terminaran suicidándose. Unos versos de Roberto Juarroz, ajenos a este contexto, han conseguido, por ese hilo invisible que enhebra todo lo que es importante en la vida, simbolizar como un fogonazo esta situación de soledad extrema y de comunicación imposible cuando se pregunta: «¿Dónde está la vida/ de una criatura apoyada contra sí misma?»⁶⁸.

Pero la memoria también puede ser una salvación contra el olvido. Es éste el principal sentido que puede llegar a tener la rememoración del Holocausto. «No sólo puedo ya contar esta historia, —escribe Jorge Semprún— sino que debo contarla. Debo hablar en nombre de lo que sucedió, no en mi nombre personal. La historia de los niños judíos en nombre de los niños judíos»⁶⁹. La memoria se vuelve así una forma de obligación con los que se quedaron en el camino, los que cayeron obligan a los supervivientes a relatar las historias de las que han sido testigos. El acto de la escritura en nombre de otros es la deuda que nunca acabarán de pagar del todo los supervivientes, por mucho que vivan. Es la esperanza de que la palabra les sobreviva y sea hilo conductor de un relato que para ellos se ha vuelto eterno presente. El testimonio será para muchos una forma de justificación de su existencia. «La escasa difusión de la verdad sobre los Lager —escribe Levi— constituye una de las mayores culpas colectivas del pueblo alemán»⁷⁰. Quizá, por ello, ésta sea una de las obsesiones de los prisioneros que soñaban una y obra vez que su narración no era creída, o lo que es peor, ni siquiera, escuchada.⁷¹ A partir del momento en que uno es escogido para la vida, sin saber por qué, tiene que dar sentido a su existencia ante los millones que sucumbieron. Entonces tiene razón de ser un concepto como el de «destino», que será compartido con la voz de los que ya no pueden hablar.

Por ello, ante la realidad que impacta, el primer impulso del hombre es la escritura, y cuanto más impactante sea el suceso, menos apropiadas serán las palabras para relatarlo. El escritor se hace puente que enlaza tiempos y vidas, aunque sea consciente de la limitación de su relato⁷². Por ello, Levi antecede su obra *Si esto es un hombre* con una súplica con la que implora angustiosamente a los lectores: «Os encomiendo estas palabras./ Grabadlas en vuestros corazones/ al estar en casa, al ir por la calle,/ al acostaros, al levantaros;/ repetídselas a vuestros hijos./ O que vuestra casa se derrumbe,/ la enfermedad os imposibilite,/ vuestros descendientes os vuelvan el rostro»⁷³.

Los signos y los símbolos en los momentos extremos significan con una intensidad que desborda su uso cotidiano. Por ello, la narración no es para las víctimas sólo una historia de lo acontecido que suma a los sucesos las cifras. Sino que, sobre todo, quiere ser el cobijo de los instantes que les han impresionado el alma. La historia, casi siempre, circula por senderos distintos a los de la vida. Y el relato de las vivencias en los campos de exterminio pertenece a ese nudo callado con el que todos construimos nuestra biografía particular, a ese universo vivo, del que tan hermosamente hablara Juan Carlos Mestre, de «las cosas pequeñas que se pueden envolver con cuidado en un pañuelo»⁷⁴. De esta forma, impresionan la retina, de tan profundamente visuales, esas alambradas espinosas descritas por Primo Levi que en el amanecer anterior a la muerte sabida «estaban llenas de ropa interior infantil puesta a secar» por las madres, que no se olvidan de los pañales ni de los juguetes, ni de ninguna de las cosas pequeñas de las que los niños tienen necesidad. Y continúa el escritor preguntando «¿No haríais igual vosotras? Si fuesen a mataros mañana con vuestro hijo, ¿no le daríais de comer hoy?»⁷⁵.

Años más tarde, el novelista Gustavo Martín Garzo ofrecería esta escena como el ejemplo perfecto del «reino de la infinita posibilidad», recreando éste como un espacio íntimo de quien «quiere llevar las cosas a ese más que desafía las argucias de la razón.» Esas madres, luchando contra la muerte desde el lirismo blanco de lo imposible, simbolizan a la perfección al escritor superviviente de los campos de exterminio, que conjura con sus palabras tendidas al viento de la página, la muerte que ya llegó. Es una forma de resistencia y de salvación a la vez,

contra lo inevitable, gracias a las cuales, como afirma Martín Garzo «la hermosura de los niños judíos pasa intacta a nuestra memoria»⁷⁶.

6. La palabra como culpa

En la estela de tantos otros antes que él, se cuestiona Blas Matamoro si es posible seguir pensando después de Auschwitz y añade que «este fatídico nombre significa que la cultura puede ser convertida en puro y mero dominio, o sea en barbarie»⁷⁷, y se responde que no sólo podemos, sino que debemos, puesto que «la tiniebla subsiste, pero es la razón y quizá la excusa para la tarea de la luz»⁷⁸. También el profesor de Filosofía de la Educación Joan-Carles Mélich se pregunta en este mismo sentido, incluyendo ya la respuesta como elemento presupuesto: «Si la filosofía no es útil para detener la Barbarie, entonces, ¿para qué la filosofía?»⁷⁹.

Esta interpelación al pensamiento llegó después de la pregunta sobre el sentido inicial de la palabra poética. Será Adorno el primero que cuestione la posibilidad de la escritura poética y su sentido tras el Holocausto. Y esta duda lanzada al mundo obliga a Günter Grass a responder que «el mandamiento-prohibición de Adorno me parecía casi antinatural; como si alguien, atribuyéndose funciones de Dios Padre, hubiera prohibido cantar a los pájaros»⁸⁰. Günter Grass, ante la vida que, aunque dañada, continúa, habla de las autopreguntas torturadoras de los años 50 y 60. Para los escritores alemanes de su generación la escritura ofrece un camino de redención, aunque, como reconoce, es una escritura con plomo en las alas, una escritura determinada por el mandamiento de Adorno que se convirtió para ellos en un precepto que exigía la renuncia al color puro, que prescribía el gris y sus matices infinitos. «Se trataba de abjurar de las magnitudes absolutas —escribe el autor— del blanco o negro ideológicos, de decretar la expulsión de las creencias y de instalarse en la duda»⁸¹. El lenguaje al que se acude está al servicio de «todos los matices reconocibles del gris con un lenguaje dañado». Las expresiones del escritor funden los extremos de la deuda acumulada, y así habla de «esparcir cenizas sobre los geranios», de acabar con las metáforas vacías, e imponerse la ascesis de la desconfianza del discurso hinchado y hueco. De situar la palabra en la historia y tomar partido⁸².

Por su parte, desde el otro lado de la experiencia, algunos de los supervivientes de los campos se volcarán en la palabra o escritura como terapia para sobrevivir al sentido de la culpa que les atenaza. Entre ellos, el psicólogo Viktor E. Frankl, que asumirá durante el encierro la palabra como tabla de salvación para no caer en el pozo negro del sinsentido, hará uso de ella, después, para limpiar los residuos de la neurosis, la enfermedad colectiva «de la alambrada de púas» que clama detrás de cada vivencia almacenada. La búsqueda de sentido al sufrimiento se convierte en el mecanismo de reconciliación con esa culpa que carcome como una termita la conciencia de cada superviviente, puesto que todos son conscientes de que se salvaron los peores, los que perdieron antes sus escrúpulos, «los mejores de entre nosotros —escribe Víctor E. Frankl— no regresaron»⁸³. También Primo Levi se acusa y reconoce que «preferentemente sobrevivían los peores, los egoístas, los violentos, los insensibles, los colaboradores de «la zona gris», los espías (...) Sobrevivían los peores, es decir, los más aptos; los mejores han muerto todos»⁸⁴.

7. La palabra ética

Desde el dolor se evoluciona a la necesidad de relatarlo o callarlo. Y de esa palabra, silencio o testimonio, se llega a la conciencia de la obligación de evitar repetir lo que ya ha sido y ha quedado grabado en la historia para siempre. A partir de aquí sólo la ética personal y la educación podrán impedir que vuelva a ser lo que nunca debió ser. «Después del dolor de Auschwitz [...] —escribe Fernando Bárcena— sólo podemos educar o pensar la educación desde el aprendizaje del dolor y desde la experiencia —que literal y metafóricamente nos abre la lectura— de la interpretación y de la comprensión de lo que otros tienen que contarnos»⁸⁵.

A la ya mencionada primera pregunta de Adorno sobre la posibilidad y el sentido de la poesía tras el Holocausto, a la que se añade después el planteamiento sobre la razón-necesidad del pensar, ha de sumarse ahora la obligada cuestión sobre la educación. «¿Se puede “educar” después de la Barbarie?». Puesto que la educación de nuestro tiempo ha dejado al margen la reflexión sobre el mal, se pregunta entonces Mélich: «¿Cómo educar después de Auschwitz?»⁸⁶ No se trata de que se conozca simplemente la cronología de la historia, sino sobre todo que se aprenda su rostro humano como acontecer que afecta a cada hombre. Se trata de educar con un lenguaje

que vaya más allá de lo sígnico y lo simbólico y entre como «huella» en el terreno de la responsabilidad⁸⁷. El texto pasa a ser, por tanto, la vía de transmisión, junto con la comunicación oral en la enseñanza, para conseguir la permanencia de la reflexión ética. El testimonio es enlace escrito de una meditación que se extenderá así, dilatadamente, a lo largo del tiempo. Ante Auschwitz uno no puede evitar preguntarse por la utilidad moral del conocimiento⁸⁸. Cuando éste se convierte en una simple suma de datos y sus relaciones, sin contacto con el hombre de carne y hueso, puede ser una forma más de dominación, y ninguna transformación podrá derivarse de él. El verdadero cambio tiene que tener al hombre como fin. Sin ese horizonte, sin esa capacidad de ponerse en la piel del otro y de dejarse interpelar por su «desnudez y su debilidad desprotegida e indefensa»⁸⁹, toda la ciencia, toda la tecnología, todas las humanidades sólo serán construcciones vacías, sin capacidad para hacer avanzar la vida. El desarrollo cultural y racional que no esté imbuido de compasión sólo facilitará el avance de los mecanismos que nos permitirán destruirnos como especie.

Quizá por ello, cada vez va cobrando más fuerza una corriente de pensamiento que acude a la memoria como base de la educación para evitar que las pavesas del presente cubran con su densidad el pasado. Para conseguirlo, probablemente sea necesario incluir el Holocausto como uno de los mojones permanentes de la reflexión ética, puesto que los campos de exterminio no hablan de la historia ya pasada, sino que están diciéndonos que lo que ha ocurrido ya una vez puede, fácilmente, volver a ocurrir. El hombre se sostiene siempre en un inestable equilibrio sobre el hilo que separa la civilización de la barbarie, y la solución tendrá que sumar inevitablemente la educación a la ética. Con ello se podrá evitar la repetición de la denuncia de Kertész, cuando escribe que «Auschwitz no es más que la exarcebación de las mismas virtudes para las cuales nos educan desde la infancia»⁹⁰. El veneno llevaba ya circulando por las venas de Europa desde hacía tiempo, inserto en las instancias pedagógicas y culturales en las que se asentaba la sociedad. También Primo Levi apunta en esta misma dirección al considerar que, en gran medida, la educación impartida a los niños en Alemania favoreció el silencio cómplice y permitió el genocidio, puesto que se les enseñaba desde pequeños a respetar y obedecer ciegamente a las autoridades⁹¹.

Esta es la misión también de un lenguaje que se torna ético en presencia del otro⁹². La lengua pasa a ser,

así, acogida y abrazo del diferente, como bien expresa el poeta-filósofo Hugo Mujica cuando afirma: «El hombre no sólo está abierto, intencionado en cuanto conciencia a todo lo otro, sino, además y más aun, como deseo está preñado por todo lo otro. Desea serlo, hacerse»⁹³. Por ello, tiene pleno sentido finalizar estas palabras con una cita del gran defensor de la narración como cobijo de la memoria, Paul Ricoeur, que resume y sintetiza magistralmente esta reflexión: «Hay crímenes que no han de olvidarse, víctimas cuyo sufrimiento pide menos venganza que narración. Sólo la voluntad de no olvidar puede hacer que esos crímenes no vuelvan más»⁹⁴. Así pues, las palabras anteriores sólo han querido ser un pequeño eslabón más en la cadena que les antecede y que les seguirá, y que permite sostener la memoria frente al tiempo que con tanta facilidad tiende a olvidarlo todo. Ante el Holocausto no es posible callar de forma definitiva, porque «si nos quedamos mudos, “Auschwitz” habrá ganado la batalla póstuma»⁹⁵. En todo caso, es posible que la palabra dicha tampoco sirva, que, como afirma Reyes Mate, el *logos* no encuentre respuesta. Pero esto será ya un avance, porque, en palabras de este pensador, habremos pasado «de un *logos* que guarda culpablemente silencio a un *logos* que guarda responsablemente al silencio»⁹⁶.

NOTAS

¹ «El bozal para escritores alemanes», en *La filial del infierno en la tierra. Escritos desde la emigración*. Barcelona, El Acanalado, 2004, p. 145.

² *El País*, 1-6-05, p. 47.

³ *Apuntes 1973-1984*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000, p. 133.

⁴ *Quiero dar testimonio hasta el final. Diarios 1933-1941*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, 2 vols., I, p. 38.

⁵ *La elección de Dios*. Barcelona, Planeta, 1989, p. 16 y ss.

⁶ *Una historia de amor y oscuridad*. Madrid, Siruela, 2004, p. 10.

⁷ *Historia de una vida*. Barcelona, Península, 2005, p. 13.

⁸ *Mi vida*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000.

⁹ *Vía férrea*. Madrid, Losada, 2005, p. 39.

¹⁰ «El exilio —ha escrito Edward W. SAID— es algo curiosamente cautivador sobre lo que pensar, pero terrible de experimentar», *Reflexiones sobre el exilio*, Barcelona, Debate, 2005, p. 179. Sin duda alguna, la experiencia de los campos de exterminio fue un terrible exilio a las profundidades de la maldad humana sobre el que pensar dista mucho de lo que debió de suponer haberlo experimentado.

¹¹ Hablamos aquí del «Holocausto» siendo conscientes de las limitaciones de este término. Cualquier otro que utilicemos en adelante como posible sinónimo las presentará también. Es impos-

sible encontrar una palabra que sea capaz de expresar el significado y la intensidad del dolor que la experiencia a la que aluden conllevó. «Holocausto —como bien ha dicho REYES MATE— designa una práctica sacrificial en la que la víctima es sometida a una cremación total, sugiriendo, por ende, una posible justificación religiosa, en clave de cruel teodicea, del exterminio; por su parte “shoah”, en virtud del mero hecho de ser un término hebreo, puede inducir a imaginar que sólo la judería europea sufrió la catástrofe, condenando al olvido a otros colectivos de víctimas, como gitanos u homosexuales (...) otros prefieren el nombre de «Auschwitz» como sinédoque del genocidio». *La filosofía después del Holocausto*, Barcelona, Riopiedras, 2002, p. 12.

¹² *El primer frío*, Madrid, Visor, 2004, p. 349.

¹³ Afirma Imre KERTÉSZ, en una entrevista realizada por Javier RODRÍGUEZ MARCOS que «nos da miedo pensar que en determinados momentos de la vida nos convertimos en seres que más tarde no queremos reconocer», *ABC Cultural*, 10-3-01.

¹⁴ AMÉRY, Jean, *Más allá de la culpa y la expiación*. Tentativas de superación de una víctima de la violencia, *op. cit.*, p. 125. Semprún, más intenso y expresivo, la denomina «lengua de mando y de ladrido», *La escritura o la vida*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1995, p. 328.

¹⁵ LTI. *La lengua del Tercer Reich*. Apuntes de un filólogo, Barcelona, Editorial Minúscula, 2001, p. 24.

¹⁶ *Ibidem*, p. 41. Thomas MANN, por su parte, consciente de esta idea afirmó en uno de los discursos emitidos a los alemanes desde la BBC de Londres, el 30 de enero de 1944, que «si leemos ciertas afirmaciones de la propaganda nazi que se siguen propalando de manera mecánica y ya casi inaudible, nos preguntamos si son resultado de una soledad enfermiza, del espantoso distanciamiento del mundo y de la realidad o del inconformismo de la locura, o si no significan más bien una descarada falsificación de la razón, una desvergonzada tergiversación del lenguaje, un poner la verdad patas arriba». *Oíd, alemanes... discursos radiofónicos contra Hitler*, Barcelona, Península, 2003, p. 190. Por otra parte, uno de los entrevistados por Leon GOLDENSOHN en *Las entrevistas de Núremberg*, Hans Fritzche, alto funcionario del Ministerio de Propaganda de Goebbels y jefe de la División de Radio desde el 42 asegura que «Goebbels sabía escribir discursos y llevar a millares de personas a un frenesí de aplausos», al tiempo que añade: «El crimen no comienza cuando se lleva a cabo el asesinato; el crimen surge con la propaganda, incluso si esa propaganda es por una buena causa». Madrid, Taurus, 2004, pp. 101-107.

¹⁷ *Un instante de silencio en el paredón. El Holocausto como cultura*, Barcelona, Herder, 2002, p. 16.

¹⁸ LTI. *La lengua del Tercer Reich*. Apuntes de un filólogo, *op. cit.*, p. 31.

¹⁹ Fracaso de la cultura que se manifiesta en los propios dirigentes nazis. Así Hannah ARENDT relata cómo durante el juicio a Eichmann éste manifiesta su incapacidad de expresar «una sola frase que no fuera una frase hecha. [...] Cuanto más se le escuchaba, más evidente era que su incapacidad para hablar iba estrechamente unida a su incapacidad para pensar». *Eichmann en Jerusalén*, Barcelona, Debolsillo, 2004, pp. 78-79.

²⁰ *Op. cit.*, p. 16.

²¹ *Por los campos de exterminio*, Barcelona, Anthropos, 2003, p. 16.

²² *La experiencia abisal*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004, p. 152.

²³ Relatado por Hannah ARENDT en su obra *Eichmann en Jerusalén*, Barcelona, Debolsillo, 2004, p. 48.

²⁴ «Los bien conocidos eufemismos —escribe Primo LEVI— («solución final», «tratamiento especial», la misma palabra «Einsatzkommando» recién citada, que significa literalmente, «Unidad de emergencia» pero que enmascaraba una realidad espantosa) no servían sólo para engañar a las víctimas y evitar sus reacciones defensivas: servían también, hasta donde era posible, para impedir que la opinión pública, y las mismas guarniciones de las fuerzas armadas que no estaban implicadas llegasen a saber lo que estaba sucediendo en todos los territorios ocupados por el Tercer Reich». *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, Muchnik editores, 2000, p. 28. También Georges DIDI-HUBERMAN alude a los eufemismos como una primera forma de brutalidad y dominio, anterior incluso a la física, que sirve para legitimar el terror. Entre éstos, especialmente cruel es la denominación «tratamiento especial» que escondía detrás la terrible realidad de morir gaseado. En *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 40.

²⁵ Añade la escritora que «sean cuales fueren las razones por las que se decidió el lenguaje en clave, lo cierto es que resultó extraordinariamente eficaz para el mantenimiento del orden y la serenidad en los muy diversos servicios cuya colaboración era imprescindible, a fin de llevar a feliz término el asunto». *Eichmann en Jerusalén*, op. cit., pp. 126-127.

²⁶ *Ibidem*, pp. 160-161.

²⁷ Los propios soldados —como narra Primo LEVI en *Los hundidos y los salvados*— eran conscientes del imposible relato y, por eso, ante la incapacidad de dar cabida con la imaginación a tal dolor, tenían la osadía de afirmar cínicamente que aunque «alguno lograra escapar el mundo no lo creería», y añadían que «la historia del Lager, seremos nosotros quien la escriba». Op. cit., p. 11.

²⁸ *La escritura o la vida*, op. cit., p. 50.

²⁹ *El silencio del nombre. Interpretación y pensamiento judío*, Barcelona, Anthropos, 1999, p. 39. También habla la autora del nombre propio como «primera morada en el mundo de los hombres, el refugio al que nos arroja el vientre materno», p. 10.

³⁰ *Minima Moralia*, Madrid, Taurus, 1987, p. 165.

³¹ Incluso la ausencia de identidad salpicaba a los recién nacidos, a quienes directamente se les tatuaba su número en el muslo. Resulta impresionante la narración de Imre KERTÉSZ cuando cuenta que «los pocos bebés nacidos en la historia de Auschwitz llevaban tatuado en el muslo el número de prisionero, que no se podía escribir en sus brazos por una simple cuestión de espacio». *Liquidación*, Madrid, Alfaguara, 2004, p. 40.

³² CELAN, Paul, *Obras completas*, Madrid, Trotta, 1999, p. 498. Aunque la palabra sí aparece mutilada por el «Hecho» en uno de los poemas recogidos en esta obra, donde el poeta escribe: «Si viniera, /si viniera un hombre, /si viniera un hombre al mundo, hoy, con/ la barba de luz de/ los patriarcas: debería,/ si hablara de este/ tiempo,/ debería sólo balbucir y balbucir,/ siempre —,siempre—,/ asíasi». P. 163.

³³ Citado por AMÉRY, Jean, *Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*, Valencia, Pre-Textos, 2004, p. 9.

³⁴ El hombre queda herido como especie y también como individuo, puesto que como escribe Imre KERTÉSZ «nadie se recupera jamás de la enfermedad que es Auschwitz». *Kaddish por el hijo no nacido*, Barcelona, El Acantilado, 2001, p. 96.

³⁵ *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus, 1998, p. 72.

³⁶ *Sincronicidad*, Barcelona, Kairós, 2003, p. 127.

³⁷ *Más allá de la culpa y la expiación*, op. cit., p. 13.

³⁸ *Más allá de la culpa y la expiación*, op. cit., p. 61. Otros autores como Víctor E. FRANKL, sin embargo, consideran que «no cabe duda que las personas sensibles acostumbradas a una vida intelectual rica sufrieron muchísimo (su constitución era a menudo frágil), pero el daño causado a su ser íntimo fue menor: eran capaces de aislarse del terrible entorno retrotrayéndose a una vida de riqueza interior y libertad espiritual». *El hombre en busca de sentido*, Barcelona, Círculo de lectores, 1998, p. 54.

³⁹ *Más allá de la culpa y la expiación*, op. cit., p. 80.

⁴⁰ *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa, 1994, pp. 133-143.

⁴¹ *Ibidem*, p. 138.

⁴² *Ibidem*, p. 138.

⁴³ METZ, Johann Baptist y WIESEL, Elie, *Esperar a pesar de todo*, Madrid, Trotta, 1996, p. 82. Es ésta una esperanza contradictoria, alimentada de extremos, como bien atestigua Edmond JABÈS cuando afirma: «Seguimos teniendo esperanza a pesar de todo, pero hay algo escondido muy dentro de esta esperanza que nos repite que el hilo está roto». *Del desierto al libro. Entrevista con Marcel Cohen*, Madrid, Trotta, 2000, pp. 86-7.

⁴⁴ METZ, J. B., *El clamor de la tierra*, Navarra, Verbo Divino, 1996, p. 5.

⁴⁵ «Auschwitz, 27 de enero», *La Razón*, 24-1-05, p. 6.

⁴⁶ MARTÍN, Consuelo, *La revolución del silencio*, Madrid, Gaia, 2002, p. 18.

⁴⁷ André NEHER considera que este silencio es una experiencia común a todos los escritores supervivientes, quienes, de una forma u otra, acaban encontrándose en algún momento con él. *El exilio de la palabra*, Barcelona, Riopiedras, 1997, p. 144.

⁴⁸ CASTILLA DEL PINO, Carlos (comp.), *El silencio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 47. En esta dirección, Edmond JABÈS en su lectura particular de Celan afirma que «el silencio, ningún escritor lo ignora, permite escuchar la palabra. En un momento dado, el silencio es tan fuerte que las palabras se limitan a expresarlo». En «La memoria de las palabras (cómo leo a Paul Celan)», Rosa Cúbica, nº 15-16, Barcelona, 2005, pp. 43-44.

⁴⁹ *Si esto es un hombre*, Barcelona, Muchnik Editores, 2005, p. 60.

⁵⁰ *El silencio*, Madrid, Sequitur, 2001, p. 169. De la misma manera René CHAR experimenta esta limitación lingüística desde la atalaya de sus versos al escribir en su poema «Habitó un dolor» que «el sufrimiento sabe pocas palabras». *Poesía esencial*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005, p. 303.

⁵¹ *La muerte de Virgilio*, Madrid, Alianza, 1988, p. 20.

⁵² *Más allá de la culpa y la expiación*, op. cit., p. 34.

⁵³ En este sentido, escribe el profesor Fernando Bárcena que «el dolor, como un acontecimiento de la existencia, nos recuerda que somos lo que padecemos». Y añade que «comprendemos no antes, sino después que el relato, la narración (mythos), se ha establecido. Es por la narración, y la experiencia que en ella hacemos,

que aprendemos y entendemos como sujetos de la pasión». En «La prosa del dolor. El aprendizaje de un instante preciso y violento de soledad», VV.AA., *La autoridad del sufrimiento. Silencio de Dios y preguntas del hombre*, Barcelona, Anthropos, 2004, p. 62. También Esther BENDAHAM considera que, como única posibilidad de eliminar el dolor, la víctima necesita testimoniar, y para ello sigue unos pasos que son siempre los mismos: «Primero la herida que produce un desgarrar, más tarde la añoranza de esa comunicación, y finalmente la necesidad de testimoniar ese dolor». «De la herida al testigo», prólogo del libro de Albert COHEN, *Oh vosotros, hermanos humanos*, Madrid, Losada, 2004, p. 15.

⁵⁴ «Poética», *Todo el oro del día*, Valencia, Pre-Textos, 2001, p. 19. Otro poeta, Jorge URRUTIA, también recogerá entre sus versos esa necesidad de la escritura como modo de supervivencia: «Pero para convertirse en símbolo, Ana Frank precisó la escritura. Sin ésta no habría existido Ana, y sin Ana carecería de expresión el dolor sufrido y la injusticia ejercida. Luego, terriblemente (y digo bien «terriblemente»), sólo la escritura importa. A la postre, sólo la escritura es». En «Porque sólo soy verbo», *El mar o la impostura*, Madrid, Visor, 2004, p. 13. De la misma manera, el santanderino José HIERRO en su «Cantando en Yiddish» recupera la experiencia por el texto: «Rescato ahora, desentierro ahora,/ pasado medio siglo,/ los signos desvaídos y resucitados. Dibujan/ —y con qué nitidez!—/ filas interminables de niños, de mujeres, de viejos/ hambrientos, esqueléticos, desamparados,/ rebaños resignados, sacrificados funcionariamente/ en el ara del dios Gas. Convertidos en nube/ en el horno del dios fuego. ¡Mein Gott!/ Y zumba el canto salmodiado/ en nuestra lengua cómplice./ Estaba todo aquí dormido bajo el texto evidente». *Cuaderno de Nueva York*, Madrid, Hiperión, 2000, p. 48.

⁵⁵ SEMPRÚN, Jorge, *La escritura o la vida*, op. cit., pp. 20-21.

⁵⁶ Es la contradicción a la que se ve sometido todo superviviente de los campos de exterminio. Con esta conciencia escribía hace un tiempo SEMPRÚN en *El País Semanal* que «ya nadie podrá atreverse a describir lo que fueron las enfermerías de los campos, los barracones de inválidos, a intentar hacer comprender, a sugerir al menos, por el recurso de algún artificio narrativo, lo que fue el olor de los hornos crematorios, de aquellas nubes de impalpables cenizas sobre los campos de Polonia y Alemania. Y, sin embargo, no hay recuerdo más emblemático, más profundo, que aquel hedor del crematorio, evanescente, pero imborrable, indescriptible pero singular entre todos los olores posibles o imaginables», 23-1-05, p. 34.

⁵⁷ SANTIÁÑEZ, Nil, «El pensamiento de lo atroz. El Holocausto y el mal en Hannah Arendt y Emmanuel Levinas», *Quimera*, n.º 238-9, enero 2004, p. 25.

⁵⁸ KUFFER, Paula, «La escritura es un viaje», entrevista a Chantal Maillard, *Quimera*, n.º 259-260, julio-agosto, 2005, p. 69.

⁵⁹ *La búsqueda de las raíces*, Barcelona, El Aleph, 2004, p. 179.

⁶⁰ *Si esto es un hombre*, op. cit., p. 196. También Víctor E. FRANKL recuerda, en esta línea, el delirio que sufrió un amigo suyo que creía que se estaba muriendo y al intentar rezar era incapaz de recordar las palabras. Añade el escritor que «para evitar estos ataques yo y muchos otros intentábamos permanecer despiertos la mayor parte de la noche. Durante horas redactaba discursos mentalmente». *El hombre en busca de sentido*, op. cit., p. 53.

⁶¹ Citado por J. AMÉRY, *Más allá de la culpa y la expiación*, op. cit., p. 17.

⁶² *Sin destino*, Barcelona, El Acanalado, 2003, p. 145.

⁶³ *Op. cit.*, p. 198.

⁶⁴ *La escritura o la vida*, op. cit., pp. 30-31.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 219.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 221.

⁶⁷ WIESEL, Elie, *La noche*, Barcelona, El Aleph, 2002, pp. 50-51.

⁶⁸ *Poesía y realidad*, Valencia, Pre-Textos, 2000, p. 64.

⁶⁹ *El largo viaje*, Barcelona, Seix Barral, 1994, p. 192.

⁷⁰ *Los hundidos y los salvados*, op. cit., p. 14.

⁷¹ *Ibidem*, p. 13.

⁷² Fernando BÀRCENA afirma, en esta dirección, que «la verdad del poeta es siempre una denuncia, una palabra cargada de memoria [...] lo que tiene que decir, en suma, es indecible». *La esfinge muda. El aprendizaje del dolor después de Auschwitz*, Barcelona, Anthropos, 2001, p. 10.

⁷³ *Op. cit.*, p. 13-14.

⁷⁴ *Antífona del otoño en el Valle del Bierzo*, Madrid, Calambur, 2003, p. 8.

⁷⁵ *Si esto es un hombre*, op. cit., p. 20.

⁷⁶ «Elogio del entusiasta», *ABC*, 3-1-97.

⁷⁷ «Pensar después de Auschwitz», *Letras Libres*, noviembre, 2003, p. 52. También Fernando BÀRCENA considera que «lo acontecido en los campos de exterminio nos reta a pensar hasta qué punto las humanidades, el saber y la instrucción son capaces de volvernos realmente humanos o constituyen una barrera sumamente frágil ante la barbarie». *La esfinge muda*, op. cit., p. 18.

⁷⁸ «Pensar después de Auschwitz», op. cit., p. 55.

⁷⁹ *Totalitarismo y fecundidad. La filosofía frente a Auschwitz*, Barcelona, Anthropos, 1998, p. 13.

⁸⁰ «Escribir después de Auschwitz», *Claves de razón práctica*, n.º 3, junio, 1990, p. 71.

⁸¹ *Op. cit.*, p. 72.

⁸² Precisamente cuando años después GRASS noveló el siglo XX, hará decir a uno de sus personajes, un reportero de guerra en la Alemania de 1945: «Lo vi todo, pero no escribí nada sobre ello. No había aprendido a describir aquello. Para eso me faltaban palabras. De esa forma aprendí a callar cosas». *Mi siglo*, Madrid, Alfaguara, 1999, p. 187.

⁸³ *El hombre en busca de sentido*, op. cit., p. 18.

⁸⁴ *Los hundidos y los salvados*, op. cit., pp. 71-72. Aquí insiste el escritor: «Lo repito, no somos nosotros, los sobrevivientes, los verdaderos testigos [...] son ellos, los «musulmanes», los hundidos, los verdaderos testigos».

⁸⁵ *La esfinge muda*, op. cit., p. 55.

⁸⁶ *Totalitarismo y fecundidad*, op. cit., p. 55.

⁸⁷ En este sentido, el profesor MÈLICH afirma que «el lenguaje como huella, es la respuesta radical a un acontecimiento que ha roto la historia, mi tiempo, y ha instaurado *el tiempo del Otro*. El Otro, absolutamente exterior, está próximo hasta llegar a la obsesión. No hay certeza para con el Otro, sino responsabilidad, antes de toda confianza y de toda certeza». *Op. cit.*, p. 81.

⁸⁸ Recientemente llamaba la atención el escritor Laurence REES de que «en la reunión donde se decretó la solución final había quince personas y ocho de ellas eran doctores universitarios, varios en Derecho». *El País*, 17-3-05, p. 34. Por su parte, STEINER escribe que «un hombre puede leer a Goethe o a Rilke por la noche, que

puede tocar a Bach o a Schubert, e ir por la mañana a su trabajo en Auschwitz». *Lenguaje y silencio*, op. cit., p. 16. Sobre la gestación de la «solución final», véase el detallado libro de Mark ROSEMAN, *La villa, el lago, la reunión. La conferencia de Wannsee y «la solución final»*. Barcelona, RBA, 2002.

⁸⁹ LEVINAS, Emmanuel, *Entre nosotros*, Valencia, Pre-textos, 1993, p. 266.

⁹⁰ *Kaddish por el hijo no nacido*, op. cit., p. 137. En el mismo sentido afirmó hace unos años el teólogo Johannes Baptist METZ que antes de que fueran enviados a las cámaras de gas, los judíos ya habían sido arrojados fuera de esa unidad metafísica y jurídica que es el pensamiento de la igualdad de los hombres. En *Por una cultura de la memoria*, Barcelona, Anthopos, 1999, p. 68.

⁹¹ *Entrevistas y conversaciones*, Barcelona, Península, 1998, p. 98.

⁹² «Si hay lenguaje ético es porque existe el otro» escribe el profesor Joan-Carles MELICH. En *Totalitarismo y fecundidad*, op. cit., p. 16.

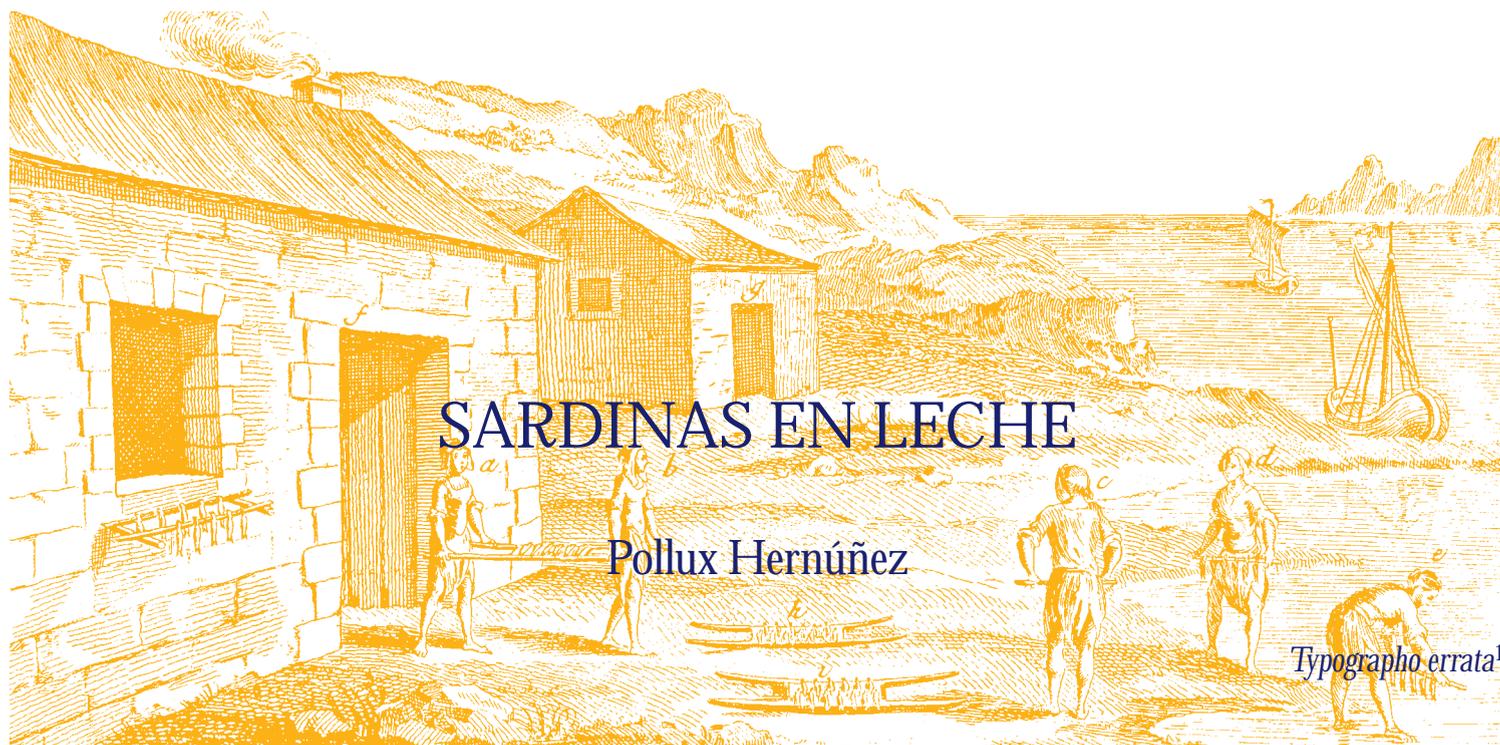
⁹³ *Flecha en la niebla*. Madrid, Trotta, 1997, p. 47.

⁹⁴ *Tiempo y narración*, vol. III: *El tiempo narrado*, México, Siglo XXI, 1996, p. 912.

⁹⁵ MELICH, Joan-Carles, *La lección de Auschwitz*, Barcelona, Herder, 2004, p. 138. También añade acertadamente este autor que «una lengua que no pueda combatir la barbarie se convertirá en cómplice de ella», p. 111.

⁹⁶ «¿Puede Europa hacer filosofía de espaldas a Auschwitz?». *Anthropos*, «Vigencia y singularidad de Auschwitz. Un acontecimiento histórico que nos da que pensar», n° 203, Barcelona, 2004, p. 48.





SARDINAS EN LECHE

Pollux Hernández

Typographo errata¹

Hacia el final de ese capítulo genial que es el x de la segunda parte del *Quijote*, exclama Sancho, redondeando la comedia que ha montado para hacer creer a Don Quijote que las tres toscas labradoras con las que acaban de entrevistarse son la divina Dulcinea y dos de sus doncellas:

O canalla [...]. O encantadores aziagos, y mal intencionados, y quien os viera a todos ensartados por las agallas como sardinas en lercha.²

La voz *lercha* es un hápax y no solo en Cervantes, sino en todo el corpus de la literatura castellana. No se conoce antes de 1615 y no vuelve a verse impresa en nuestra lengua sino en las sucesivas ediciones y glosas de ese *locus* cervantino y en los diccionarios que de él la toman a partir de 1822. Esta extraña singularidad suscita sospechas sobre su legitimidad: ¿no se tratará de una errata por *percha*?

Así lo creo y, escarbando un poco, descubro que así lo creyó el primer comentarista español del *Quijote*, pero su tímida opinión yace enterrada bajo la imponente autoridad de la Academia, el irrefutable dictamen del sabio Clemencín y la complaciente aquiescencia de sus eruditos seguidores.

La mejor edición actual del *Quijote*, la de Rico³, anota *ad locum*: «junquillo o tira de corteza de árbol con que se ensartan pájaros o peces muertos, para transportarlos», y remite a la RAE, a Clemencín y a Rodríguez Marín. Como veremos, todas estas referencias, a las que recurren mecánicamente y acriticamente otros editores, dejan mucho que desear.

Por el contexto, la *res* a la que alude Sancho está clara: se trata de algo que sirve para ensartar peces introduciéndolo por las agallas y haciéndolo salir por la boca

con el objeto de mantenerlos colgados. Lo que no está tan claro es el *nomen*.

Atreverse a poner en duda el sacrosanto texto de Cervantes a estas alturas de la historia puede parecer sacrilega insolencia, sobre todo viniendo de un simple lector de su obra, pero no es la primera vez ni probablemente será la última en que haya que plantearse corregir el texto recibido. En cualquier caso, no hay aquí insolencia, sino precisamente amor y celo por lo que verdaderamente escribió Cervantes⁴. Movidio por el empujón del IV centenario y por una gran amistad⁵, me he puesto a leer críticamente su obra señera, he quedado enganchado en esa problemática *lercha* y, tras hurgar un poco en la hojarasca comentaril, me parece legítimo publicar las reflexiones que tal enganche ha propiciado.

Como bien saben los cervantistas, por alinearse a uno u otro bando, hay quienes no consienten que se toque ni una tilde del texto de la *princeps*, por considerar que todo él, con sus pecas y lunares, conserva algo del genio del autor, mientras que otros entienden que el texto impreso no es sino una mera representación instrumental del discurso cervantino y por lo tanto mejorable a la luz de la razón. Entre estos me cuento.

Para entender el fenómeno de la errata en tiempos de Cervantes conviene desterrar la idea de que el autor siguiera manteniendo estrecha relación con su texto después de mandarlo a la imprenta, sobre todo si se lo había vendido a un librero, como hizo Cervantes con el *Quijote* (y con la *Galatea* y las *Novelas ejemplares*)⁶. En primer lugar, en la imprenta no se trabajaba a partir de su autógrafa, sino de una copia en limpio realizada por un amanuense, que era quien distribuía el número de renglones teniendo en cuenta lo que podía caber en cada pliego impreso y seguramente introducía ya algunos elementos de puntuación y ortografía. Pero era el corrector el que

indicaba en el apógrafo los criterios de uniformidad que a este respecto debían seguirse y de cuya observancia era responsable. Por fin los componedores o cajistas ejecutaban el trabajo, siguiendo tales criterios. En los pocos y breves textos autógrafos cervantinos que se conservan, la puntuación brilla por su ausencia, lo cual quiere decir que alguien la añadió a sus textos impresos. Y, en cuanto a la ortografía, baste señalar como muestra que Cervantes siempre escribió su apellido con *be*⁷, pero los impresores consideraron que la grafía correcta era con *uve* y con *uve* continúan imprimiéndolo hasta hoy.

A pesar de los correctores, cada componedor tenía sus personales soluciones a los problemas que se le planteaban, como inventarse unos renglones o amputar un texto o apretarlo mediante abreviaturas para ajustar una página⁸. Añádase a esto la escasez de medios: las formas se desmontaban para componer otras a medida que se iba imprimiendo, los pliegos con las correcciones introducidas en un momento de la impresión no se descartaban (por lo que hay ejemplares distintos de una misma edición⁹) y sobre todo era mucha la premura con que aquellos artesanos hacían su trabajo para rentabilizarlo¹⁰.

Todo esto explica que en la *princeps* de la primera parte del *Quijote*, impresa de prisa y en mal papel a finales de 1604, haya cientos de erratas, como *Tótoboso* (VIII) y *sotiliza* (X). La segunda edición (marzo 1605) corrige algunas (*Tóboso*, *sotileza*), pero introduce otras (como *cuestra* por *cuesta*, X), y la tercera tiene en cuenta las dos anteriores, pero introduce erratas que no estaban en ninguna de ellas (*mençana* por *mançana*, X). En las dos últimas parece seguro que el mismo Cervantes intervino para corregir algunos pasajes concretos, aunque no para realizar una revisión ortográfica. Pero en la *princeps* de la segunda parte, que contiene el doble de erratas que la de la primera, no cabe pensar en intervención alguna, pues en 1615 Cervantes estaba ocupadísimo con su *Persiles* y murió pocos meses después de que se publicara.

Entre estos cientos de erratas¹¹, ¿cómo explicar la de *lercha*? Consideremos lo que dice Alonso Víctor de Paredes tras más de cincuenta años componiendo y corrigiendo en pleno siglo XVII:

El mas diestro Componedor, y mas satisfecho de lo que obra, al fin es hombre, y como tal sujeto à descuidos; y à vezes la mucha satisfacion ciega, y deslumbra el entendimiento: digolo porque sucede leer vna palabra por otra en el original, y componer como la tienen apercebida, y si al tiempo de corregir no escucha el Corrector por el original, leele el Componedor del modo que vna vez lo apercibió: con que si no es que al Corrector le dissuene, ya es preciso que lleve aquel yerro¹².

Lo más probable es que el componedor leyera l por p, pues en su forma manuscrita estas letras constan de un asta vertical y un bucle más o menos ancho en la

parte superior derecha¹³, y que el lujo de leer lo compuesto al corrector mientras este seguía el apógrafo no existiera en la imprenta de Juan de la Cuesta¹⁴. De todos modos, el despiste no puede retrotraerse a Cervantes: sus pes en los autógrafos que se conservan suelen llevar un pequeño trazo horizontal en la parte inferior del asta.

Es lógico que los componedores de subsiguientes ediciones, que no copiaban de manuscrito sino de impreso, ante una palabra tan autoexplicativa como *lercha* en la frase de Sancho, no se plantearan que fuera errónea y siguieron reproduciéndola mecánicamente. Así, el cuidadoso impresor de Amberes de 1672 copia fielmente *lercha*, que no podía sonarle de nada, aunque conociera bien el castellano (que no es seguro, pues unas líneas más abajo comete un error en una palabra banal: transcribe *socarón* por *socarrón*). En posteriores ediciones sigue imprimiéndose *lercha*, hasta que en 1714 un componedor atolondrado pero convencido de que tal palabra no existe, decide cambiarla por algo más familiar y la corrige por *leche*¹⁵. Sardinas en leche. Me interesa subrayar que este disparate, aunque más llamativo, no es menos aberrante que el de «sardinas en lercha». La edición de Pimentel adopta la misma lectura en 1730, y también la de Tournachon-Molin en 1810¹⁶.

Pero si unos cajistas cometieron o reprodujeron la errata por inadvertencia y otros acabaron de arreglarla, quienes no podían ignorarla eran traductores y lexicógrafos (a menudo los mismos en los siglos XVII y XVIII). No olvidemos que el español se estudiaba en Europa y que muchos lo aprendían a partir de textos literarios, empezando por el *Quijote*. El primer traductor, Shelton (1620), cuando llega a nuestro pasaje, se embrolla de mala manera:

I would I might see you all strung up together like galls, or like pilchards in shoals.

Galls son agallas, pero no las de los peces, sino las de los árboles (las alcornoqueñas dos líneas más abajo en el texto cervantino), de modo que el lector inglés se imaginaría a los encantadores ensartados como las cuentas del segundo rosario de Don Quijote en Sierra Morena; y lo de *pilchards in shoals* (sardinas en bancos) queda como elemento separado. Smollet (1755) elude el problema elegantemente (y opta por otro pez): «all strung by the gills, like so many haddocks» (ensartados todos por las agallas, como otros tantos abadejos). Por fin Ormsby (1885) traduce correctamente, no la palabra, que no existe, sino el sentido: «like sardines on a twig» (como sardinas en una vara).

Quienes también tienen que estar seguros del significado del texto son los ilustradores, que, por la nimiedad o por la dificultad del paso, no suelen tratarlo.



Fig. 1. Los encantadores aciagos vistos por Johannot.

El único que conozco que se haya aventurado a ello es Johannot:

Lo curioso es que estos aciagos encantadores, más que ensartados, están ahorcados, pues el dibujante se aparta del texto de su propio traductor, Viardot, que hablaba de sardinas ensartadas en brocheta por las agallas:

enfilés par les ouïes, comme les sardines à la brochette!¹⁷

Sería interesante hacer un estudio de todas las traducciones de este pasaje hasta que la Academia fijó el significado de *lercha* a principios del siglo XIX, pues entre los autores de diccionarios anteriores, ninguno conoce tal voquible: ni Nebrija, ni Covarrubias, ni Palet, ni los Oudin, ni el Sobrino aumentado, ni Terreros¹⁸. Pero lo más sorprendente es que la joya lexicográfica de la Academia, el *Diccionario de Autoridades*¹⁹, tampoco lo recoge.

El primero que menciona *lercha* como problema es el irrepitible Bowle, primer comentarista de nuestro autor, pero no en su edición del *Quijote*²⁰ (donde la imprime con minúscula en el texto, pero con mayúscula en sus índices de nombres propios), sino en un panfleto de 1783 en el que aventura la hipótesis de que tal vez proceda de Lerici, pueblo pesquero del golfo de Génova²¹. Su inmisericorde enemigo Baretti, en ese increíble monumento al insulto que es su *Tolondrón*²², le reprocha que dude de que sea palabra española, aunque confiesa no conocer su significado, y recuerda su propia *Disertación*²³, en la que daba cuenta de las 35 voces que había encontrado en el *Quijote* que no figuraban en el DDA y que pensaba enviar a la Academia para que las incluyera en la segunda edición (con otras tres mil que había espigado en 1.200 comedias auriseculares).

Mientras Bowle trabajaba en su edición (empezó en 1765), la RAE encargó en 1773 a una comisión la elaboración de otra acorde con la gloria de la novela, pues hasta entonces las ediciones españolas habían sido más bien pobres. En el tercer tomo de esta magnífica obra de la tipografía española, meticulosamente corregida, se mantiene la forma *lercha* de la *princeps*, que se reproducirá en ediciones subsiguientes²⁴.

Por esos años el bibliotecario real, Juan Antonio Pellicer, amigo epistolar de Bowle, que le presta las ediciones del *Quijote* que posee, elabora su propia edición, con el primer comentario hecho en España, y la publica en 1798-99.

Mientras tanto, la Academia, creyendo poder mejorar aún más el texto, encarga la preparación de una cuarta edición que siga de cerca la de 1608, que se cree «corregida» por Cervantes. Responsables de esta edición son Fernández de Navarrete y Clemencín, el primero de los cuales añade un quinto tomo con una biografía de Cervantes a los cuatro de la edición, que sale a la luz en 1819. A Navarrete hay que remontarse para encontrar la primera definición de *lercha*:

Lercha es en la Mancha y en algunas otras partes cuerda, pluma o junquillo con que los cazadores o pescadores ensartan las aves muertas o los peces, atravesándolos por la nariz, oído o por las agallas²⁵.

Así se cerraba el círculo: si la propia Academia fijaba («limpia, fija...») en su edición definitiva que el término era cervantino, ¿cómo podía carecer de definición? Había que inventar una. Así se elevó *lercha* a la dignidad de vocablo con todos los honores: el *Diccionario* de la Academia de 1822 estrenaba esta entrada:

Lercha s. f. p. *Manch.* El junquillo con que se atraviesan las agallas de los peces para colgarlos.

A lo largo de casi dos siglos ha sufrido algunas alteraciones²⁶, pero sigue vigente en la última edición del DRAE:

Lercha. (De or. inc.). f. Junquillo con que se ensartan aves o peces muertos, para llevarlos de una parte a otra.

Coetáneos con la entronización del vocablo son los descomunales comentarios de Clemencín. Sobre este punto escribe:

Sancho deseaba ver a todos los encantadores ensartados por las agallas como sardinas *en lercha*; y Pellicer, no conociendo esta última palabra, que se halla en todas las ediciones, incluso las primeras, creyó que era errata por *percha*, que es de donde suelen colgarse los pescados para que se oreen y enjuen. La Academia Española notó la equivocación de Pellicer, porque *lercha* se llama la pluma o junquillo en que los cazadores ensartan por las narices las aves muertas, y

los pescadores los peces por las agallas. Pellicer no advirtió que en el texto se hablaba de *ensartar*, y no de *colgar*²⁷.

Esto es indigno de Clemencín. En vez de sopesar las razones de Pellicer, empieza llamándolo ignorante, afirma infundadamente que *lercha* es la lectura de todas las ediciones anteriores (ya hemos visto que no lo es de las de 1714, 1730 y 1810), avala acriticamente la opinión de la Academia (Pellicer era académico, pero no de la de la Lengua, sino de la de la Historia), repite las palabras de Navarrete atribuyendo a *lercha* las cualidades funcionales propias de la *percha* y concluye con la floritura de distinguir entre *ensartar* y *colgar*, como si lo que se ensarta no se ensartara para colgarlo.

Es hora ya de citar a Pellicer para que se defienda por sí mismo:

Lercha se dice también en la primera edición y en todas las demás; pero visto que no parece palabra castellana, ni italiana, de donde suele adaptarse Cervantes, y que por esto no se halla en ningún diccionario, se dexa al arbitrio del lector que, reputándola por errata de imprenta, substituya en su lugar *percha*, que es el instrumento que sirve para colgar pescados y ponerlos á secar, y de donde se dixo en Malaga el barrio del *perchel*, ó los *percheles*²⁸.

El respeto de Pellicer por un lado al texto recibido (¿o su temor a la Academia?), que le lleva a escribir *lercha*, y por otro al lector, al que se considera obligado, le hacen acreedor de admiración por esa ecuanimidad y candidez suyas, tan moderna la una y tan raras las dos. Sin embargo, ha sido la doctrina de la Academia, secundada por Clemencín y sus seguidores, la que se ha impuesto. Veamos qué dicen otros eminentes cervantistas.

Cejador:

la pluma ó junquillo en que los cazadores ensartan por las narices las aves muertas, y los pescadores los peces por las agallas. No dudo en traerlo, como diminutivo —cho, del eúskero *ler*, *ler-da* = reventar, destripar, por ensartarse ó recogerse las sardinas y peces destripados para conservarlos; de donde el término pasó á los cazadores [...] ²⁹

Rodríguez Marín:

junquillo con que se ensartan aves o peces muertos para llevarlos de una parte a otra³⁰.

De Riquer:

junquillo en el que los pescadores ensartan los peces por las agallas³¹.

Gaos:

junquillo en que se ensartaban los pescados (por las agallas) y las aves muertas. (No hay otro ejemplo de esta rarísima palabra)³².

Rico:

junquillo o tira de corteza de árbol con que se ensartan pájaros o peces muertos, para transportarlos³³.

No se puede culpar a los eruditos no lexicógrafos cuando sabios de la envergadura de Corominas han seguido la misma ruta. En la primera edición de su *Diccionario* admite que *lercha* (a la que dedica media columna) es «de origen desconocido», constata su ausencia de los diccionarios, afirma no conocer otro ejemplo, pero añade:

tan poco conocido era el vocablo en cast. que Pellicer (†1679 [sic]) pensó que en el pasaje cit. del *Quijote* debía leerse *percha*; pero Clemencín en su ed. de 1835 lo da como voz conocida (si bien haciendo referencia a la Acad.), y observa que la enmienda de Pellicer es inadmisibles, pues así se halla en todas las ediciones antiguas [...] ³⁴

En Corominas / Pascual la entrada se amplía hasta sobrepasar una columna con una serie de especulaciones sobre raíces célticas que no llevan a ninguna parte, se vuelve a admitir que no se conoce nada similar en romance y no se concluye nada³⁵.

Tras dedicar largos ratos a rastrear el étimo de *lercha*, puedo afirmar que no viene de estas lenguas: árabe, bereber, maltés, turco, hebreo, griego, latín, italiano, francés, catalán, alemán, neerlandés, vasco y gallego³⁶. Y no viene porque esta palabra sencillamente no existe en castellano: nadie la ha oído, nadie la conoce, nadie la ha utilizado jamás, aunque esté en los diccionarios.

Ahora bien, si Cervantes no escribió *lercha* en su manuscrito, ¿escribió *percha*? Aparte la obviedad de que el componedor pudo muy bien confundir p y l, como ya he apuntado, *percha* corresponde exactamente al objeto aludido por Sancho.

La voz *percha*, del latín *pertica* a través del francés *perche* o del catalán *perxa*³⁷, es corriente ya en 1202-1207 con el significado de instrumento para colgar algo³⁸, y desde entonces es común en todas las épocas³⁹. Covarrubias no la conoce en esta acepción, pero el *DDA* sí:

Llaman los cazadores una correa de donde cuelgan la caza, y traen pendiente de los hombros⁴⁰.

El último *DRAE* recoge trece acepciones de *percha* y entre ellas:

especie de bandolera que usan los cazadores para colgar en ella las piezas que matan.

Está claro que *percha* es lo que la Academia llama *lercha* en lo referido a las aves. Para cerciorarme de su

vigencia he preguntado en varias tiendas de «Caza y Pesca» de diferentes ciudades de España cómo se llama la cosa de la que los cazadores cuelgan las piezas que cobran. Percha. En algunas partes hablan de *colgadero*, en otras de *colgador*, en otras de *aro*, pero en todas de *percha*. Excepto los fabricantes modernos, que han acuñado el sinónimo *portacazas* (quizá para distinguirlo de otra percha, especie de trampa, utilizada por los cazadores), que es el que figura en sus catálogos. En uno de ellos pueden verse hasta seis tipos de percha⁴¹.

El principio de su funcionalidad es siempre el mismo: colgar el ave, por lo general la perdiz, por la cabeza. La variedad más primitiva me la ha descrito un cazador de la zona de Argamasilla: se arrancan las dos plumas más grandes de las alas de la perdiz y, clavando cada uno de los cañones por cada uno de los orificios nasales del ave de manera que se crucen, se atan luego los otros dos extremos, desbarbados, formando un bucle. Esto concuerda con la explicación de Cejador. Y algo parecido es lo que se ve en el magnífico bodegón del Prado que Sánchez Cotán pintó cuando Cervantes redactaba la primera parte del *Quijote* (Fig. 2).



Fig. 2. Sánchez Cotán, *Bodegón* (1602).

Queda claro, pues, que *percha* es todo aquello que sirve para colgar, incluso aves. Pero, ¿qué tiene que ver esta percha de los cazadores con la «lercha» para ensartar peces? Es evidente que alguien (¿Navarrete?) aproximó abusivamente ambos conceptos, ampliando su significado, pues si la *percha* sirve indiscutiblemente para colgar aves, no hay rastro alguno de que se use para colgar peces en el sentido que dice Sancho. ¿Fue el mismo Cervantes quien, *poetico more*, aplicó la percha de la caza a la pesca? Pudiera ser, pero esto no nos veta otras vías de indagación.

Que los peces se cuelgan por las agallas debe de ser cosa tan antigua como el *homo piscator* y está documentada

en el Valle de los Reyes y en Pompeya⁴². Ahora bien, ¿y las sardinas? Cuando en esas mismas tiendas que decía he preguntado cómo se llama el objeto del que se cuelgan los peces por las agallas, en las zonas de costa (cantábrica y mediterránea) me han contestado extrañados que no conocen tal cosa, excepto en la pesca submarina, donde el pescador lleva una cuerda atada al cinturón por el extremo de la cual ensarta los peces según los va capturando. Esta cuerda, de acero o de nilón, se llama *pasa-peces* y va enhebrada en una aguja que se pasa por las agallas o los ojos del pez.

En la pesca fluvial nadie conoce artilugio semejante, pues los peces capturados se meten en una cesta. Sin embargo, los pescadores más viejos recuerdan que de chicos, cuando cogían un pez, lo ensartaban por las agallas con un junco: se hacía un nudo en la parte tierna del junco, se introducía el otro extremo por una de las agallas, se sacaba por la boca y ya se podía llevar cómodamente (como se hacía con los churros y buñuelos⁴³). Esto no es aplicable a la pesca marítima, pues las sardinas no se pescan una a una, sino con red y a varios kilómetros del litoral. ¿Puede uno imaginarse a un pescador de sardinas perdiendo el tiempo ensartándolas por las agallas para transportarlas, como quieren hacernos creer los comentaristas?

En Asturias, en vez de un junco, se utilizaba una varita de sauce que tiene nombre, *cambero*⁴⁴, pero solo en los ríos, según me han explicado en una tienda de Avilés. Quizá haya otros lugares de España donde el objeto en cuestión tenga nombre también, pero en la Meseta no conozco más que *junco*. Del junco, sin especificar, dice Covarrubias que por ser «blando y correoso sirve de ataduras» y debía de ser muy común para varios usos⁴⁵, aunque no he encontrado ningún documento en el que se le asocie específicamente con el transporte de peces.

La cosa de Sancho no es, pues, ni junco ni junquillo, como no podía ser menos, pues ¿dónde podría haber visto él sardinas ensartadas en junco o atadura similar, si todavía no había visto el mar? Por supuesto, el símil no es de Sancho, sino de Cervantes, que conoce bien las cosas del mar y ha visto sardinas en percha. La clave se encuentra también en Pellicer, cuando explica el topónimo *Percheles* (capítulo III de la primera parte):

Arrabal ó barrio acia la marina, llamado así por las perchas ó palos en que se colgaban ó secaban los ceciales, cuyo sitio se eligió por el licenciado Astudillo, juez de los Reyes Católicos, desde Guadalmedina entre el camino y la playa del mar, para libertar la ciudad del hedor de los pescados (*Conversaciones malagueñas* por García de la Leña [...])⁴⁶.

El mismo Clemencín sigue aquí a Pellicer («y por las perchas en que se colgaban a orear los ceciales dicen

que se dio al barrio el nombre de los *Percheles*»⁴⁷) y, como hemos visto, define así *percha*: «donde suelen colgarse los pescados para que se oreen y enjuguen»⁴⁸.

Aunque los etimólogos no se pongan de acuerdo (el *Perchel* topónimo sería de la familia de *parque*⁴⁹), el origen de la palabra no altera el uso del objeto que designa, que la vieja *Espasa* coincide en definir así: «conjunto de perchas en donde se ponen á secar los ceciales».

Percheles para colgar pescados, redes⁵⁰ u otras cosas⁵¹ hubo no solo en Málaga, sino en muchos otros lugares de la costa que han conservado el nombre, como en Murcia (playa de Mazarrón), en la isla de la Palma, y en algunos lugares tierra adentro, como en Cuenca y en Bolivia⁵². Podemos hacernos una idea de lo que eran, gracias a la estampa que del de la ciudad gaditana de Conil dibujó el flamenco Georg Hoefnagel para el primer tomo del monumental *Civitates Orbis Terrarum* de Colonia⁵³ (fig. 3). Aunque el pueblo es irreconocible (fue arrasado por el maremoto de 1755), el *perchel* en primer término, con sus garfios para colgar los atunes, da fe de su forma y no puede ser muy distinto de los que viera Cervantes.



Fig. 3. Vista de Conil hacia 1565.

Aunque la imagen no lo muestra, en los *percheles* también se salaban y secaban sardinas para su consumo tierra adentro⁵⁴. Al hablar de las sardinas cervantescas, Baretti cuenta haber sido testigo, en su viaje por España, de cómo los pescadores las salan y las envasan en banastas⁵⁵. Por supuesto, no puede inferirse que los garfios para colgar atunes fueran los mismos utilizados para el secado de las sardinas.

Pero no es necesario extrapolar el testimonio del *perchel* de Conil, pues disponemos de otro mucho más elocuente y preciso. Se trata de una lámina de la *Encyclopédie* de Diderot y d'Alembert en la que se describe la preparación de estas sardinas⁵⁶ (fig. 4). Aunque alejado del tiempo y del lugar, este documento no puede descartarse, pues las técnicas artesanales que ilustra no pueden haber sido muy diferentes en las diferentes regiones marítimas antes de la mecanización de la industria.

El dibujante, Louis-Jacques Goussier, que visitó la Bretaña para tomar sus apuntes, refleja con fidelidad la

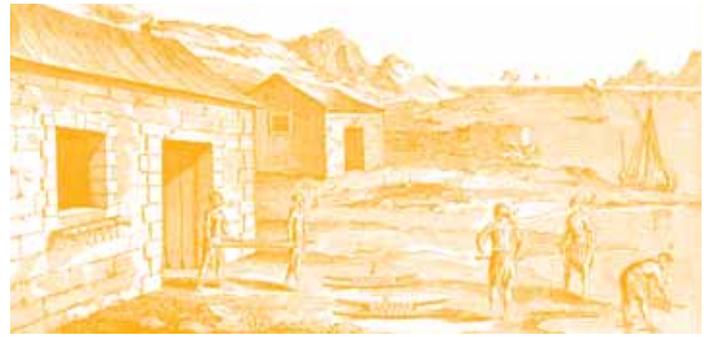


Fig. 4. Lavado de las sardinas según *l'Encyclopédie*.

realidad que presencié, como lo atestigua el texto que estaba ilustrando:

Lorsque les *sardines* ont été assez salées, on les enfile par la gueule & par les ouies, comme on fait aux harengs que l'on veut sorrer, & de la même maniere, sur de petites broches ou brochettes de coudrier, mais à la différence des harengs, qu'on arrange de maniere qu'ils ne se touchent point, on presse sur les brochettes les *sardines* de telle sorte qu'elles en remplissent tout-à fait la longueur⁵⁷.

Estas *brochettes* (la misma palabra que utiliza Viardot) o varillas, en las que se ensartaban las sardinas *par la gueule & par les ouies*, por la boca y las agallas, corresponden a la pertiguilla o percha española en la que Sancho-Cervantes imaginaba ensartadas las sardinas y, a su imagen, a los aciagos encantadores.

El único argumento que podría intentar aducirse para seguir manteniendo *lercha* en el texto de Cervantes es que *percha* no es palabra típicamente cervantina, pues no ocurre en ningún otro texto suyo. Aunque, a la luz de lo que vengo diciendo, ¿es esto un argumento?⁵⁸. Típicamente no lo será, pero *percha* es palabra de Cervantes.

Con todo, al no haber *nomen* específico en castellano para esa *res* —tan difícil de torear—, y como homenaje a Navarrete y a los demás anotadores del *Quijote*, que con tanto tesón lo han mantenido vivo durante dos siglos, propongo públicamente que por decreto se lo repunte sinónimo de junco para llevar peces (para las aves ya tenemos *percha*), pues algunos podrían echarlo de menos⁵⁹. Naturalmente, habría que explicarlo por lo menudo, para que los poetas sepan a qué atenerse⁶⁰.

Esto en los diccionarios, pues, en lo que toca al texto de Cervantes, más intransigente que el urbano Pellicer, pero en recuerdo de su sabiduría, me atrevo *pace Academiae* a restituirlo en letras de molde al estado que tuvo al salir de la pluma de nuestro autor hace casi cuatro siglos:

O canalla gritó a esta sazón Sancho. O encantadores aziagos, y mal intencionados, y quien os viera a todos ensartados por las agallas como sardinas en percha.

NOTAS

¹ Luis ASTRANA MARÍN, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid 1948-1958, colofón de cada volumen.

² Edición *princeps*, 36v.

³ Miguel de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, dir. Francisco RICO, Barcelona 2004.

⁴ «El dejar de enmendar es señal de conservadurismo, de cobardía, acaso, pero no de virtud. Dejar pasajes sin sentido, o cuyo sentido se deriva de interpretaciones forzadas, no es cumplir con la tarea»: Daniel EISENBERG, «Que nos falta una edición crítica del *Quijote*», *Palabra crítica (Estudios en homenaje a José Amezcuca)*, ed. Serafín GONZÁLEZ GARCÍA y Lillian VON DER WALDE (Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa y Fondo de Cultura Económica, México 1997), 306:

<<http://users.ipfw.edu/jehle/deisenbe/cervantes/nosfalta.htm>>.

⁵ La de Emilio Pascual, cervantista donde los haya, a quien encarecidamente dedico estos párrafos, agradecido por su seminal monólogo *La última dedicatoria*, por su siempre enriquecedora conversación y por haber puesto a mi disposición el rincón cervantino de su biblioteca. Gracias también a Paco Ferrero, por invitarme a consultar su colección de *Quijotes*, y a Jacques Joset y a Fernando Pardos por su amable solicitud en atender las mías.

⁶ Me habría gustado consultar la tan esperada obra de Francisco RICO, *El texto del Quijote. Introducción a una ecdótica del Siglo de Oro*, que el autor anuncia para finales de 2005. Sigo aquí lo que parece ser su embrión, «Historia del texto», en su edición del *Quijote*, 2004, I CCXXII-CCXXXI; así como R. M. FLORES, «The Need for a Scholarly, Modernized Edition of Cervantes' Works», *Cervantes: BCSA* 2.1 (1982) 71-87; F. RICO, «Componedores y grafías en el *Quijote* de 1604 (sobre un libro de R. M. Flores)», *Actas del tercer congreso internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca 1998, 73-79; José Manuel LUCÍA MEGÍAS, *Aquí se imprimen libros. La imprenta en la época del Quijote*, Madrid 2005, 45-63, 123-125; y la tesis de Fidel SEBASTIÁN MEDIÁVILLA, *La puntuación en el Siglo de Oro: teoría y práctica*, Barcelona 2000, 106-110, 291-ss. (<http://www.tdx.cesca.es/TESIS_UAB/AVAILABLE/TDX-0720101-093447/fsm1de2.pdf>).

⁷ Carta a Antonio de Eraso de 1582 (ASTRANA, *ibid.* VI 511), carta al Consejo de Hacienda de 1594 (*ibid.* v 108), carta al rey de 1594 (*ibid.* v 138), proceso por la muerte de Ezpeleta de 1605 (*ibid.* VI 171); igualmente en los «Dos documentos inéditos cervantinos» de 1593, publicados por K. BROWN / María D. BLANCO ARNEJO en *Cervantes: BCSA* 9.2 (1989) 5-20.

⁸ Alonso VÍCTOR DE PAREDES, *Institución, y origen de la imprenta, y reglas generales para los componedores* (1680), 35v: «como no son Angeles los que cuentan [el número de caracteres del original], es fuerza que vna, o otra vez salga la cuenta larga o corta; y aviendo de remediarse la larga con tildes, y la corta con espacios (si ya no se valen de otros medios feos, y no permitidos [como amputar o añadir texto], que no los especifico porque se olviden si es possible) queda lo impresso con notable fealdad» (ed. de Jaime MOLL, Madrid 2002).

⁹ R. M. FLORES, «A Tale of Two Printings: *Don Quixote*, Part II», *Studies in Bibliography* 39 (1986) 281, llega a afirmar que «No two copies of the first edition of *Don Quixote*, Part II, are identical». La voz *lercha* no se vio afectada por ninguna variación en los siete ejemplares cotejados en la *Electronic Variorum Edition* de la Universidad de Texas, dir. Eduardo URBINA: <<http://csdll.cs.tamu.edu:8080/veri/index-en.html>>.

¹⁰ Hasta en el esmeradísimo *Arte de escribir* de Francisco LUCAS (1580²), puede leerse: «Este es un yetro en que muchos han caydo».

¹¹ Por ejemplo: *adulaeion* (Prólogo), *recogimiento* (I), *peudencia* (II), *tla* [tal] (III), *ponga* [pompa] (V), *fortalezará* (VIII), *injuria* [lujuria] (VIII), *mayorcas* [mazorcas] (X), *fredo* [freno] (XII), *merisma* [morisma] (XXVI), *estomogo* (XXXV), *regocigar* (LIV), *enemorado* (LV), *impresa* [empresa] (LXXIII).

¹² *Ibid.* (nota 8 *supra*), 42v.

¹³ FLORES, *ibid.* (nota 6 *supra*) 296: «Picking the wrong type was one of the most common errors compositors made while setting».

¹⁴ Juan CARAMUEL, *Syntagma de arte typographica* (1662) 3235: «Y aún hay veces que se acusa al autor de ignorancia cuando debiera atribuirse negligencia o malicia al corrector. Si el libro se imprime a expensas del impresor se corrige con todo cuidado. Si es a cuenta del autor o del librero, con poco o con ninguno» (edición y traducción de Pablo Andrés ESCAPA, Salamanca 2004, 133).

¹⁵ *Vida, y Hechos del Ingenioso Cavallero don Quixote de la Mancha*, nueva ediccion, corregida, y ilustrada con treinta y cinco Laminas muy donosas, a costa de Francisco Laso, mercader de libros.

¹⁶ *Vida, y Hechos del Ingenioso Cavallero Don Quixote de la Mancha* (en la imprenta de la viuda de Blas) a costa de Juan Antonio Pimentel, mercader de libros à la Puerta del Sol; *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de La Mancha*, por Miguel de Cervantes Saavedra, León, en casa de Tournachon-Molin.

¹⁷ *L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche* par Miguel de Cervantes Saavedra, traduit et annoté par Louis VIARDOT, vignettes par Tony Johannot, Tome II, Paris 1837, 105 y 107.

¹⁸ Antonio DE NEBRIJA, *Vocabulario español-latino*, 1495: <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=14656>>; Sebastián DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, 1611; Ioan PALET, *Diccionario my copioso de la lengua española y francesa*, Bruselas 1606; César OUDIN, *Tesoro de las dos lenguas española y francesa nuevamente corregido y aumentado* por Antonio OUDIN, Bruselas 1660² (1627); *Sobrino aumentado o nuevo Diccionario de las lenguas española, francesa y latina*, Amberes 1769; Esteban DE TERREROS Y PANDO, *Diccionario castellano: con las voces de ciencias y artes*, 1786-88.

¹⁹ *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*. Real Academia Española, 1726-39.

²⁰ *Historia del famoso cavallero Don Quixote de la Mancha*, Londres / Salisbury, 1781: <<http://csdll.cs.tamu.edu:8080/veri/indexBowe.html>>.

²¹ *Remarks on the Extraordinary Conduct of the Knight of the Stars and his Italian Squire, in a Letter to the Rev. J. S. D. D.*, Londres 1783, citado por Baretto (nota 22 *infra*).

²² Joseph BARETTI, *Tolondron. Speeches to John Bowle about his Edition of Don Quixote, together with Some Account of Spanish Literature*, Londres 1786, ed. D. EISENBERG, *Cervantes: BCSA* 23.2 (2003) 141-274 (<<http://users.ipfw.edu/jehle/CERVANTE/csa/articf03/tolondron.pdf>>).

²³ *Dissertacion epistolar acerca [de] unas obras de la Real Academia Española*, Londres 1784, EISENBERG, *ibid.* (nota 22 *supra*) 144; R. W. TRUMAN, «The Rev. John Bowle's Quixotic Woes Further Explored», *Cervantes: BCSA* 23.2 (2003) 26 (<<http://www.h-net.org/~cervantes/csa/articf03/truman.pdf>>).

²⁴ *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, nueva ediccion corregida por la Real Academia Española, 1780, 1782², 1787³.

²⁵ Citado *ad loc.* en la edición recopilatoria de notas del *Quijote* de Juan GIVANEL, Barcelona 1954².

²⁶ 1832, 1837, 1843: «f. p. Manch. El junquillo con que se atraviesan las agallas de los peces para colgarlos». 1852, 1869: «f. pr. Manch. El junquillo con que se atraviesan las agallas de los peces para colgarlos. 1884: f. pr. Manch. Junquillo con que se atraviesan las agallas de los peces y de las aves muertas [!] para colgarlos». 1899: «(¿Dim. del lat. *lorum*, correa?) f. Junquillo con que se ensartan aves ó peces muertos, para llevarlos de una parte á otra». 1914, 1925, 1927, 1936, 1939, 1949, 1950, 1956, 1970, 1984, 1989: «f. Junquillo con que se ensartan aves o peces muertos, para llevarlos de una parte a otra». «1992: De or.inc. f. Junquillo con que se ensartan aves o peces muertos, para llevarlos de una parte a otra». Hasta Seco recoge esta voz en su *Diccionario del español actual*.

²⁷ Diego CLEMENCÍN, «Comentarios al Quijote», en Miguel de Cervantes Saavedra, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, [1833-39], ed. IV Centenario, Valencia 2005, 977-1977. También en: <<http://www.proyectoquijote.com/cms/Catalogo+Obra-11.html>>.

²⁸ *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra. Nueva edición, corregida de nuevo, con nuevas notas, con nuevas estampas, con nuevo análisis y con la vida del autor, nuevamente aumentada, Madrid 1797-98, IV 99, nota 1.

²⁹ Julio CEJADOR, *La lengua de Cervantes*, II: *Diccionario y comentario*, 1906.

³⁰ Francisco RODRÍGUEZ MARÍN, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Nueva edición crítica con el comento refundido y mejorado y más de mil notas nuevas, Madrid, 1947-1949.

³¹ Martín DE RIQUER, Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona 1990.

³² Vicente GAOS, Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid 1987.

³³ Nota 3 *supra*.

³⁴ J. COROMINAS, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, 1954.

³⁵ J. COROMINAS/J. A. PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 1980.

³⁶ El italiano *lercio* (inmundo), el vasco *lertxun* (grulla, álamo temblón, misántropo) y el gallego *lercho/lercha* (cosa menuda, persona zafia, cotilla, homosexual) no guardan relación alguna con la res de la que estoy tratando.

³⁷ COROMINAS y COROMINAS/PASCUAL, s. v. *pértiga*.

³⁸ *Libro de Alexandre 2555*: «estaua de la percha longaniças tirando». (Datación de Francisco MARCOS MARTÍN en: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/06927218700692762979079/p0000001.htm#10>>).

³⁹ Anónimo de hacia 1300, traducción de la *Biblia*, Escorial 1.j.8, 24: «vn sarmiento con su vua que leuaron en vna percha dos ombres»; Pedro CIEZA DE LEÓN, *Las guerras civiles peruanas*, 198: «tenía en la percha colgados cuartos de indios para cebar sus perros»; GALDÓS, *De Oñate a la Granja 6*: «una percha con garfios como los de las carnicerías». (Todos en el CORDE de la RAE: <<http://www.rae.es>>).

⁴⁰ SOBRINO: «Les chasseurs appellent ainsi une bandoulière de cuir à laquelle ils attachent le gibier qu'ils ont tué». TERRE-ROS: «asimismo llaman percha á la correa en que cuelgan la caza al traerla».

⁴¹ En <<http://www-a-alvarez.com/tienda/index.php?p1=246>>.

⁴² *La vallée des rois*, dir. K. R. WEEKS, París 2001, 392; *Pompeya. Historia, vida y arte de la ciudad sepultada*, dir. M. RANIERI PANETTA, Barcelona 2004, 227.

⁴³ Juan VALERA, *Juanita la Larga*: «se los llevaban [los buñuelos] a su casa ensartados todos en un largo, flexible y verde junco», Castalia 1985, 123 (CORDE).

⁴⁴ María MOLINER: «cambero (Asturias). Rama delgada de sauce terminada en un gancho, usada por los pescadores para ensartar los peces».

⁴⁵ Luis COLLADO, *Plática manual de artillería*, 1592, ed. Cristina BLAS NISTAL, CILUS (Salamanca), 2000: «se hará con una barrena un agujero por el qual, cómodamente, pueda entrar un junco tan grueso como un cañón de escribir o poco menos» [en una tablilla, para la fabricación de un báculo mensorio, § 2]. Un hiperónimo sería *plecta*: «se dize qualquier ñudo o ligadura de varilla o de junco o de carrizo»: Rodrigo FERNÁNDEZ DE SANTAELLA, *Vocabulario eclesiástico*, 1499, ed. Gracia LOZANO, Hispanic Seminary of Medieval Studies (Madison), 1992 (ambos en el CORDE).

⁴⁶ I 23, nota 1. *Cecial* [como Tomé, el compadre de Sancho] es, según el *DRAE*: «merluza u otro pescado parecido a ella, seco y curado al aire». *Percheles* también en el *Persiles* III, 10.

⁴⁷ *Ad I*, III, nota 9.

⁴⁸ *Ibid.* (nota 27 *supra*).

⁴⁹ En su *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, Barcelona 1986⁴, COROMINAS explica que *perxell* viene de *perxa* («res més normal que una formació catalana en -ell»), voz que la *Gran Enciclopedia Catalana*, 1997⁷, define así: «pall, canya o bastó que hom fincava verticalment a terra al costat d'una planta per sostenir-la». En su *Diccionario* de 1954, COROMINAS incluye *Perchel* y *perchero* entre los derivados de *percha* (s. v. *pértiga*), pero en COROMINAS/PASCUAL, s. v. *pértiga*, se dice: «para el and[aluz] *perchel*, que no viene de aquí, vid. *parra*». Esta remisión es errónea, pues en las dos entradas *parra* no hay alusión alguna a *perchel*, aunque si la hay s. v. *parque*, donde se distingue entre dos percheles, el emparentado con *parque* (a su vez de la familia de *parra*), procedente de un mozarabismo catalán *perxe*, y el derivado en última instancia de *pertica*: «Que exista la [acepción] de *perchel* "aparejo de pesca" ya no lo quiero negar, pues éste no es más que un préstamo del cat. *perxell*, dim. de *perxa* "pértiga". Pero es tanto más increíble que venga de ahí el topónimo, cuanto que fuera del de Málaga todos los lugares de este nombre están en el interior de España, muy lejos del mar». En seguida veremos que esto último no es cierto.

⁵⁰ *Nueva Enciclopedia Espasa*, 1996.

⁵¹ En la isla de la Palma se utilizaban en la industria del curtido: <http://www.jubilatas.com/canal/ver.php?id=1335&articulo_id=10097&desde=210>.

⁵² Cerca de Potosí: <>. El término ha evolucionado en Paraguay, donde «los percheles son unos anaqueles donde se guarda comida»: <www.ultimahora.com/vida/vida_386/elparaguay.htm>.

⁵³ Publicado por Georg BRAUN y grabado por Franz HOHENBERG, 1572-1618. Hoefnagel estuvo en España entre 1563 y 1567.

⁵⁴ COVARRUBIAS, s. v. *sardina*: «todas las sardinas saladas, comiéndolas en el principio de la comida, mueven el vientre, y comiéndolas en el fin, causan vómito. Gerónimo de Güerta, cap. 5 de su *Historia natural de los pescados*».

⁵⁵ BARETTI, *ibid.* (nota 22 *supra*) 162: «The Spanish fishermen [...] catch as many as they can, salt them, stow them in [...] *banastas*, and they are then sold out».

⁵⁶ *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1751-1772, *Pêche*, lámina XII, fig. 2.

⁵⁷ *Encyclopédie*, s. v. *Sardine*, 14, 656: <http://portail.atilf.fr/cgibin/getobject_?p.109:60./var/artfla/encyclopedie/textdata/IMAGE/>.

⁵⁸ «El investigador debe dirigir sus esfuerzos al esclarecimiento de la verdad, y sobre ella, divagar como mejor le venga en gana; pero no le está permitido alterar los datos objetivos que, en sus investigaciones, se halle al paso»: J. M. CASASAYAS, «La edición definitiva de las obras de Cervantes», *Cervantes: BCSA* 6 (1986) 155.

⁵⁹ Como ha sucedido entre algunos eruditos con *almodonear* (de la errata *almodonees* en el *Juez de los divorcios*), que todos los diccionarios académicos de 1925 a 1989 recogen y definen («revolver mucho un asunto; hablar demasiado de él»), hasta que la ecdótica descubre que la lectura es en realidad *almonedeas* (de *almonedear*).

⁶⁰ En *La Vanguardia* del 29 de marzo pasado, se emocionaba uno de esta manera: «Con las palabras antiguas, aparte de que las encontremos muy hermosas, musicales e intonsas (son a menudo como esas ruinas gloriosas de una gran catedral que encontramos en paraje solitario e insólito), creemos hallar solución a problemas de expresión que creíamos irresolubles. Así que cuando las encontramos, nos alegramos de veras, como si el mundo fuese mejor porque sabemos que podemos nombrarlo. Es el caso de *lercha* [...]».



LOS ELEMENTOS QUÍMICOS Y SUS NOMBRES

Juan Hernández

Introducción

En la nueva era recién iniciada de una Europa Unida, con proyectos y actitudes comunes, hemos creído oportuno hacer una revisión de la aportación que cada país europeo ha hecho a la identificación de los elementos químicos y a su nomenclatura. Se trata de un proceso apasionante, complejo y colectivo, en el que las diferentes lenguas europeas han ido aportando sus contribuciones a un proyecto común de notable importancia y magnitud que supone hoy un ejemplo de colaboración para el futuro en otros ámbitos. Si, como bien dicen algunos, la vida es química y cualquier proceso vital no es otra cosa que variaciones en el estado químico, puede ser conveniente que hagamos, a modo de introducción, una pequeña incursión en la historia de la química. Según los historiadores, las primeras actividades en este campo se iniciaron en el antiguo Egipto, llamado país de Kem, de donde derivó la palabra posterior *al Kemeia*, es decir «lo del país de Kem», y de ahí «alquimia» y actualmente «Química».

Elemento químico es el principio común a las diversas variedades de un cuerpo simple. Se caracteriza por estar formado por átomos con el mismo número de protones en el núcleo, y éste es conocido como su número atómico. Pretendemos en este artículo hacer honor a sus descubridores. Además, y como propósito fundamental, adentrarnos en la etimología de cada uno de los elementos, pues siempre hemos estado convencidos de que entender el origen de una palabra enriquece y hace ameno lo que sabemos de ella, cambia el proceso de memorización por algo más fácil y fértil, que es la comprensión, y ayuda a trazar relaciones entre los conceptos y las palabras

que los expresan. En primer lugar, presentamos una relación, por estados actuales, de los elementos que se identificaron en cada uno de ellos, exponiéndolos por orden cronológico de su identificación o aislamiento. En aquellos casos en los que un elemento ha sido descubierto por científicos pertenecientes a más de un estado, se describe el elemento en el primero de los países por orden alfabético.

Descubridores y países

Alemania

Arsénico (As)

Fue descubierto por San Alberto Magno en 1250. Su etimología procede del latín *arsenicum*, y éste del griego *arsen*, que significa macho, enérgico, vigoroso, y a su vez éste del persa *zarnik* (*zar* = oro) a través del árabe *al-zernig*. El oropimente, sulfuro de arsénico, era conocido y muy usado en la antigüedad. Entre sus aplicaciones se encuentra la elaboración de insecticidas y la fabricación de semiconductores.

Antimonio (Sb)

Basileus Valentinus (personaje inventado por Johann Tölde en una obra alquímica) fue quien, en el siglo xv, lo descubrió. Procede, etimológicamente, del latín *antimonium*; éste, probablemente, del árabe. Su otro nombre latino es *stibium*, y de ahí su símbolo Sb. Aunque las descripciones precisas del antimonio proceden de la Edad Media, se ha encontrado antimonio metálico en algunas vasijas empleadas por los caldeos. Se dice que fue descubierto en la



protohistoria, pero parece dudoso que en aquel tiempo fuese conocido el antimonio metálico; probablemente lo confundían con su sulfuro, la estibina, al que los griegos llamaban *stimmis* y los romanos *stibium*. Lo llamaban *regulum* = «pequeño rey» por la facilidad con que se alea con el oro.

Fósforo (P)

En 1669, mientras examinaba muestras de orina humana intentando encontrar la piedra filosofal, lo descubrió Henning Brand. El nombre de fósforo se debe al médico Johann Sigmund Elsholtz. Su etimología procede del latín *phosphoros*, y éste del griego *phosphoros*, que significa «portador de luz».

Cinc (Zn)

Su descubridor, en 1746, fue Andreas Marggraf. El nombre viene del alemán *Zink*. *Zinke* significaba púa en alemán antiguo, de donde toma el nombre, porque en el horno se deposita en forma de púas. El nombre le había sido dado por Paracelso.

Telurio (Te)

Descubierto por Franz Joseph Müller von Reichenstein en 1782, procede del latín *Tellus(-uris)* (la Tierra). Se halla en estado nativo, o combinado con el bismuto, el plomo, el oro y la plata.

Su descubridor, Müller, lo halló en las minas de oro de Transilvania, en Rumanía, y le dio el nombre de *metallum problematicum* ya que resistió sus intentos de análisis. Fue el químico alemán Klaproth quien, en 1798, confirmaría los estudios de Müller y le dio su nombre actual.

Circonio (Zr)

Procedente, etimológicamente, del griego *zirkon* y éste del persa *zargun*, que significa «color de oro», fue descubierto, en 1789, por Martin Heinrich Klaproth. El circón es un silicato de circonio, incoloro o amarillento rojizo; a partir de él Klaproth lo descubrió.

Uranio (U)

Fue descubierto, también, por Martin Heinrich Klaproth, en 1789. Klaproth eligió el nombre en honor del planeta Urano recién descubierto por el astrónomo inglés William Herschel en 1781, planeta que a su vez recibió el nombre por Urano, divinidad de la mitología griega identificada con el cielo y que, junto con Gea (la Tierra) engendró a Crono, que posteriormente lo destronaría.

Cadmio (Cd)

Lo descubrió Friedrich Stromeyer en 1817. Procede del latín *cadmia*, y éste del griego *kadmeia* = calamina, que es un mineral de cinc (carbonato de cinc anhidro), al que se parece mucho el cadmio. La calamina (*Kadmeia*) debe su nombre a que se extraía en Kadmea, la ciudadela de Tebas que, según la mitología griega fue fundada por Cadmo, hijo de Agenor, rey de Fenicia. Plinio, por su parte, dio el nombre de *cadmia* a un polvo pardo que se acumulaba en las chimeneas de los hornos de fusión que se empleaban en la fabricación del latón. A partir de este polvo pardo (básicamente carbonato de cinc), aisló Stromeyer el cadmio.

Rubidio (Rb)

Sus descubridores fueron Robert Wilhem Bunsen y Gustav Robert Kirchhoff, en el año 1861. Su etimología es también latina, de *rubidus*, que significa «rubio», nombre que le fue asignado por las rayas rojas de su espectro. Poco después de haber inventado el espectroscopio, Bunsen y Kirchhoff lo utilizaron para observar el espectro producido por la lepidolita (un tipo de mica, cuyo nombre significa «piedra escamosa»). La presencia de dos líneas rojas

no conocidas era la señal de haber descubierto un nuevo elemento.

Indio (In)

Ferdinand Reich y Hieronymus Theodor Richter fueron, en 1863, sus descubridores. Su nombre lo origina el *índigo* o color añil que lo caracteriza cuando arde. El índigo o añil es una planta perenne cuyas hojas tienen color entre azul oscuro y violeta, lo que da el nombre al sexto color de la escala cromática.

Cesio (Cs)

Llamado así por el latín *caesium*, que significa «azul celeste», fue descubierto, en 1860, por Gustav Robert Kirchoff y Robert Wilhelm Bunsen. El nombre se debe al color *azul celeste* de sus líneas espectrales características.

Germanio (Ge)

Fue descubierto por Clemens Alexander Winkler en 1886. Su nombre deriva del latín *Germania*, nombre latino de Alemania, donde se descubrió. En 1871 Mendeleiev había predicho su existencia, propiedades y posición en el sistema periódico, dándole el nombre de ekasilicio.

Radón (Rn)

Lo descubrió Friedrich Ernst Dorn en 1900. La primera sílaba de su nombre procede de «radio». La terminación «on» se utiliza para casi todos los gases nobles. Dorn demostró que uno de los productos de la descomposición del radio era un nuevo elemento. Inicialmente se le denominó emanación del radio o nitón, del latín *nitens*, brillante.

Protactinio (Pa)

Su descubrimiento se llevó a cabo en 1917 por parte de K. Fajans y O. H. Gohring, e, independientemente, por Otto Hahn y Lise Meitner; Frederick Soddy, John Cranston y Alexander Fleck. Procede del griego *protos*, que significa «primero» y *aktís*, *aktinos*, «rayo de luz». Inicialmente se denominó «protoactinio» («progenitor del actino»), ya que al descomponerse radiactivamente el isótopo ^{231}Pa se obtenía el actinio. Posteriormente se llamó protactinio.

Renio (Re)

Ida Eva Tacke, Walter Karl Friedrich Noddack y Otto Karl Berg, fueron, en 1925, sus descubridores,

y su nombre viene del latín *Rhenus*, nombre del río Rin. Mendeleiev nombró a este elemento dvi-manganeso por su relación con el manganeso y había tratado ya de predecir sus propiedades.

Hassio o Uniloctio (Hs)

Es un elemento creado artificialmente, sintetizado en fecha tan reciente como 1984 por Peter Armbruster y su equipo de investigación, del Instituto para la Investigación de Iones Pesados (Gesellschaft für Schwerionenforschung, GSI), que lograron formar un isótopo de este elemento. Actualmente llamado Hassio, antiguamente lo era uniloctio, que significa: uno, cero, ocho (Un-nil-oct), por su número atómico. Siguiendo las normas para denominar los nuevos elementos químicos, el elemento 108 recibió el nombre de uniloctio. Unos años más tarde, en 1997, la Unión Internacional de Química Pura y Aplicada (IUPAC), le dio el nombre de hassio y a su símbolo químico el Hs. Lo denominaron hassio en honor del estado alemán de Hess, llamado Hassia en latín, región en la que se encuentra la ciudad de Darmstadt, sede del laboratorio GSI. El nombre fue sugerido por la American Chemical Society¹.

Bohrio o unilseptio (Bh)

También se trata de un elemento metálico radiactivo creado artificialmente. Su etimología es



en honor del físico danés Niels Bohr. Actualmente llamado bohrio, fue denominado inicialmente uniseptio (que significa: uno, cero, siete (Un-nil-sept), por su número atómico) y nielsborio.

Meitnerio o unilnonio (Mt)

Es un metal sintético radiactivo que fue sintetizado por P. Amburster y G. Munzenber, junto con sus colaboradores, en 1982, en el Laboratorio de Investigación de Iones Pesados (GSI) en Darmstadt (Alemania). Denominado inicialmente unilnonio, que significa: uno, cero, nueve (Un-nil-non), por su número atómico. Se le dio posteriormente su nombre actual en honor de Lisa Meitner.

Austria

Praseodimio (Pr)²

Su descubridor fue Carl Auer von Welsbach en 1885 (¿1879?). Etimológicamente procede del griego *prasios*, que significa «verde pálido» y *didymos*, que significa «gemelo». Se descubrió a partir del didimio.

Neodimio (Nd)

Descubierto también por Carl Auer von Welsbach en 1885 (¿1879?), su nombre deriva del griego

neo (nuevo) y *didymos* (gemelo). Se descubrió a partir del didimio.

Lutecio (Lu)

Lo descubrieron, de forma independiente, el austriaco Carl Auer von Welsbach y el francés Georges Urbain, en 1907. Su etimología deriva del latín *Lutetia*, nombre originario de la isla de La Cité, núcleo urbano del que surgió París. Los alemanes lo llamaron casiopeo (Cp) hasta los años 1950.

Dinamarca

Aluminio (Al)

Fue descubierto por el físico y químico danés Hans Christian Oersted en 1825, aunque generalmente se reconoce a Friedrich Wöhler el aislamiento del aluminio en 1827. Aún así, el metal fue obtenido, impuro, dos años antes por el danés. Su nombre procede de alúmina (del latín *alumen*, *aluminis*, que es óxido de aluminio); éste, a su vez, procede de alumbre, que es sulfato doble de alúmina y potasa. El alumbre significa «sin fuego», o «antifuego», debido a su propiedad de ser incombustible. En 1807, Humphrey Davy propuso el nombre aluminum para este metal aún no descubierto, pero más tarde decidió cambiarlo por aluminium por coherencia con la mayoría de los nombres de elementos, que usan el sufijo -ium. De éste derivaron los nombres actuales en otros idiomas; no obstante, en los EEUU con el tiempo se popularizó el uso de la primera forma, hoy también admitida por la IUPAC aunque prefiere la otra.

Hafnio (Hf)

Fue descubierto en 1923 por el holandés Dirk Coster y el húngaro George Charles de Hevesy, y su nombre procede de Hafnia, nombre latino de Copenhague, ciudad en la que se descubrió.

España

Platino (Pt)

Su descubridor, en 1748, fue Antonio de Ulloa, quien en su *Relación Histórica del viaje a la América Meridional* nos habla de él. Procede de platina, plata de baja calidad, porque antiguamente no se consideraba como metal precioso.



Wolframio o Tungsteno (W)

Fue descubierto, en 1783, por los hermanos Juan José y Fausto de Elhuyar y Zubice, que lograron reducir con carbón vegetal el ácido del que hablara Scheele dos años antes. Del origen etimológico del wolframio se dan dos explicaciones: una de ellas se refiere al alemán Peter Woulfe, que en 1779 supuso que el mineral conocido hoy como wolframita debía contener un nuevo elemento; la otra explica la palabra como un término peyorativo probablemente indicando poco valor (unión de *Wolf*, «lobo» y *rahm*, «mucosidad»). Por su parte, el origen de la palabra tungsteno está en *Tungsten*, que significa «piedra pesada» en sueco (*tung*, «pesado» y *sten*, «piedra»). Para este elemento están admitidos ambos nombres. Los británicos y americanos utilizan el de tungsteno mientras que la mayoría de los europeos utilizan el de wolframio.

Vanadio (V)

Lo descubrió el profesor de Mineralogía español Andrés Manuel del Río en 1801, y su nombre ha de relacionarse con *Vanadis*, diosa de la belleza en la mitología escandinava. Andrés Manuel del Río, que trabajaba en la ciudad de México, recibió unas muestras de un mineral de plomo encontrado cerca del pueblo de Cimapán. Después de un detallado análisis llegó a la conclusión de que contenía un nuevo elemento metálico. Preparó varios compuestos con él y al observar la variedad de colores que presentaban, denominó pancromio (del griego «todos los colores») al nuevo elemento. Poco después, al comprobar que calentando los compuestos coloreados cambiaban su color al rojo, lo denominó eritronio (también del griego, *erythrós*, «rojo»). La poca confianza en su descubrimiento le hizo afirmar posteriormente que lo que había en el mineral de plomo era cromo y no un nuevo elemento. El eritronio fue redescubierto en 1830 por el sueco Nils Gabriel Sefström, quien al ver los colores de sus sales en disolución le asignó el nombre de vanadio en honor a la diosa *Vanadis*. Friedrich Wohler, el químico alemán que sintetizó la urea, demostró, analizando muestras del mineral estudiado por del Río, que vanadio y eritronio eran el mismo elemento.

Finlandia

Ytrio (Y)

Descubierto en Ytterby, pueblo sueco del que deriva su nombre cercano a Estocolmo, por Johan Gadolin el año 1794.



Francia

Bismuto (Bi)

Se debe su descubrimiento a Étienne François Geoffroy, en 1753. Su etimología procede, a través del latín *bismutum*, del alemán *mismut*, de Wiese mu[o]ten (en antigua jerga minera: «extraer mineral furtivamente»). Es uno de los elementos que más nombres ha tenido. En Europa se han usado al menos 20 diferentes.

Azufre (S)

Lo descubrió, en la década de 1770 Antoine Lavoisier. Su nombre procede del latín *sulphur*, probablemente de origen osco, emparentado con el sánscrito *śulbâri* («enemigo del cobre», es decir, el azufre, que desvítua al cobre cuando se une con él).

Berilio (Be)

Fue descubierto por Louis-Nicolas Vauquelin, en el año 1798, en forma de óxido en el berilo y la esmeralda. En 1828 se aisló por primera vez como metal simultáneamente, y de forma independiente, en Francia por Antonine Alexandre Brutus Bussy (1794-1882) y en Alemania por Friedrich. Etimológicamente procede del latín *beryllus* y éste del griego *béryllos*. Del latín *berillare*, es decir, refulgir como berilio, surgió el verbo brillar. Por tener sus sales sabor dulce, se lo llamó también glucina o glucinio (del

latín *glucinium* y éste del griego *glykós*, «dulce») y así se le denominó hasta 1957, nombre que todavía se usa en Francia.

Cromo (Cr)

Fue descubierto también por Nicolas-Louis Vauquelin, en 1797 quien lo llamó cromo, del griego *chroma* («color»), debido a los distintos colores que presentan los compuestos de este elemento. En 1761, Johann Gottlob Lehmann había encontrado en los Urales un mineral naranja rojizo que denominó plomo rojo de Siberia; este mineral era la crocoíta, y se creyó que era un compuesto de plomo con selenio y hierro.

Iodo (I)

Bernard Courtois fue quien lo descubrió en 1811. Su etimología viene del griego *iodes*, que significa «color violeta». En la producción de salitre (nitrato potásico) el componente potásico se obtenía a partir de la ceniza de la madera, y el nitrato se obtenía a partir de la materia vegetal en descomposición. Al intentar abaratar la producción se empezaron a utilizar las algas marinas como fuente de potasio. La combustión de las algas producía un residuo fangoso que había que retirar periódicamente de los depósitos, utilizando un ácido para su eliminación. Un día de 1811, al utilizar un ácido más potente de lo normal, aparecieron unos vapores de color violeta. Al entrar estos vapores en contacto con la superficie fría y oscura del depósito se formaban unos cristales de aspecto metálico, siendo así como se descubrió el iodo.

Bromo (Br)

Antoine J. Balard fue quien lo descubrió en el año 1826, y su etimología procede del griego *bromos*, que significa «hedor» o «fetidez», por el olor fuerte y repugnante que exhala.

Galio (Ga)

Lo descubrió, en 1875, Paul Émile Lecoq de Boisbaudran. Su etimología procede del latín *Gallia* (Francia). Se dice que su descubridor tenía una segunda intención al nombrarlo, pues su apellido, *Lecoq*, en francés, y *gallus*, en latín significan lo mismo: gallo.

Samario (Sm)

Fue igualmente descubierto por Paul Émile Lecoq de Boisbaudran, a partir del didimio, esta vez

en 1879, y lo llamó así en honor de un coronel de minas ruso de nombre Samarsky.

Disproso (Dy)

Lo descubrió Paul Émile Lecoq de Boisbaudran en 1886, pero no lo aisló. Procede etimológicamente del griego *dysprósitos*, que significa «difícil de alcanzar».

Actino (Ac)

André Louis Debierne, en el año 1899 fue quien lo descubrió a partir de la pechblenda. Le puso el nombre a partir del griego *aktís*, *aktinos*, que significa «rayo de luz». En 1902 fue descubierto, de forma independiente, por Friedrich Otto Giesel.

Europio (Eu)

Su descubridor, en 1901, fue Eugène-Anatole Demarçay y su nombre se lo dio en honor a Europa.

Francio (Fr)

Fue descubierto en 1939 por Marguerite Perey y en honor a su país recibió el nombre. Mendeleiev predijo su existencia en 1871, dándole el nombre de Dvicesio.

Italia

Tecnecio (Tc)

Lo descubrieron Carlo Perrier, Emilio Segre y B. N. Cacciapuoti en el año 1937, bombardeando en el ciclotrón molibdeno con deuterones (partículas compuestas de un protón y un neutrón), y su nombre deriva del griego *technetós*, que significa «artificial», puesto que fue el primer elemento creado artificialmente. Mendeleiev nombró a este elemento eka-manganeso y trató de predecir sus propiedades, aunque nunca podría imaginar que no existía en la Tierra. Fue erróneamente descubierto varias veces y denominado ilmenio (R. Herman), davio (A. Rang), lucio (P. Barrier), niponio (M. Ogawa), masurio (W. Noddack, I. Tacke y O. Berg). Este último, el masurio, Ma, ocupó la casilla 43 durante varios años a partir de 1925 y apareció en gran número de publicaciones científicas, tablas periódicas y libros de texto.

Polonia

Polonio (Po)

Sus descubridores fueron los esposos Pierre y Marie Curie en 1898 y lo nombraron en memoria de Polonia, país natal de su descubridora.

Reino Unido

Hidrógeno (H)

Henry Cavendish fue su descubridor, en 1776. El nombre hidrógeno fue acuñado en 1781 por el químico francés Antoine Laurent Lavoisier. Etimológicamente procede de *hidro-* y *-geno*, prefijo y sufijo griegos que juntos significan «generador de agua».

Nitrógeno (N)

Lo descubrió, en 1772, Daniel Rutherford en el aire atmosférico, y Priestly fue el primero en diferenciar el nitrógeno del oxígeno. El sueco Carl Wilhelm Scheele, en 1772, demostró que el aire era una mezcla de dos componentes, uno de ellos, al que denominó «aire ígneo», era el responsable de la combustión y el otro, «aire viciado», quedaba como residuo una vez que el aire se había usado. El primero era el oxígeno y el segundo el nitrógeno. Su etimología procede del griego *nitro-* («salitre») y *-geno* («generador»). San Isidoro de Sevilla atribuye el nombre «nitro» a Nitria, antigua zona de Egipto. Lavoisier lo denominó aire mefítico, lo que significa que contiene gases muy fétidos o deletéreos, y posteriormente azoe (sin vida). Por este último nombre se le conoce todavía en Francia (azote).

Estroncio (Sr)

Su descubridor fue A. Crawford en 1790, en el pueblo escocés de Strontian, lugar cercano a Argyllshire, donde fue encontrado en una mina de plomo, y del que deriva su nombre. Originalmente, el elemento se llamó *strontian* y, posteriormente, su nombre fue latinizado en la forma de *strontium* por el químico inglés sir Humphry Davy, quien lo aisló en 1808.

Titanio (Ti)

William Gregor, en 1791, fue quien lo descubrió, pero fue redescubierto en 1795 por Martin Heinrich Klaproth, quien le puso el nombre por Titán, gigante de la mitología griega, que evoca a los seis hijos de Urano y Gea que recibieron el apelativo de titanes. Se emplea en multitud de aleaciones y transmite al acero gran resistencia y tenacidad.

Osmio (Os)

Lo descubrió Smithson Tennant, el año 1803. Su etimología procede del griego *osmé* («olor»), y su nombre alude a los vapores penetrantes de su óxido.

Iridio (Ir)

Smithson Tennant fue, nuevamente, quien lo descubrió, en 1804. Su nombre se basa en la etimología procedente del griego *iris*, *íridos* («arco iris») debido a los colores de sus sales. En la mitología, la diosa Iris personificaba al arco iris, y por parecer que éste une la tierra y el cielo, se la consideró una mensajera divina; la mensajera por excelencia junto con Hermes.

Rodio (Rh)

William Hyde Wollaston fue quien, en 1804, descubrió el rodio, cuyo nombre procede de la etimología griega de *rhodon* («rosa»), a causa del color de la mayoría de sus sales.

Potasio (K)

Lo descubrió Humphry Davy en 1807. En este caso su etimología se halla en relación con el nombre «potasa» (que es el hidróxido de potasio), que viene del alemán *pott asche*, que significa «ceniza del puchero». Su símbolo «K», se debe a que «potasa» se dice *Kálion*, en griego (*Kali* en alemán). Durante mucho tiempo, al carbonato sódico, obtenido de cenizas de plantas marinas, y al carbonato potásico, obtenido de cenizas de plantas terrestres, se les denominaba con la palabra álcali procedente del árabe *al-qali* («ceniza de plantas barrilleras»). Cuando se descubrió la diferencia entre ambos, en inglés se denominó *potash* (en español potasa) al carbonato potásico y *natron* al carbonato sódico.

Sodio (Na)

Fue también descubierto por Humphry Davy, en 1807. Su etimología deriva del nombre sosa, *sodanum* en bajo latín, y su símbolo, Na, del vocablo latino *natrium* («nitrate de sodio»). Inicialmente, soda procede del árabe, por el nombre de una hierba, de cuya ceniza se hacía el vidrio. Unos explican que sus cenizas eran negras, por eso la planta se llamó en árabe *sawda* («negra»). Otros creen que su nombre proviene de la palabra, también árabe, *sudá*, («dolor de cabeza»), de donde la planta tomó el nombre porque se usaba para aliviarlo. Se trata de una planta capaz de habitar en un medio muy salino y que acumula sales minerales en su interior.

Paladio (Pd)

Fue descubierto en 1803 por William Hyde Wollaston y su nombre se lo dio el propio Wollaston en honor del asteroide Pallas, que había sido descubierto poco antes que el elemento.

Bario (Ba)

Humphry Davy fue también quien, esta vez en 1808, lo descubrió. Procede del griego *barýs* («pesado»). La barita (sulfato de bario) se llama también espato pesado. Espato, del alemán *Spat*, es cualquier mineral de estructura laminar. Contrariamente a lo que su nombre hace suponer, el bario es relativamente ligero.

Calcio (Ca)

Nuevamente, y también en 1808, este elemento fue dado a conocer por Humphry Davy. Esta vez su procedencia etimológica deriva del latín *calx*, *calcis* («cal»).

Magnesio (Mg)

También lo descubrió, en 1808, Humphry Davy y su nombre tiene, en este caso, un origen geográfico, pues procede de Magnesia, región de la antigua Grecia en el Asia Menor, donde abunda.

Niobio (Nb)

Su descubridor fue, en esta ocasión, Charles Hatchett, en el año 1801. Originalmente, Hatchett le puso el nombre de columbio (Cb), pero en 1844 el químico alemán Heinrich Rose lo redescubrió y le puso el nombre de niobio, en alusión al nombre mitológico de Níobe, hija de Tántalo en la mitología griega. Este nombre no fue aceptado por la comunidad química internacional hasta 1950, y todavía actualmente la industria metalúrgica americana utiliza el nombre de columbio.

Talio (Tl)

Fue descubierto, de forma independiente, por el inglés William Crookes, en 1861, y por el francés Claude Auguste Lamy, un año después. Su etimología procede esta vez del griego *thallós* («rama verde»). El nombre es consecuencia de una línea verde brillante que aparece en su espectro.

Helio (He)

Sus descubridores fueron el inglés Joseph Norman Lockyer y Pierre Jules César Janssen, un

francés. El descubrimiento tuvo lugar en 1868. Se le dio nombre a partir del griego *helios* («Sol»), como consecuencia de haber sido descubierto antes en la atmósfera solar que en la Tierra.

Argón (Ar)

Fue descubierto en 1894 por John William Strutt (tercer barón de Rayleigh) y por Sir William Ramsay. Su etimología deriva del griego *argón*, neutro de *argós* («inerte, inactivo»).

Criptón (Kr)

Sus descubridores, en 1898, fueron Morris Travers y William Ramsay, y su etimología procede de la palabra griega *kryptós* («oculto»).

Neón (Ne)

Como en el caso del criptón, sus descubridores fueron Morris Travers y William Ramsay, y su hallazgo también tuvo lugar en 1898. Su nombre se creó a partir del griego *neos* («nuevo»).

Xenón (Xe)

Nuevamente se trata de un elemento descubierto, también en 1898, por Morris Travers y William Ramsay. Su etimología deriva del griego *xenos* («extraño, raro»). Es inodoro, incoloro e insípido, y se obtiene de la atmósfera terrestre que lo contiene en una parte por diez millones.

Rusia**Rutenio (Ru)**

Fue descubierto en 1844 por Karl Karlovich Klaus y su etimología, de carácter geográfico, deriva del latín *Ruthenia* («Rusia») en honor al país de su descubridor. El nombre se lo puso el químico ruso Gottfried Wilhelm Osan, quien pensó, en 1828, que había descubierto un elemento del grupo del platino.

Rutherfordio (Rf)

Lo descubrieron varios investigadores del Instituto de Investigación Nuclear de Dubna (Rusia) y de la Universidad de California en Berkeley (USA), en 1964. El nombre se le puso en honor de Ernest Rutherford (1871-1937), físico británico de origen neozelandés que descubrió el núcleo atómico. Los físicos rusos que en 1964 comunicaron su descubrimiento, propusieron el nombre de kurchatovio en honor al físico Igor Vasilevich Kurchatov (1903-1960); posteriormente fue denominado dubnio, y

por fin, en 1997 se llegó a un consenso sobre su nombre actual.

Dubnio (Db)

Sus descubridores fueron, en 1967, también, investigadores del Instituto de Investigación Nuclear de Dubna (Rusia) y de la Universidad de California en Berkeley (USA). En este caso, el nombre se le otorgó en honor del Instituto de Investigación Nuclear de Dubna (Rusia) implicado en la síntesis de nuevos elementos. En un primer momento los físicos rusos propusieron el nombre de nielsbohrio en honor al físico danés Niels Bohr, implicado en el desarrollo de la física cuántica. Posteriormente fue denominado joliotio y también hahnio (en honor al científico alemán Otto Hahn). También en este caso fue en 1997 cuando se llegó a un consenso sobre su nombre actual. Antes de su descubrimiento se le denominaba eka-tantalio. La IUPAC propuso el nombre neutral de Unnilpentio.

Suecia

Cobalto (Co)

Su descubridor fue George Brandt, en el año 1730 o 1737. El nombre deriva del alemán *Kobold* («duende») y se debe a una superstición de los mineros que, considerando que este metal tenía menos valor que la plata, creían cuando lo hallaban que un duende había robado la plata y puesto el cobalto en su lugar.

Níquel (Ni)

Fue descubierto por Axel Fredrik Cronstedt en 1751. Su etimología procede del alemán *Kupfernickel* («diablo del cobre»). En alemán *Nickel* significa «duendecillo» o «chico malo»; el nombre proviene de un mineral que el mineralogista sueco Hierne confundió con uno de cobre.

Flúor (F)

En 1771 fue descubierto por Carl Wilhelm Scheele y, posteriormente, aislado por Henri Moissan. Procede del latín *flúor*, *fluoris*, y a su vez de *fluere*, que significa «fluir», y hay que relacionarlo con sus características físicas.

Oxígeno (O)

Sus descubridores fueron el sueco Carl Wilhelm Scheele y el inglés Joseph Priestley, en el año 1772. Su nombre deriva de las palabras griegas *oxos* («ácido») y *geno* («engendrar»), o sea, «generador de

ácidos». El nombre se debe a Lavoisier, que creyó, incorrectamente, que todos los ácidos contenían oxígeno.

Cloro (Cl)

Fue descubierto, en 1774, por Carl Wilhelm Scheele. Su nombre deriva del griego *chlorós*, que significa «amarillo verdoso». Scheele creía que se trataba de un compuesto que contenía oxígeno. En 1810, el químico inglés Humphry Davy demostró que se trataba de un elemento químico y le dio el nombre de cloro debido a su color.

Manganeso (Mn)

Su descubridor fue, nuevamente, y también en 1774, Carl Wilhelm Scheele. En este caso, su nombre es de etimología incierta; algunos dicen que se trata de un anagrama de «magnesio», con el que se confundió primitivamente. Otras explicaciones lo hacen derivar del latín *magnes* («magnético») debido a las propiedades magnéticas de la pirolusita, de la que se extrae. Según el relato de Leogant, el dióxido de manganeso (pirolusita) se conoció primitivamente bajo la denominación de «magnesia negra», conocida por los mineralogistas con la palabra latina *magalea*, palabra que fue convertida por Lemery en *magalaize*, *maganaise* y *maguèse*, de donde evolucionó a la voz francesa *manganèse*.

Molibdeno (Mo)

Su descubridor fue, esta vez en 1778, de nuevo Carl Wilhelm Scheele. Su nombre deriva del griego *mólybdos* («plomo»), debido al hecho de que, antiguamente, se pensaba que la molibdenita era un mineral de plomo. El nombre se lo asignó Peter Jacob Hjelm, que fue el químico sueco que lo aisló.

Tantalio (Ta)

Andres Gustaf Ekeberg fue quien, en 1802, lo descubrió. El nombre lo recibió en homenaje a Tántalo, personaje de la mitología griega, famoso por el castigo que le impusieron los dioses, consistente en no poder alcanzar el agua ni las frutas que lo rodeaban y que se retiraban de él cuando pretendía beber o comer.

Cerio (Ce)

Sus descubridores, en el mismo año, en 1803, fueron los suecos Jöns Jacob Berzelius y W. Hisinger e, independientemente, el alemán Martin Heinrich Klaproth. Su etimología está en relación con el asteroide Ceres, descubierto dos años antes que el



elemento. El asteroide había recibido el nombre en honor a Ceres, diosa romana de la agricultura.

Boro (B)

Descubierto en 1824 por Jöns Jacob Berzelius, su etimología procede de *bórax*, derivado del árabe *bawraq* y éste del persa *búrah*.

Litio (Li)

Su descubridor fue Johan August Arfvedson, en el año 1817. El nombre le viene de la palabra griega *lithos* («piedra»). Estudiando la petalita Arfvedson descubrió el litio. Arfvedson y su maestro, J. J. Berzelius, al ponerle el nombre tuvieron en cuenta que se había descubierto en el reino mineral, pues otros elementos, como el sodio y el potasio, por ejemplo, se habían descubierto en el reino vegetal.

Selenio (Se)

Su descubridor fue, también, Jöns Jacob Berzelius, en 1817. Su nombre deriva del griego *Selene* («la Luna»). Berzelius lo descubrió en pequeña cantidad en unos minerales sulfurosos, sin embargo pocos días antes de dar a conocer el nuevo elemento, encontró un nuevo mineral que lo contenía en grandes cantidades. Le dio el nombre de eucairita que significa «justo a tiempo».

Silicio (Si)

Una vez más, fue Jöns Jacob Berzelius quien, en el año 1823, lo descubrió. La etimología procede del latín *silex*, que significa «pedernal» o «roca». En estado puro tiene propiedades físicas y químicas parecidas a las del diamante.

Torio (Th)

Fue descubierto en 1829, de nuevo por Jöns Jacob Berzelius. El nombre se debe, en esa ocasión, a Thor, dios de la guerra en la mitología escandinava. Se encuentra en la naturaleza asociado a los minerales de uranio y tiene importancia estratégica por ser tres veces más abundante que el uranio y a partir de él poder obtenerse, por bombardeo con neutrones, combustible nuclear.

Lantano (La)

Lo descubrió Carl Gustav Mossander en 1836. Su procedencia etimológica debe relacionarse con la expresión griega *lanthano* («estoy escondido»). Se descubrió a partir del cerio, y es uno de los elementos más reactivos de las tierras raras. Se oxida

rápida-mente expuesto al aire y el agua caliente lo ataca también con rapidez.

Terbio (Tb)

Lo descubrió Carl Gustav Mosander en 1843. Su nombre deriva de Ytterby, nombre de una aldea de Suecia donde se encontró el primer metal de las tierras raras. Allí se encontró la gadolinita, la cual contiene iterbita, de la cual se extrajo el elemento por primera vez.

Escandio (Sc)

Fue descubierto, en 1879, por Lars Fredrick Nilson, y su etimología procede del latín científico *scandium*, y éste de *Scandi*, que significa Escandinavia).

Tulio (Tm)

Per Teodor Cleve fue su descubridor en el año 1879. Su nombre procede del latín *Thule*, zona boreal de Europa que, probablemente, se puede identificar con Escandinavia. Se le dio este nombre por haberse descubierto en Suecia.

Suiza

Erbio (Er)

Lo descubrió Carl Gustaf Mosander en 1842, y su nombre procede, nuevamente, de la localidad sueca de Ytterby. Es uno de los elementos de las llamadas «tierras raras». En 1842, Carl Gustaf Mosander separó el itrio encontrado en el mineral gadolinita en tres fracciones que llamó «ytria», «erbia» y «terbia». En los primeros tiempos hubo una cierta confusión entre los nombres «erbia» y «terbia». A partir de 1860, la denominada por Mosander «terbia» pasó a llamarse «erbia» y, a partir de 1877, la denominada por Mosander «erbia» pasó a llamarse «terbia». Posteriormente se demostró que la «erbia» de este periodo constaba de cinco óxidos, conocidos hoy como «erbia», «scandia», «holmia», «thulia» e «yterbia».

Iterbio (Yb)

Fue descubierto por Jean-Carles Galissard de Marignac en 1878. Su nombre proviene también del pueblo de Ytterby, cercano a Estocolmo.

Holmio (Ho)

Fueron sus descubridores, en 1878, los suizos Jacques-Louis Soret y Marc Delafontaine y, de forma independiente, el sueco Per Teodor Cleve. La etimología procede de Holmia, nombre latinizado de *Stock [holm]*, Estocolmo. Soret y Delafontaine lo descubrieron mediante técnicas espectroscópicas y le llamaron «elemento X».

Gadolinio (Gd)

Lo descubrieron el suizo Jean-Carles Galissard de Marignac y, de modo independiente, el francés Paul-Émile Lecoq de Boisbaudran, ambos en 1880. El nombre se le otorgó en honor de Johan Gadolin, químico finlandés que era estudioso de las tierras raras.

BIBLIOGRAFÍA

- BARCIA, Roque. *Primer diccionario general etimológico de la lengua española*. Madrid: Álvarez, 1881-1883.
- COBARRUVIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*.
Enciclopedia Espasa.
Enciclopedia Británica.
- ESEVERRI HUALDE, Crisóstomo. *Diccionario etimológico de helenismos españoles*. Burgos: Aldecoa, 1988.
- GRANADOS GONZÁLEZ, C. y LÓPEZ AGUIRRE M. *Las definiciones de los elementos químicos en el «Diccionario de la lengua española»*. Madrid: 1989.
- KLUGE, Friedrich y SEEBOLD, Elmar. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin: de Gruyter, 2002. 1 CD-ROM.
- MATEOS MUÑOZ, Agustín. *Etimologías griegas del español*. México: Esfinge, 1998.
- *Etimologías latinas del español*. México: Esfinge.
- Oxford Dictionary of English Etymology*.
- SAN ISIDORO DE SEVILLA. *Etimologías*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1993. 2 vols.

NOTAS

¹ La decisión de la IUPAC cerró una larga polémica sobre los nombres de los elementos químicos descubiertos en las décadas de los ochenta, los elementos 101 a 109. En el GSI formaron más elementos químicos, como los 107, 109, 111 y 112. En lo referente al hassio había otra propuesta de nombre sugerida por la propia IUPAC pero no tuvo éxito. En 1994, un comité de dicha organización propuso el nombre de *hahnio* en honor al gran químico Otto Hahn (1879-1968). Curiosamente, *hahnio* fue el nombre del elemento 105 durante algunos años hasta la propuesta de la IUPAC. Hoy el elemento 105 se llama dubnio y Hahn quedó sin un elemento que lleve su nombre.

² Historia del Didimio (Di): en 1826 el sueco Carl Gustaf Mosander, discípulo de Jöns Jacob Berzelius, descubrió que el cerio contenía dos nuevos elementos. A uno lo denominó lantano, (del griego, «estar oculto»), y al otro didimio, (de *didymos*, «gemelo», en griego), por su gran parecido con el lantano. Durante muchos años el didimio (Di) fue tomado como un elemento químico y como tal apareció en muchos libros y publicaciones científicas. En 1878 el espectroscopista francés Marc Delafon-

taine creyó encontrar en el didimio un nuevo elemento que denominó decipio (del latín, «engañar») que con el tiempo resultó ser una mezcla de elementos unos ya conocidos y los otros no. Un año después, en 1879 el francés Paul-Émile Lecoq de Boisbaudran desenmascaró el decipio; estudió y purificó didimio obtenido de la samarskita y aisló un elemento contenido en el didimio y que por su procedencia denominó samario. El suizo Jean-Carles-Galissard de Marignac, al purificar el samario descubrió un nuevo elemento, al que Boisbaudran denominó gadolinio, en honor al finlandés Johan Gadolin, pionero del estudio de las tierras raras (lantánidos y actínidos). Por fin, en 1885, el austriaco Carl Auer von Welsbach informó que había dividido el didimio en dos componentes: a uno de ellos le llamó praseodimio y al otro neodimio.

Una versión ampliada de este artículo, y con biografías de los descubridores, puede verse en la edición electrónica de *Pliegos de Yuste*, en <http://www.pliegosdeyuste.com>.



IMPORT-EXPORT

Corina Mersch

«**OUTSIDER**. n.m. - 1859; mot angl. 'qui se tient en dehors'
TURF Cheval de course qui ne figure pas parmi les favoris mais qui
a des chances de gagner. - PAR EXT. Concurrent dont la victoire
ou la performance est inattendue (dans un sport quelconque)».

(Petit Robert)

«**OUTRE**. Contrée par laquelle il faut absolument passer
lorsque l'on vient du pays de Chats fourrés».
(François Rabelais, cité par Albert Manguel et Gianni Guadalupi
dans le *Dictionnaire des lieux imaginaires*)

la frontière est (comme l'explique Piero Zanini dans son essai sur les significations des confins) le lieu par excellence du malentendu, dans le sens donné par Jankélévitch à cette notion: le *Je-ne-sais-quoi* qui permet aux individus de continuer à ne pas se comprendre, le *Presque-rien* qui nous encourage à affirmer que «nous» ne sommes pas tout à fait comme les «autres».

Quel que soit son tracé ou son histoire, la frontière est là pour délimiter un «dehors» et un «dedans». Rien de plus banal, rien de plus tragique — puisqu'il s'agit, d'entrée de jeu, de partager un monde en insiders et en outsiders: *in*, tu bouges, *out*, tu meurs. A moins que ce ne soit l'inverse, comme le rappelle Andrei Codrescu — ce Roumain à peine connu dans son pays et célèbre aux Etats-Unis — dans son très beau «manifeste de l'évasion» intitulé *La Disparition du «dehors»*.

Cioran: *A l'intérieur du cercle qui enferme les êtres dans une communauté d'intérêts et d'espoirs, l'esprit ennemi des mirages se fraye un chemin du centre vers la périphérie. Pour mieux préparer son évasion future, l'apprenti migrant se retire vers la marge extrême pour y couvrir son insoumission. Tout en guettant la brèche salutaire, il fait mine*

Outrepasser, passer outre. Outre-Rhin, Outre-Manche, Outre-Atlantique. La frontière, selon Claudio Magris, se réduit souvent à l'obsession de situer quelqu'un ou quelque chose de l'autre côté. Si tel est le cas, la traduction représente, tout comme la littérature, un voyage effectué dans le but de se libérer de ce *mythe de l'autre côté*, de comprendre que chacun se trouve tantôt ici et tantôt là, que chacun — à l'instar du Jedermann du mystère médiéval — est *l'Autre*.

Plus qu'une ligne de partage, la frontière est un lieu doté d'une épaisseur, d'une densité, d'une «volonté» propres, inaliénables. L'un de ses exploits, purement théâtral, consiste à mettre en scène les différentes formes de l'altérité, tout en prolongeant indéfiniment le malentendu, car

de s'accommoder aux plaisirs mineurs d'une promenade sur la circonférence.

Dans le préambule de son essai sur l'Amérique, Jean Baudrillard exalte le mouvement qui, traversant l'espace de par sa propre volonté, se change en une absorption de l'espace lui-même: «*Ainsi est atteint le point centrifuge, excentrique, où circuler produit le vide qui vous absorbe*». Emprunter les *freeways*, c'est goûter à la liberté vaine et absolue de la périphérie —du périphérique—, cette forme de civilisation spectrale, et si proche de l'évanouissement, qu'ont inventée les Américains: *Rouler est une forme spectaculaire d'amnésie. Tout à découvrir, tout à effacer. Le vanishing point, cette fin de toute résistance, est en même temps la fin de la scène propre du voyage.*

Le cheminement à travers les passages, lui aussi au fond est une marche de spectre où les portes cèdent et les murs s'écartent. Passer outre, dans le sens de Walter Benjamin, c'est interrompre ou même faire sauter le faux continuum du temps. Prendre l'histoire et la géographie à rebrousse-poil, dans l'espoir de dérober aux lignes de partage une signification fulgurante et spectrale qui permettrait de les insérer dans une constellation du danger sans cesse renouvelée.

Dans sa rage de troquer le «dedans» contre le «dehors», le migrant est prêt à s'engager dans des transactions coûteuses et risquées, sinon impossibles. L'histoire et le marxisme, rappelle Baudrillard aux chasseurs de la fameuse Green Card, sont comme les vins fins et la cuisine:

ils ne franchissent pas vraiment l'océan, malgré les tentatives émouvantes pour les acclimater. C'est la revanche justifiée du fait que nous, Européens, n'avons jamais pu apprivoiser vraiment la modernité, qui se refuse elle aussi à franchir l'océan, mais dans l'autre sens. Il y a des produits qui ne souffrent pas d'import-export. Tant pis pour nous, tant pis pour eux.

Prenant forme au moment précis où l'incompréhension se révèle, la frontière —géographique, linguistique ou autre— ne se contente pas d'être une simple toile de fond, elle devient protagoniste du drame, représentation vivante de l'affrontement entre deux —ou plusieurs— façons d'être, d'occuper l'espace, d'investir la parole, d'habiter le monde. Trente ans après avoir quitté Calgary pour s'installer à Paris, Nancy Huston admet

qu'elle vit son double ancrage comme *une lutte quasi physique* à l'intérieur de son cerveau:

Chaque faux bilingue doit avoir sa carte spécifique de l'asymétrie lexicale; pour ce qui me concerne, c'est en français que je me sens à l'aise dans une conversation intellectuelle, une interview, un colloque, toute situation linguistique faisant appel aux concepts et aux catégories apprises à l'âge adulte. En revanche, si j'ai envie de délirer, me défouler, jurer, chanter, gueuler, me laisser aller au pur plaisir de la parole, c'est en anglais que je le fais.

Quand on évoque, à la manière d'Alain Fleischer, l'éternel duel entre deux langues sur le territoire de l'une ou de l'autre, force est de constater la trace d'une résistance: *s'il reste encore quelque chose d'une langue première dans la pratique d'une langue seconde, l'accent est ce reste, cette dernière velléité de résister.* Par-delà les langues acquises au fil des pérégrinations successives, la langue dite maternelle surgit *tel un fantôme intempestivement présent: incarné.* Pour le bonheur du migrant, la parole répond à une économie générale qui, sans les prévoir ni les réglementer *rend les échanges possibles sous réserve de cette taxe douanière ou de cette tolérance à l'importation qu'est l'accent.* Passager clandestin qui finit toujours par se faire repérer dans les transports croisés d'une rive à l'autre, l'accent apparaît comme *l'indice d'un ailleurs de la langue, d'un hors-champ qui reste ouvert dans les coulisses de la parole, d'un arrière-plan présent dans la profondeur de champ.*

Le passeur —douanier, traducteur ou interprète— aide le passant à passer, sans oublier de prélever son dû au passage. Le fonds de commerce du passeur se résume à ce qui —précisément— ne passe pas, à ce qui résiste et fait donc la spécificité d'un paysage géographique ou linguistique, d'une frontière physique ou métaphysique. Parmi les marchandises jamais exemptées de droits de douane: l'humour, les sous-entendus, les non-dits, les tabous, les totems, les phobies, les lubies. Sur ce marché-là, on enchaîne des opérations de change qui ne se font jamais sans reste: adapter, s'adapter, réécrire, retranscrire... Derrière l'offre de «vente» du passeur et le pouvoir d'«achat» du passant se cache toujours ce résidu, cet entre-deux qui permet finalement à chacun de rester ce qu'il est tout en ayant tenté de franchir la barrière pour naviguer, contre vents et marées, dans les eaux territoriales de l'Autre.

LUXEMBOURG, LUXEMBOURG, DEUX MINUTES D'ARRÊT!*

Avec sa frontière également tout près, pas de terrain de football, la France commençait derrière les arbres.
(Jean Portante, *Mourir partout sauf à Differdange*)

En 1944, le frère de François Maspero est tué les armes à la main par «des Européens couleur feldgrau». Son père meurt à Buchenwald quinze jours avant la libération du camp. Sa mère revient de Ravensbrück et ses cheveux commencent à peine à repousser, gris. Pour le futur écrivain, l'Europe, imprégnée de «la couleur et l'odeur de la mort», devient une chemise de Nessus qui lui colle à la peau et qu'il tâchera de secouer à coups de voyages plus ou moins initiatiques. «Dès quatorze ans, j'ai parcouru l'Europe à pied, en bicyclette, en auto-stop, en train. L'Italie et la Hollande, l'Angleterre et l'Irlande. Et l'Allemagne d'abord, parce que la Croix-Rouge française y avait, en Forêt-Noire, des chalets pour orphelins de guerre. Mais pas seulement pour ça».

Partout, il faut des heures d'attente et de contrôles tatillons pour franchir des frontières distantes parfois de quelques kilomètres: «qui passait en vélo de la France au Luxembourg devait se résigner à remettre au lendemain le passage du Luxembourg à l'Allemagne». N'ayant plus rien à perdre, le jeune Maspero pratique l'errance et les rencontres de hasard. Touriste, peut-être, même s'il récuse instinctivement le mot, «mais alors dans la solitude du touriste de fond»: son modèle est Gérard de Nerval.

Aujourd'hui encore, je ne sais jamais bien quoi répondre aux questionnaires d'entrée dans un pays. Objet du voyage. Tourisme? Affaires? Famille? Autre (précisez)? Qu'aurait-il répondu, le doux Gérard, à ces questions-là? Un jour, revenant d'Irlande au pays de Galles, un officier d'immigration me refusa l'accès du sol britannique parce que je ne pouvais lui présenter qu'une livre sterling et dix-sept shillings. Une autre fois je me fis arrêter à Rome, en descendant du train de Naples, par les carabinieri qui guettaient le passage des Italiens du Mezzogiorno dépourvus de contrat de travail. On m'avait enseigné le droit à la libre circulation des biens et des personnes. J'appris que ce droit et cette liberté ne concernent que les personnes qui ont des biens.

Plus tard, le globe-trotter «en disponibilité» connaîtra d'autres frontières qui ne seront pas toujours faciles d'approche. Des passages dans les bois entre la France et la Suisse, avec des condamnés à mort algériens. D'autres, mêlé à la foule des travailleurs frontaliers, entre la France et le Luxembourg ou la Belgique. Les interrogatoires et les fouilles à l'aéroport de New York, «du temps où, après qu'on avait juré par écrit qu'on n'avait pas l'intention d'attenter à la vie du président des Etats-

Unis, des officiers d'immigration soupçonneux, au vu d'une lettre ou d'un signe apposés sur le visa, ne vous tenaient pas quitte pour autant». D'autres interrogatoires et d'autres fouilles en quittant Prague ou Varsovie du temps des rendez-vous avec les opposants. L'expulsion de Porto Rico, l'arrestation à Madrid. «Mais enfin, tout cela, c'est du passé. Un passeport français ouvre presque toutes les frontières».



Dans *Mrs. Haroy ou La Mémoire de la baleine*, Jean Portante [= > 18, 20, 22, 24, 26] —autre globe-trotter aux racines portables— multiplie les flash-back pour retracer la trajectoire brisée des siens, Italiens des Abruzzes qui, en quittant leurs terres inondées de soleil, se voyaient déjà accueillis les bras ouverts dans ce «paradis sidérurgique» qu'était peu à peu devenu le sud du Luxembourg. Mais les hasards de la Première Guerre mondiale —une guerre «tout près de la frontière luxembourgeoise, avec ses batailles de la Meuse et de la Marne»— ont fait que l'Italie se trouve, en 1914, du côté des Allemands qui occupaient Differdange. Même si elle représentait un emplacement stratégique, cette petite ville-frontière —où Claudio Nardelli, le narrateur, allait voir le jour— risquait, à l'époque, d'être rasée par l'artillerie ou par l'aviation. Les Français s'étaient retranchés tout près, à Longwy, une ville fortifiée par Vauban «avec une défense cependant anachronique pour cette nouvelle guerre», alors que les bataillons allemands avaient pris position sur les hauteurs autour de Differdange, «arrosant le paysage de mitraille et de bombes depuis les tranchées sillonnant le Thillenberg et le Titelberg». Hussigny, à quelques kilomètres de là, se trouvait déjà en flammes, et rien ne semblait épargner ce même sort à Differdange. «Heureusement, de l'autre côté de la frontière, l'armée n'était pas aussi efficace, et la guerre n'a pas tardé à se déplacer à l'intérieur du territoire français avant d'aller s'embourber autour de Verdun et de la Marne».

Cette partie remise permet au narrateur de s'attarder sur le piètre sort des petits pays pris en sandwich par les grands. Miraculeusement épargnés en

* Este texto constituye parte de un capítulo de la obra de Corina Mersch: *Laissez-passer. Topographie littéraire d'une Europe des frontières*. Esch-sur-Alzette (Luxembourg): Éditions Phi, 2004, 302 pp.

1914, les Differdangeois se remirent à trembler deux ans plus tard, lorsque le vent tourna, mettant en difficulté les troupes allemandes. «Le Grand-Duché, coincé entre la France et l'Allemagne, est ainsi devenu, malgré une neutralité affichée, une fois de plus l'enjeu de batailles décisives. Les bombes qu'à Differdange on croyait parties à jamais se sont mises, cette fois-ci, à pleuvoir du ciel, larguées par l'aviation française, transformant les nuits en cauchemars vécus le plus souvent au fond des caves».

Fraîchement débarqués sur la scène de ces jeux de massacre, grand-mère Maddalena et grand-père Nando se sentirent doublement trahis: partis de San Demetrio avec l'illusion de «troquer enfin l'enfer pour le paradis», comme l'avaient fait leurs proches qui leur écrivaient des lettres encourageantes depuis l'Amérique, ils se retrouvèrent subitement dans un enfer «cent fois plus insupportable», au milieu de «l'infiniment riche, l'infiniment angoissant »: ce petit pays et ce petit village du Nord, dont ni eux, ni les autres, ne savaient dire le nom,

parce que l'America, c'était le paradis avec un nom italien, Americo au féminin, un nom doux et accueillant comme le sein d'une mère, un nom plein d'Histoire et d'histoires, alors que Lussemburgo était un nom avec des sonorités lugubres, froides, dont personne ou presque n'avait jamais rien ou presque raconté, et ne redevenait aimable, hospitalier, que quand on se disait que ça se trouvait tout près de la France, la Francia, cette autre mère dont tout le monde parlait et que tout le monde connaissait comme sa poche, parce qu'il y avait du charbon et du fer dans le sol, alors que les campagnes des Abruzzes, de part et d'autre de ce qui allait devenir la nationale dix-sept, ne renfermaient que de la terre, de la terre vallonnée, se faufilant entre de petites et de grandes montagnes, de la terre qui ne donnait rien si on ne lui donnait rien [...].



Parmi les lieux imaginaires recensés par Alberto Manguel et Gianni Guadalupi [= > 11, 16, 26], on retrouve une certaine Meccania qui, telle qu'elle a été rêvée en 1918 par Gregory Owen, désigne un petit Etat d'Europe occidentale, puissant bien que peu connu, à la frontière de Francaria:

Le pays, dont l'existence remonte à la Première Guerre mondiale, est entouré par un no man's land, enclos de barbelés. Les voyageurs doivent se munir de visas et acheter leur billets longtemps à l'avance. De la ville frontière de Graves, en Francaria, ils sont emmenés en panier à salade jusqu'à Bridgetown, où ils sont interrogés, puis soumis à un examen médical et à un bain désinfectant. Séjour au commissariat et examen médical sont facturés. Voyager librement dans le pays est interdit. Aucun visiteur n'a le droit de quitter son hôtel sans être accompagné d'un guide.



Lussemburgo donc —poursuit Jean Portante—, un pays si petit qu'il fallait, d'après la lettre envoyée de Differdange par le voisin Batista, un des premiers à y avoir

mis les pieds, «faire attention de ne pas s'égarer le soir, sous peine de se retrouver en Belgique, en France ou en Allemagne, ce qui rassura tout le monde, à la veille d'un départ que tout le monde voulait provisoire». Ce même Batista n'allait d'ailleurs pas survivre longtemps à l'incarcération de son fils Mario qu'il croyait en Amérique, les poches pleines de dollars. Au lieu de s'embarquer, comme tant d'autres, pour le nouveau monde, celui-ci avait préféré investir le peu d'argent que lui avait confié son père dans les chemins de fer. Le train l'avait donc transporté d'abord en France, puis au Luxembourg et enfin en Belgique avant qu'il ne finisse en prison, pour une obscure histoire d'argent ou de femmes. «Et quand je dis en France, au Luxembourg et en Belgique,» précise Claudio, le narrateur, «je parle d'un rayon de tout au plus dix kilomètres, étant donné que son triangle des Bermudes à lui, a dit papa dans sa lettre, s'est limité aux villes de Differdange, Longwy et Athus».

Cantonnés dans le «provisoirement définitif» de ce va-et-vient initial, les Nardelli se retrouveront, encore et toujours, à Differdange, «avec une famille déchirée en deux, de part et d'autre du tunnel du Saint-Gothard, une moitié sous la pluie, l'autre sous le soleil». Ainsi, tous les événements qui jalonnent l'enfance de Claudio seront éparpillés de part et d'autre d'un voyage qui, rétrospectivement, apparaîtra comme le seul point de repère fiable:

L'Italie distribue en quelque sorte le temps. C'est la boussole. Ma mémoire s'y oriente. Et même les personnages qui ont croisé ma vie à l'époque trouvent leur nœud dans ce petit lopin de temps passé à San Demetrio. Entre eux, il y a comme une montagne, avec un long tunnel qu'il suffit de traverser, dans un sens ou dans l'autre, afin que tout devienne logique. Et ça, depuis que le premier Italien de là-bas a eu l'idée, il y a cent ans, de venir se perdre ici pour donner naissance au premier Italien né à Luxembourg. Après lui, tout s'est passé comme avec les poupées russes. Ce premier Italien né à Luxembourg est rentré en Italie, y est resté un peu, et est revenu à Luxembourg. Ses enfants en ont fait de même. Et les enfants de ses enfants aussi. Chacun a eu le besoin de retourner à la case départ.

Pour ce qui est du père, Fernando, le voici embarqué pour sa lune de miel, un long voyage en train qui aurait dû les ramener, lui et Tina, fraîchement mariés, tout droit de San Demetrio à Luxembourg, sans escale ni rien. «Rome, Milan, la Suisse, Strasbourg, Metz, et hop, Luxembourg. Au lieu de ça, ils avaient fait tout en zigzag, avec, comme points forts, Pisa, San Remo, Gênes et Paris. Sans compter les innombrables étapes intermédiaires. Une véritable lune de miel quoi! Un marathon de lune de miel! Et ça aurait pu être agréable, s'il n'y avait pas eu la guerre. Les bombardements américains avaient été si systématiques que la plupart des voies ferrées avaient disparu du paysage».

Au moment de la Seconde Guerre mondiale, les caprices de l'Histoire ont voulu que l'Italie, alliée des Allemands, se trouve encore une fois du mauvais côté des barricades. Nando Nardelli, qui ne s'était jamais pris pour un Italien, a néanmoins dû endosser l'uniforme de là-bas, comme tous ses copains. Tous sauf un: Claudio Bellaria a préféré déchirer le papier qui l'appelait sous les armes. «Mussolini, j'en ai rien à foutre. Ce sera le massacre là-bas, le front d'Afrique et le massacre. Vous ne pigez donc pas que, s'ils enrôlent des Italiens de l'étranger, c'est parce qu'ils n'ont plus assez de chair à canon sur place». Il avait donc disparu, sans dire à personne où il irait, pour ne pas les compromettre, sans doute quelque part dans la forêt de Niederkorn, comme le faisaient certains Luxembourgeois qui ne voulaient pas être enrôlés dans la Wehrmacht. «En attendant l'occasion de franchir la frontière française. Et eux, ils étaient partis pour l'Italie. Leur pays, disait l'ordre d'incorporation. Un pays qu'ils ne connaissaient que par ouï-dire, parce qu'ils n'y avaient jamais mis les pieds auparavant». (Plus tard, le narrateur de *Mourir partout sauf à Differdange* se souvient à son tour de la peur ressentie à chaque fois qu'il traversait, à Chiasso, la frontière italienne, parce que là, le service militaire existait bel et bien, et les douaniers, lui avait-on dit, se feraient un vilain plaisir à retourner des centaines de fois dans leurs mains son passeport italien, rien que pour le faire souffrir...).

Quoi qu'il en soit, Nando est assis maintenant dans le compartiment, à côté de sa belle Tina, et il contemple avec intérêt l'animation sur les quais. «Un chef de gare sans uniforme mais avec képi remonte le long du train en criant Thionville, Thionville, quarante-cinq minutes d'arrêt. Quarante-cinq minutes, se dit Nando, on pourrait presque rentrer à pied en ce temps-là. Mais il reste assis. C'est la dernière halte avant la frontière, dit-il à Tina. Elle sourit. Il voudrait lui rendre le sourire, mais le mot frontière lance un frisson dans sa colonne vertébrale». Durant la guerre, il n'a rien fait de mal à personne, il n'a pas tiré un seul coup de feu, ce qui lui a sûrement évité des ennuis et même sauvé la vie, mais c'est bien de cela qu'il se sent coupable, de ne pas avoir perdu la vie: «Il ne pourrait même pas exhiber la moindre blessure devant les douaniers qui lui demanderaient de se justifier. Ni la plus petite égratignure. Rien. [...] Et les autres, dans le compartiment? Cachaient-ils quelque blessure sous leurs vêtements? Une blessure qui leur ferait passer sans accroc la frontière. Mais avaient-ils besoin d'un tel passeport. Tous parlaient le luxembourgeois». Presque déçu de ne pas y avoir songé plus tôt, Nando se dit qu'il le tient aussi, en fait, son passeport. Au douanier il dira tout simplement en luxembourgeois qu'il rentre chez lui avec sa femme. «Ils en feront des têtes, les autres passagers, en l'entendant parler en luxembourgeois. Pour qui se prennent-ils? Moi, je comprends ce qu'ils se disent, alors qu'eux ne pigent rien du tout à l'abruzzien que nous échangeons, ma femme et moi. Après tout j'étais interprète».

Parlant plusieurs langues —l'allemand de l'école, l'italien de la maison, le luxembourgeois de la rue et quelques rudiments de français— Nando avait été affecté au service des interprètes, loin de la ligne du front. Connaître l'allemand était très important dans l'armée italienne: cela permettait aux officiers mussoliniens de comprendre ce que disaient leurs homologues nazis et vice versa. Entre-temps, la donne a changé et ceux qui retournent au Luxembourg peuvent se demander s'il ne leur sera pas interdit de parler allemand et italien: «Après tout, en quarante, les Allemands avaient bien interdit l'usage du français et même du luxembourgeois. N'était-ce pas un juste retour des choses? L'Italie avait perdu la guerre et, par là, le droit à sa langue, à l'étranger du moins. Non, c'est impossible. On ne peut pas commencer ainsi la paix».

[...]



Tout comme le narrateur du roman de Jean Portante, Gilles Ortlieb —passeur de mots et de frontières, né au Maroc, installé au Luxembourg, écrivain de langue française— est un habitué du *Goethe*, du *Heinrich Heine*, du *Victor Hugo* et autres *Gustave Eiffel*, trains traditionnellement pris d'assaut par «une population de secrétaires, employés de banque et autres agents du 'tertiaire' navettant, comme on dit, entre les deux côtés de la frontière». Vers Thionville, le paysage hivernal est faussement rassurant:

[...] lumières petites, lumières,
salles à manger, murs à papier peint, cuisines éclairées
maisons basses et jardinets, un instant cachés
par les flancs d'un convoi de la «Transcéralière».
Feux mobiles, lancés dans l'obscurité et déjà éteints;
passage sans traces, pour peu que le train accélère à nouveau
et glisse, comme devant, aux bords d'une campagne gelée
pour filer une fois encore vers l'est et le néant,
et resserre un peu les nœuds de l'écheveau.

Même clair-obscur, mêmes incertitudes à l'extrémité de la rue longue et peu éclairée menant, à Wasserbillig, aux postes frontières avec l'Allemagne:

Le dernier débit de tabac est tenu par une femme
qui parle trois langues, au moins, sans trace d'accent.
Face à face, l'approche précise des froids et les canards massés
sur les berges en pente de la Moselle, que ne franchira plus
cette nuit le «Sankta Maria», bien que l'ampoule du bord
soit encore allumée. Longer le fleuve encore, puis grimper
le talus pour l'apercevoir, de l'autre côté des voies,
la petite gare où j'étais une fois descendu, soldat.
Le wagon du retour sent le fuel et l'hiver, sans appel:
le petit duché —on vient de passer le bourg d'Oetrange—
court sur les côtés comme les deux parois d'un tunnel.



Chez Jean Portante, cet affolement de part et d'autre de la frontière finit par produire un curieux personnage doté du don de l'ubiquité, un *Janus bifrons* fait de deux êtres parfaitement cohérents et parfaitement anta-

goniques. Si le petit Claudio s'applique à découvrir «quelle conjonction de quels hasards» a voulu qu'un jour ses yeux se soient ouverts pour la première fois justement là, à Differdange, au numéro huit de la rue Roosevelt, alors qu'ils étaient prédestinés à s'ouvrir ailleurs, très loin, c'est parce qu'il se sait condamné «par contumace» à l'éternel va-et-vient des nomades, spolié de toute possibilité de sédentarité ne serait-ce que provisoire, appelé sans cesse, tel Ulysse face aux sirènes, à revenir se poster comme un voleur devant l'illusion du début, dans l'espoir de pouvoir recommencer autrement, «autrement mais après le voyage essentiel, autrement mais au même endroit...».

Obsession aidant, la gare de Differdange finit par devenir, pour Claudio et sa mère, un but privilégié des promenades dominicales. Assise sur un banc, la jeune femme a les yeux rivés sur la voie ferrée, et il y a de l'angoisse dans son regard: «Sans doute se demande-t-elle quel rail est le bon, comme si elle avait peur que son espoir ne s'accroche à une voie qui, au lieu de la rapprocher, l'éloigne du paradis. Elle guette l'horizon pour surprendre les trains dès qu'ils s'annoncent au loin. De temps en temps, c'est moi qu'elle regarde, comme pour me dire que c'est dans un wagon identique à celui qui se trouve à présent devant nous que nous avons fait le voyage. Te souviens-tu? Oui, je me souviens». Le temps passe et la maison des Nardelli prend l'allure d'un wagon. Leur wagon à eux, immobile comme le soleil dans le ciel. «Une sorte de centre de tri. Un point de non retour par lequel passent toutes les lignes de chemin de fer».

Certes, entre les deux pôles du voyage il restera toujours un dénominateur commun, mais à force de multiplier les allers-retours, le point de départ finit par s'engouffrer dans un passé obscur, alors que la ligne d'arrivée fonce vers un futur énigmatique, accroissant à chaque instant l'intervalle entre la source et l'embouchure: «Si bien que, tirailé dans ces deux sens opposés, je vois, sur mon cercle à moi, comme un écartelé, l'origine qui s'éloigne tel un train se perdant à l'horizon, tandis que s'évanouit, peu à peu, la sensation d'appartenir à quelque part».

Dans la version la plus sombre —imaginée dans *Mourir partout sauf à Differdange*—, avec une mère enterrée en Italie et un père reposant au Luxembourg, les ponts semblent à jamais coupés: à moins de rapatrier aussi le père, ou de faire revenir la mère, ou alors, pour chercher un compromis, les déplacer tous les deux «en terre de personne, à mi-chemin d'une tombe à l'autre, au milieu du tunnel du Gothard, pourquoi pas? Ainsi, chacun mettrait un peu d'eau posthume dans son vin. Il n'y aurait plus de trahison. La vie serait un roman».

En attendant le dénouement, le narrateur s'imagine en marionnettiste de cette terre de personne qu'est la boucherie de son beau-père, où cohabitent désormais le

porc ou le bœuf abattus en territoire luxembourgeois et les salamis ou les jambons provenant de leurs frères italiens. «Une sorte d'amitié italo-luxembourgeoise de la viande. A l'instar de mon mariage avec la fille de Meyer. Parfois me prend l'envie d'aller plus loin, de métisser davantage, de commander un jambon des montagnes portugaises, pourquoi pas? Puis je me ravise, me disant que l'époque n'est pas encore mûre pour un tel mouvement».

L'époque, elle, préfère l'intégration au métissage. Seulement voilà, quand Jean Portante rencontre le mot «intégration», il change de trottoir: «Lui vient toujours en mauvaise compagnie. Lexicale et sémantique. Comme des gardes du corps de la pire espèce, barbouzes lui collant à la peau, ceux qui l'escortent sèment la peur. Intégrer: inclure, incorporer, assimiler. N'être entier, intégral, qu'une fois intégralement intégré. Intégrables de tous les pays, unissez-vous, car d'intègre à intégrisme il n'y a qu'un cheveu». Une image brutale, à peine supportable, traverse *La triste et improbable histoire du cheval de Troie* —texte écrit par l'auteur de *Mrs. Haroy* pour une exposition sur le consensus et les passions bridées des Luxembourgeois: «au-dessus de ma tête il y a un entonnoir, tube enfoncé dans mon crâne. Une main ouvre le robinet et je coule de moi-même comme si mon moi était un liquide quelconque. En même temps, au-dessus de ma tête, une main verse un liquide tricolore, rouge blanc bleu, dans le cône de l'entonnoir, et gicle en moi un autre moi liquide».

Grâce à cette obsession du transvasement —«âme pareille, sang pareil, assimilé, intégré»—, les frontières grand-ducales seraient-elles en train de s'estomper ou de creuser davantage leurs sillons? Au sud du pays, depuis l'époque où les premiers Italiens sont venus épauler la sidérurgie, même la géologie a suivi le mouvement, s'inventant des racines et des lignes de partage là où, auparavant, tout semblait indistinct: «sous Differdange, il y a un autre Differdange, peut-être plusieurs autres, possédant un lien direct avec l'immigration italienne du vingtième siècle, un Differdange de l'époque gallo-romaine, quand les ancêtres des Italiens d'aujourd'hui, les Romains, après avoir conquis à peu près toute l'Europe, y installaient une cité florissante, avec fonderie et tout, les fouilles des alentours en témoignent».

Un interminable fouillis de bras finissant tous par déboucher dans «la seule mer possible qu'est la mort». «Là-bas» et «ici», deux liquides différents qui, au terme du parcours, alimentent un même tonneau dans lequel le destin «touille un bon coup, affaire de mélanger le tout, de battre à nouveau les cartes, jeter les dés, donner l'illusion de l'éternel recommencement. Comme si, d'un bras à l'autre du delta, il y avait des passerelles, ou des passages souterrains, des tunnels pareils à celui du Saint-Gothard, un labyrinthe de veines comme celles qui trouent le sous-sol de Differdange à la manière d'un Gruyère».

THE EUROPEAN LANGUAGE PREDICAMENT

Abram de Swaan

The European Union now boasts a common currency, but so far lacks a common language. In fact, there hardly is a language policy for the European Parliament, or for the Commission's bureaucracy, let alone for "l'Europe des citoyens", for civil society in the European Union. Of course, from the beginning the official languages of the member states were recognized as languages of the Community, and later of the Union. At the time, the six founding members contributed four languages: Dutch, French, German and Italian, an almost manageable number. Without much discussion, French was accepted as the working language of the Community's budding bureaucracy, as it had been the language of diplomacy until the end of World War Two and the sole language of the European Coal and Steel Community that preceded the EC. In those postwar years, the Germans and the Italians kept a low profile and the Dutch (even when counting in the Dutch-speaking Flemish of Belgium) were not numerous enough to insist much on the use of their language in the administration, moreover, beyond the Low Countries Dutch was taught hardly anywhere as a foreign language.

The first great expansion of the European Community in 1973 brought in the British, the Irish (almost all of them native English speakers), and the Danes who for the vast majority had learned English in school. In fact, English quickly became another working language of the Commission's bureaucracy and an informal lingua franca in the European Parliament. The Germans still did not much push their language and, being generally more fluent in English than in French, they may have helped to promote English¹. Gradually, English caught up with French in the everyday dealings of the EU's officials and it now has

become the most frequently used language. German comes a far third, other languages hardly play a role in day to day communication².

With the addition of Greece in 1981, of Portugal, and Spain in 1986, and of Austria, Finland, and Sweden in 1995, the set of official languages in the European Union grew to nine and then to eleven, a quite unwieldy number. In 2004, as Poland, Hungary, Czechia, Slovakia, Slovenia, Estonia, Latvia and Lithuania, Malta, and Cyprus (without the Turkish controlled area) joined the Union, the number of official languages of the EU rose to 21³. Three other candidates may soon be admitted, Bulgaria, Romania and possibly also Croatia, all bringing their own languages with them, and Turkey, too, may well join one day. This plethora of official languages in the Union has prompted much alarm, but so far rarely any serious debate.

From the nineteen sixties on, secondary education had been rapidly expanding throughout Europe. Quite independently from one another, the member states realized sweeping reforms of their secondary school systems in order to accommodate the growing numbers of high school students. In the process, most countries reduced the number of compulsory foreign languages taught, henceforward prescribing only English, or leaving the choice entirely to the students who almost everywhere opted for English anyway⁴. As a result of the expansion of secondary education there are now more citizens in the Union who have studied one or more foreign languages than ever before. Quite a few of them speak French, German, Spanish or Italian, but of course the numbers of English students have grown most spectacularly.

The great majority of high school students in Europe studies a single foreign language, (the all-European average is 1.2) and, indeed, the one language they learn in overwhelming numbers is English⁵. According to European Union statistics, already in 1992/93, almost ninety percent of secondary school students were taught English as a foreign language in the EU (excluding Ireland and the UK). French as a foreign language was taught to 32%, German to 19%, and Spanish to 9%. Young people (15-24 years) in the European Union, when asked (in 1997) what languages they speak well enough to carry on a conversation, mention English most often (50%), French (18%), and German (13%), another 31% answer that they do not speak any foreign language at this level of competence⁶.

These young cohorts in the course of time boost the level of competence in foreign languages for the population as a whole. There is a slow but steady increase in the number of foreign language speakers in the EU. In the "old" Union of 15 members, foreign language skills are more common than among the ten new members⁷. Even so, about half of the citizens of the enlarged EU speak at least one foreign language and this percentage steadily increases. About one third of them have learned English as their foreign language.

Of the 365 million EU citizens over fifteen years of age about half now speak English as their home tongue or as a language acquired later. Apart from mother tongue speakers, German and French are spoken by 12 and 11% percent respectively, Spanish and (since the enlargement of the Union) Russian are the acquired languages of 5% each⁸. As far as number go, only German comes close to the position of English when its 71 million native speakers (over fifteen, in the federal Republic and Austria) are taken into account, bringing the total percentage of all German speakers to 32% (the corresponding proportion for French is 24%). But German is the first foreign language only in Czechia and in Hungary (ex aequo with English). Moreover, English expands much faster, since it is so widely taught in schools.

Finally, when people must decide what language to learn, they will take into account the assumed language choices of everyone else. In this respect, choosing a foreign language is much like buying a DVD-recorder or a computer operating system. Consumers will go for the standard, or in this case the language, they think most other people will prefer. Once these expectations have reached a certain "tipping" point, they tend to be self-fulfilling and self-accelerating⁹. Such mutually reinforcing expectations are quite impervious

to government policy, short of massive intervention. The EU policy, which pays lip-service to the diversity of languages and the protection of the smaller idioms, is ineffective, self-contradictory and not quite sincere. In fact, it contributes to the spread of English as the vehicular language of the Union: "the more languages, the more English...". For English will increasingly appear to be the only effective means of wider communication available¹⁰.

For the present purposes, four domains of communication are to be distinguished within the European Union. In the first place, the official, public domain: the plenary sessions of the European Parliament, the external relations of the European Commission, the meetings of the European Council in its different compositions. In these instances, the founding treaty applies, which recognizes all official languages of the member states as official languages of the Union, twenty-one at present. Moreover, the principle holds that decisions by the EU should be published in all these languages, since they directly affect the citizens of the constituent states.

In the second place, there is the domain of the Commission bureaucracy, where the officials have more or less informally adopted a few "working languages" in their everyday contacts and internal correspondence. The same applies to the preparatory commissions of the Parliament and the meetings of the parliamentary parties. The smaller the committees, the lower in the hierarchy, the fewer the languages being used and interpreted. In fact, the twenty-one official languages of the Union are used for public and ceremonial occasions and for official documents, but only two languages, English and French are used for informal communication in the corridors of Parliament and in the meeting rooms of the Commission bureaucracy (German lags far behind, in third position).

The preceding two domains both belong to the "Europe of the institutions". The next two are part of civil Europe, the "Europe of the citizens".

The third domain, is that of transnational communication, for commerce and finance, high technology and science, the arts and finance, popular entertainment and tourism, diplomacy and law... Several vehicular languages compete for predominance, depending on the sphere of interaction and the region of the EU. Yet, in the past half century almost all of these spheres of interaction, many of which used to be the province of French or German, now have reverted to English. Similarly, the Mediterranean countries that once employed French for their communication across

borders now increasingly opt for English. The countries of Central Europe, where German predominated as a vernacular and Russian was imposed during the Soviet period, now turn to English. Only in Bulgaria and the Baltic, Russian remains as a minority language and a *lingua franca*. Even there, younger generations increasingly chose English for their contacts with the West.

The fourth level is that of domestic communication within each member country. In all of them, the official, national language is the mother tongue of the large or even the vast majority, taught in school at all levels, protected by the national state in every which way.¹¹ Nevertheless, these “central”, official languages increasingly coexist with a “supercentral”¹² language used for transnational communication. In all fifteen countries of the “old” EU this language of wider communication is of course English, in Central Europe there is some competition from German, in Eastern Europe Russian is still present and in Southern Europe French. But anyone in search of one language that fits all spheres and regions will be best off with English.

Within each member country, however, the central, national language will continue to function in most spheres of domestic social interaction. As long as each state acts as the protector of its national language there is no immediate threat from the supercentral language, not even when a large majority of citizens has learned it as a foreign language. Yet, the fact that so many students now learn a foreign language, most often English, which all the while gains in prestige and attractiveness, increasingly becoming a necessity for a successful career, in the long run may work towards an erosion of the domestic language, making it seem stale and flat, unexciting, and unsuited for the purposes of high modernity. Moreover, one can now communicate with almost anybody in the home society in this supercentral language also. The indigenous language more and more will come to appear redundant. Why still bother to teach it to one’s children, aren’t they much better off at an international school with English as the language of instruction? Unless a countervailing movement to protect the national language emerges (a reaction that is quite likely) and prevails upon the government to adopt the appropriate measures, the national language might begin to wither away. But as long as the state continues its patronage of the national language, a condition of diglossia, a precarious equilibrium between two languages in different domains within one society, will prevail.

“The subject of languages has been the great *non-dit* of European integration”¹³. But, in this case also, not

taking decisions amounts to taking “non-decisions” —and these will affect the European language constellation as incisively and lastingly as any explicitly adopted policy ever could. The Union’s mute inaction is accompanied by a non-discussion, interspersed by an occasional conference or publication that necessarily must remain rather ineffectual (like this one, I am afraid). On the rare occasions that the European language issue is raised nevertheless, a cabal of experts in the relevant disciplines and of representatives for the affected interests, will use the occasion for a high display of convictions and commitments, most of them equally pious in their respect of the language rights of each and every party involved as pretentious in their ambitions for a grand scheme of European cultural *rapprochement*¹⁴. But one can not earnestly promote the two at the same time.

In the meantime, the European Commission continues to encourage young people in its advertisements to learn “many different languages”, with the predictable result that after having made all those efforts, they will still be unable to understand each other, since they all speak many, but, alas, quite often not the same languages. As statistics show, young Europeans have been wiser than the EU and studied *en masse* the one language that maximizes their chances at mutual understanding. As in its efforts on behalf of “the lesser used languages”, the Commission is simply disingenuous, since most likely the English and French speaking officials of the EU in their heart of hearts would much prefer young people in Europe to understand one another, just the way they themselves do.

The present *modus operandi* in matters of language in the EU is not so much the result of explicit policy, but rather the continuation for lack of better alternatives of the initial arrangements, when the European Community numbered six members with four languages and French by dint of its birthright was the one working language that all parties had accepted. The principle that every official language of a member state would be an official language of the Union, treated on an equal footing, was maintained with every enlargement, even today with twenty-one languages and three more to be added (Bulgarian Romanian, and later, Croatian).

As a result, the Union is forced to spend considerable effort and great expense on simultaneous interpretation from and into all recognized languages during public ceremonial events, such as the sessions of the European Parliament and the major meetings of its commissions, and also on the translation of all official documents in the Union’s twenty languages (adding in

some cases Irish and Catalan). In informal encounters, officials or members of parliament, are tacitly allowed to continue to use French and to increasingly resort to English as their working languages. Since 1990 Germany has quietly demanded that German be included among these working languages, and recently it has insisted in public on the use of German in EU meetings¹⁵. From time to time a member state instructs its delegates to require —at least in public— an equal status for its national language. But behind closed doors, when decisions must be reached, the participants want to avoid the handicap of expressing themselves in a language that is not widely understood and prefer to use either or both of the two working languages.

In all these respects, the dynamics (and the inertia) of the European language constellation are very similar to those of other multilingual and multinational entities, such as India, Nigeria, or South Africa, both at the institutional level and in the context of civil society. Language groups will resist the official adoption of a language that is identified with another ethnic or national group, even if its widely used throughout the territory, even if it generally spoken in their own ranks, on account of a “language jealousy”: an unwillingness to grant the other language recognition and afford its native speakers the prestige, symbolic capital, and communicative advantage that go with it. This is a quite understandable and even justifiable position, but all the same it is as paralyzing as it is inefficient. Moreover, under such conditions, politicians and individual citizens publicly will tend to take a high-minded stance in defense of their group language, while in private they are wont to discretely exploit all the advantages that the other, widely-spread, language has to offer, using it to carry on their own affairs and choosing a school that will teach it to their children. David Laitin aptly identified this tendency with Mandeville’s “private vice and public virtue”.¹⁶ This market mechanism explains very well why English (and in some cases French) has survived in so many former colonies, against all nationalistic preferences, and why it has expanded into the first second language on a European continent where it is no one’s first language.

There are, however, good reasons why the European Parliament in its public sessions should continue to allow the official language of every member state to be used and translated into every other official language. This principle was laid down in the treaties that determined the conditions of accession to the Union. It is a symbolic expression of the fundamental fact that the member states continue to be independent entities in a common Union. Moreover, since the

decisions of the Parliament directly affect the citizens of the member states, it is a matter of fundamental democratic principle that they should be translated in all the official languages in which national laws, too, are written so that the citizens can understand them. But there is a third reason. The members of the European Parliament represent the voters of their respective countries and if at any point they wish to speak the language that their constituency understands they have every right to do so. Quite likely, they also want to persuade their fellow parliamentarians and whenever it suits them, they will speak a language that is directly and widely understood in the benches. Thus, as a European parliamentary culture evolves, it may well produce a linguistic etiquette, allowing the use of national languages for the home front and promoting the use of all-European languages for mutual debate.

There also is a weighty pragmatic argument in favor of the use of all official languages of the member states. It creates opportunities for interpreters, translators and therefore for potential cultural mediators between any two European languages and, hopefully, the corresponding societies. The same reasons apply to the publication of documents in all official languages, especially those that affect national laws. This is an unintended yield of the expense of translation. Such costs comprise approximately one third of the administrative budget of the EU, or two to three euro’s per citizen per year¹⁷.

If full multilingualism is a matter of constitutional principle in the public and external affairs of the Union, in the closed meetings of parliamentarians and officials, thankfully, pragmatism has prevailed from the outset: French and later also English are the languages of internal deliberation and correspondence, German is sometimes included. Depending on the status of the meeting and the prestige of the participants more or less interpreters are made available. Other cost cutting measures are being tried or considered: translation only on express demand, or even charging of the costs of translation to the delegation asking for it.

For the third domain, that of civil Europe, no explicit language policy exists. Instead, it was education policy that determined the spread of languages in Europe. Most often, national governments decided on the curriculum without minding the consequences for the European language constellation in its entirety, nor did they realize how the policies of other countries might interact with their own in shaping the overall situation in Europe. As a result of the deletion from the

curriculum of German, French and Spanish as compulsory subjects in so many countries, English became the most studied language in secondary schools across Europe.

European countries separately can do little to counter this trend. The French government has tried long and hard, but all the time it contributed one of the largest contingents of students of English (and the UK taught French to more students than any other country). It is very doubtful whether the institutions of the European Union are in a position to change the course of the language constellation in Europe. The wisest policy in this case seems to be no policy at all. The citizens of Europe will pick their own languages to learn and will find their own ways to cope with their language differences. Almost all of them will adopt English for transnational communication. Many of them will use their passive understanding of a closely related language when meeting with the inhabitants of a neighboring country; this “stratégie de l’intercompréhension” will much be facilitated if language teaching in high school better prepares the students for it.

When it comes to the fourth level, that of the separate countries that make up the Union, English will continue to spread as the first second language in the member states. Sooner or later the moment will arrive in one country after another that one can speak English, fluently, with practically every fellow-citizen. What is more, all functions that carry prestige may be fulfilled by English. At that point, people might begin to neglect their mother tongue, and, finally, not even bother any longer to speak their mother tongue with their small children who then will learn English as their native language. In the end, the indigenous language might entirely disappear. Some might consider this outcome with equanimity, to others it would seem disastrous¹⁸. At the very least it means that the entire collective cultural capital, the totality of texts in that language that were ever registered in any form, becomes inaccessible¹⁹. As long as the state protects the national language, it may not be in much danger of extinction, but the prospect, even if it seems remote and unlikely, needs to be recognized and evaluated. At the very least, it seems sensible to remain alert to the threat.

In conclusion, for symbolic and for constitutional purposes, there are compelling reasons to maintain all languages of the member states as official languages of the Union. For everyday informal use in the corridors of Parliament and the Commission, French and English

will most likely continue to predominate. In the day to day contacts between citizens of the Union, English will increasingly function as the means of transnational communication, while in the relevant regions French, German, Spanish, and Russian will probably play a secondary role, often in dialogues of passive understanding. At the fourth level, that of the respective member countries, diglossia will prevail, as long as governments remain alert and citizens continue to do what they have always thoroughly enjoyed: to talk about everything they like with everyone they choose to in the tongue they speak best, their own.

This outcome seems to do justice both to the great variety of languages in Europe and to the need for efficient communication. Moreover, it appears that it will come about more or less by itself, as the largely unplanned result of the myriads of spontaneous language choices by the representatives, officials, and above all, the citizens of the European Union.

NOTES

¹ Cf. Irene BELLIER, “Moralité, Langue et Pouvoirs dans les Institutions Européennes”, *Social Anthropology* 3.3 1995, pp. 235-50, esp. p. 245; Ulrich AMMON, “The European Union”, p. 262. Nevertheless, since at least 1991, Chancellor Kohl has regularly insisted on the adoption of German as the third language of the European Commission’s bureaucracy (*International Herald Tribune*, January 3, 1992).

² Cf. Michael SCHLOSSMACHER, “Die Arbeitssprachen in den Organen der Europäischen Gemeinschaft. Methoden und Ergebnisse einer empirischen Untersuchung” in: Ulrich AMMON, Klaus J. MATTHEIER and Peter H. NELDE (eds.), *Sociolinguistica, International Yearbook of European Sociolinguistics* vol. 8 *English only? in Europe*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1994, pp. 101-122; see also Virginie Mamadouh, *De talen in het Europese parlement*. [Amsterdamse sociaal-geografische studies, 52] Amsterdam, Instituut voor sociale geografie, Universiteit van Amsterdam, 1995.

³ Cyprus was the only new member that did not add a language of its own. Irish was accepted as late as 2005 as an “official” language of equal standing with the other twenty.

⁴ Cf. Jean-Pierre VAN DETH, *L’enseignement scolaire des langues vivantes dans les pays membres de la Communauté européenne; bilan, réflexions et propositions*. Bruxelles, Didier, 1979.

⁵ *Key Data on Education in the European Union*. Luxembourg, Office for Official Publications of the European Communities, 1996, pp. 54-5.

⁶ *Les Jeunes Européens* [Eurobaromètre, 47.2], European Commission, 1997 pp. 39 sqq.

⁷ Special Eurobaromet *Europeans and Languages* [Special Eurobarometer, 237, September 2005].er

⁸ Idem.

⁹ This is the point of departure for the theory of language spread presented in my *Words of the World; the Global Language System*. (Cambridge: Polity, 2001), which treats languages for analytic purposes as “hypercollective goods”.

¹⁰ Cf. my “Celebrating many tongues? in English” *International Herald Tribune*, 23 September 2003.

¹¹ Some member states use more than one language that is official in the Union: Luxembourg has French and German (its indigenous Luxembourgish is not an official language of the EU), Belgium has French and Dutch, Ireland has English and Irish, Finland has Finnish and Swedish. Other languages that have a statutory position in a member state are not considered official by the EU: Basque, Galician and Catalan in Spain, Frisian in the Netherlands, Russian in the Baltic states... Major immigrant languages such as Turkish, Moroccan Arabic and Berber, or Pakistani Urdu equally remain devoid of official status.

¹² The terms “central” and “supercentral” refer to the second and the third tier in the model of the world language system presented in my *Words of the World*.

¹³ This has not changed at all: “There was much talk of milk pools and butter mountains, of a unitary currency, of liberalizing movements for EC citizens and restricting access for outsiders, but the language in which these issues were dealt with remained itself a non-issue”. See my “The Evolving European Language System: A Theory of Communication Potential and Language Competition”, *International Political Science Review* 14.3, July 1993, pp. 241-256, p. 244. See also my *Words of the world; The Global Language System*. Cambridge, Polity Press, 2001.

¹⁴ A telling example is the “Oegstgeest declaration: Moving away from a monolingual habitus” Approved 30 January 2000 at the International conference on regional, minority and immigrant languages in multicultural Europe, convened by the European Cultural Foundation. See Appendix to Guus EXTRA and Durk GORTER *The Other Languages of Europe: Demographic, Sociolinguistic and Educational Perspectives*. Clevedon, etc.: Multilingual Matters, 2001. For a critique, see my “Endangered Languages, Sociolinguistics, and Linguistic Sentimentalism” in *European Review*, 12.4, October 2004, pp. 567-580.

¹⁵ There can be no doubt, that Germany as the most populous nation and a founding member of the Union is entitled to have its language treated on an equal footing with English and French. However this would compel Spain to insist on equal treatment for Spanish, which among the languages of the EU is second only to English as a world language. This would force Italy as a founding member of the Union to demand the same position for its language and then, unavoidably, the turn would come for another founding member, the Netherlands, and so on until all members would have formally secured the position of their language in the EU and everything would be exactly where it is now: all official languages are also formally working languages but only two are actually used on a day to day basis. This is a clear instance of a “voting cycle” (cf. my *Words of the world*, pp. 169-71).

¹⁶ Cf. David D. LAITIN, *Language repertoires and State Construction in Africa*. Cambridge, Cambridge, UP, 1992, pp. 152-3.

¹⁷ Even so, with 21 languages and more to come, some time- and money saving reforms are being introduced for the European Parliament: the use of “bi-active” or “two-way” interpreters, and the adoption of a few “relay” or “pivot” languages as a bridge for translation from and into the lesser used languages. Cf. NN “Managing multilingualism in the European Union: From Political debate to language policy evaluation”, to appear in *Language Policy*, 2006.

¹⁸ “What is lost when a language is lost?”, Joshua Fishman asks and he himself answers: “...the sociocultural integration of the generations, the cohesiveness, naturalness and quiet creativity,

the secure sense of identity, even without politicized consciousness of identity, the sense of collective worth of a community and of a people...”, cf. Joshua FISHMAN, “On the Limits of Ethnolinguistic Democracy” in: SKUTTNABB-KANGAS, Tove and Robert PHILLIPSON (eds.), *Linguistic Human Rights; Overcoming Linguistic Discrimination*. Berlin/New York, Mouton De Gruyter, 1994, pp. 49-62, p. 60.

¹⁹ Cf. my “Language, culture and the unequal exchange of texts”, chapter 3 in *Words of the World*, pp. 41-59.



RESUMEN

El dilema lingüístico de Europa

El autor analiza los problemas que ha supuesto el incremento de las lenguas oficiales de la Unión Europea a medida que iba incrementándose el número de los países miembros de la misma, así como las dificultades que supone mantener un uso equilibrado de las diferentes lenguas. La realidad ha dado lugar a diferencias entre el uso prioritario impuesto para algunas de ellas (inglés y francés) en los ámbitos parlamentario y burocrático (la Europa de las instituciones) mientras que el resto quedan relegadas a los contextos comercial y cultural en general, así como el de la comunicación diaria (la Europa de los ciudadanos). Sin embargo, tal situación actúa en contra del teórico multilingüismo que, por definición, caracteriza a la Unión Europea.

En la versión electrónica de *Pliegos de Yuste* (<http://www.pliegosdeyuste.com>) se hallará la versión castellana de este artículo.



ANECDOTAGE OF AN INTERPRETER: OLIVIA ROSSETTI AGRESTI (1875-1960)

Jesús Baigorri-Jalón

One hundred and thirty years have elapsed since Olivia Rossetti Agresti's birth and 45 since her death. Thus, her professional life covers the first half of the 20th century, i.e. the first chapter of conference interpreting as we know it —a burning question in our officially polyglot European Union. This paper is inspired in the original title she conceived for a collection of her memoirs that she intended to publish towards the end of her life. The *Anecdote* was never finished and remains unpublished, notwithstanding Ezra Pound's invitation in a letter addressed to her at the end of 1948: «I think you wd/ make more by candid memoirs than by translating work inferior to yr/ own...»¹. We have had access to two chapters of the *Anecdote*². Our additional sources are unpublished documents from Agresti's file at the League of Nations (LN)³, as well as the collection of letters between Ezra Pound and Agresti⁴. In this volume we find correspondence from 1937 till 1959, mostly from the period of Pound's incarceration in St. Elizabeth's Hospital in Washington, D.C., as mentally unfit to stand trial for treason⁵. Besides, we have consulted two of Rossetti Agresti's works: *A Girl Among the Anarchists*, written with her sister under the pseudonym of Isabel Meredith⁶, and *David Lubin: A Study in Practical Idealism*⁷. We wish to acknowledge the help of librarians from the LN Archives in Geneva, the Beinecke Rare Book and Manuscript Library at Yale (particularly Public Services Assistant, Ms Naomi Saito), and Chief Librarian of the United Nations Food and Agriculture Organisation (FAO) Library in Rome, Ms Jane Wu, without whom this research would not have been possible. We also wish to thank María Teresa López Lago for her help from New York and Anne Barr for revising this text.

Our attention was drawn to the fact that, in choosing the title *Anecdote of an Interpreter*, Olivia Rossetti Agresti must have considered that her interpreting career had a leading role in the story of her varied life. This is quite uncommon in the early days of the profession, when very few people —least of all a woman— would have identified themselves with the trade. We are aware that a daughter of William Michael Rossetti and a niece of Dante Gabriel Rossetti, both founders of the Pre-Raphaelite Brotherhood, would surely deserve a brighter and more detailed portrait. However, our picture —based mostly on Agresti's own writings—, will focus on aspects related to her activity as an interpreter, with impressionistic rather than pre-Raphaelite results.

Olivia Rossetti Agresti's brief biography (1875-1960)

Olivia Rossetti Agresti, the eldest daughter of William Michael Rossetti, was born in London on September 30, 1875. In 1892 she and her younger sister Helen began printing and distributing their own Anarchist journal, *The Torch*, an adventure described in her novel *A Girl Among the Anarchists*, published under the pseudonym Isabel Meredith in 1903.

Olivia married author and journalist Antonio Agresti in 1897, and the couple settled in Florence and later in Rome. In 1904 she was hired as a secretary and interpreter by David Lubin, founder of the International Institute of Agriculture, and worked closely with him until his death during the 1918 influenza epidemic. She joined the staff of the Italian delegation to the League of Nations in Geneva in the following year. Throughout her life, she continued to

Via ciro Menotti, 20
Rome, 25-VII-'24

Dear Captain Dennis,

I have yours of 23rd and am glad to say that my husband is now so far recovered from his recent serious and prolonged period of ill-health that I feel I can safely undertake to be in Geneva for the Assembly in Sept. It will not, however, be possible for me to leave Rome before Aug. 30th as I have to publish 3 bulletins at the end of each

month for the General Confederation of Italian Industries.

If possible I would ask to interpret for the Economic and for the Financial Commissions, subjects which I understand, and to be relieved from White Slaves, Obscene Literature, and Noxious Drugs, subjects about which I know nothing at all.

Yours sincerely
Olivia Rossetti Agresti.

work as an interpreter at international conferences held in Italy and at the annual assemblies of the League of Nations.

In 1921 she joined the staff of the Italian Association of Joint Stock Companies as the editor of their monthly newsletter, a position she held until 1942. After Antonio's death in 1926, Agresti continued her work as editor and interpreter, and also lectured several times in the United States on such topics as «The Historical Development of the Italian Garden», «The Growth of Italian Industries», and the Pre-Raphaelite Movement. She also converted to Roman Catholicism and adopted two Italian girls.

Agresti's published works include *Giovanni Costa: His Life, Work and Times* (1904); *David Lubin: A Study in Practical Idealism* (1922); and *The Organization of the Arts and Professions in the Fascist Guild State* (1938), the last with Mario Missiroli. While she disapproved of Pound's antisemitism and his attacks on religion, she shared his approval of Fascist Italy and his belief that he had not committed treason, and in 1954 translated «Prometheus Bound», the text of a Vatican Radio broadcast on Pound's case, as a contribution to efforts

to free him from St. Elizabeth's. In her later years, Agresti began work on a memoir and frequently visited Schloss Brunnenberg, the home of Pound's daughter Mary de Rachewiltz. Olivia Rossetti Agresti died in Rome in 1960.

Background

At the time of Rossetti Agresti's school age, social class determined in Britain the education a child received, and not even primary education was guaranteed for the less privileged in society. It seems that she received her education at home, as was the case with a number of children of well-to-do families. Although Isabel Meredith describes a fictionalized character, the following words probably reflect accurately Agresti's own experience:

He [my father] had never sent us to school, preferring to watch in person over our education, procuring us private tuition in many subjects... Our father was a great believer in liberty, and, strange to say, he put his ideas into practice in his own household⁹.



«Sin título», 2005.

Olivia Rossetti Agresti's father was a civil servant with an interest in art and literature from a young age. «My father was not a Mason; he was agnostic (not an Atheist); Shelley was his hero both as poet and man»¹⁰. He was art critic, biographer and bibliographer. Co-founder of the Pre-Raphaelite Brotherhood, he was secretary and chronicler of that movement. He edited *The Germ* (the group's magazine) and composed its opening sonnet and preface¹¹. Her mother was Ford Madox Brown's daughter, so Olivia Rossetti Agresti and writer Ford Madox Ford were first cousins. Her aunt, Christina Rossetti was a poet.

This family environment explains her linguistic, literary and artistic background. It also accounts for her early political commitment —which lasted all her life under different ideological allegiances— and her idealism. Both the knowledge of languages and the *culture générale* were necessary ingredients for the performance of her tasks as a translator and interpreter. Her first-hand

contact with the literary and artistic world was very important, particularly for the latter period of her life, when she had to teach English literature to sustain her adopted family.

Generally speaking the middle-class youngster knew nothing and cared less for the problems from the social conditions and movement I have outlined. But the young Rossettis of the 1890's had grown up in a different atmosphere, an atmosphere pervaded by Shelley, Victor Hugo, and the trumpet calls of the French Revolution, and they listened eagerly to the new ideas that trickled through to them from the Socialist and Anarchist speakers who held forth in the Sunday meetings held in the London Parks, where the supporters of the most widely different views, ranging from the Salvation Army (in those days the butt of rowdy cockney crowds) to the several sects of Christian non-conformists, to Conservatives, Republicans, Irish Home-Rulers, trade-unionists, and the aforesaid Socialists and Communists who all expounded their several and violently conflicting views under the protection of the London policemen who looked on to

maintain order and saw that the rules of the game were observed. As long as there was no breach of the peace, no interference with traffic, and no direct incitement to crime, all these varying theologians, economists and politicians were free to express their opinions and give vent to their feelings. The English of that day —and I think of this also— have always believed it unwise to «sit on the safety valve».

It was at these Sunday morning meetings in Regent's Park, within an easy walking distance of our home, that I and my brother and sister came into contact with the revolutionary movements which had spread from the Continent to England. And this leads to another chapter in my *Anecdote*, that of *The Girl among the Anarchists*, the title of a book I wrote in 1903 jointly with my sister Helen, which was published by Duckworth (London)¹².

The episode of the anarchist printing press ended in 1893 when, according to Ford Madox Ford, the two girls were expelled from the basement of their house, where they printed the journal:

My uncle William was a man of the strongest —if slightly eccentric— ethical rectitude and, as soon as my aunt was dead and the house became his property, he descended into its basement and ordered the press and all its belongings to be removed from his house. He said that although his views of the duties of parenthood did not allow of his coercing his children, his sense of the fitness of things would not permit him to sanction the printing of subversive literature in the basement of a prominent servant of the Crown. *The Torch* then had to go¹³.

Olivia Rossetti Agresti's intense experience as publisher of the anarchist journal must have been very important for her self-development. *I seemed to have lived ages*, says her autobiographical character in *A Girl Among the Anarchists*.

After assuming her duties with Lubin, she was in close contact with circles of experts in Economics, and this economic background was decisive for her activities as editor of an economic journal and as translator and interpreter.

All that period of literary innovations in England and Paris, the period in which my cousin Ford played a prominent part and of which you were one of the main exponents, I never came into contact with. In the '90's I was all wrapped up with such people as Prince Kropotkin, and Stepniak and many who shared their views but were totally unknown to fame, Errico Malatesta, Alexandre Cohen, Salverio Merlino, with at times a glimpse of Louise Michel; and there was Antonio Agresti whom I married and came to Italy, and was there soon absorbed with David Lubin and his work, which brought me in touch with prominent economists such as Maffeo Pantaleoni, and Luzzatti, and then there were a few survivors from a previous age, the painter Giovanni Costa who had fought with Garibaldi at the siege of Rome in 1849. And there was a group of artists and art-critics and

poets and philosophers, but none of them in touch with *Blast* or *Vortex* [respectively paper and movement created by English painter and writer Wyndham Lewis, as a derivation from Cubism and Futurism, our note] or any of those movements. Of one thing I am glad, and that is that Marx and his doctrines were always repulsive to me; human personality, the right of the individual to express himself, the distrust of bureaucracy and of stifling and interfering governments. Then the Great war and its great enthusiasms, and then the great disappointment, and then the hope that corporativism might bring a solution of the social question outside the dragooning shibboleths of Social Democracy and then the disappointment of seeing «les nains sapant sans cesse l'ouvrage des géants», and all the little Jacks in office using their little brief authority to hasten the world on to ruin. And now in my 78th year I see how utterly hollow was the faith in «PROGRESS», «ENLIGHTENMENT» and all the other shibboleths. I had worked hard and honestly to promote international relations, I had hoped that something would come of Conferences, Congresses, etc. etc. that were to bring about peace and justice, and I have seen that they were used by rascals to deceive fools. I agree with you that the only hope would be in work for «alberi e cisterni», aqueducts, bonifica, soja, arachidi, acero, and Pelopardi's soil cultivation. But my active days are over. I have all I can manage to do in helping this little adopted family of mine to keep afloat, and from morning to night I am busy with lessons —teaching young people who want to take university degrees in English literature, and who have to read the Elizabethan dramatists, and John Donne, and Pope, and then Swift and the Satirists —of whom it seems to me that Aldous Huxley with *Ape and Essence* is one of the finest— and the Romantics and I do a lot of translations but none of this remotely literary. I am a great lover of Blake. [...]¹⁴.

In these words we can find some of the key elements of Agresti's training, but also of her ideological evolution, which went from Anarchism to her conversion to Roman Catholicism and to a justification of Mussolini's corporative state. It is *the world according to Olivia Rossetti Agresti*, evolving from the optimism and idealism shared by the generation that witnessed the creation of the LN —whose diplomacy by conferences was meant to replace the period of confrontation that had led to WWI— to her expression of a «paradise-lost» feeling, while her early idealistic faith is eroded by troubling events.

In the following letter, she vindicates Italy's political maturity during the Fascist period and attributes the failure of Mussolini's corporative State to his abandonment of the real Italian spirit under negative foreign influences.

When Fascism fired the Italian imagination it was above all by seeking a solution for a world-felt need, that of harmonising the interests of capital, management, and labour in

the Guild or Corporative State. Time may yet show that the «politically immature» Italian has blazed a path along which others are travelling in many climes. The «Guild State» may yet save the world from the «Servile State».

It was when Mussolini ceased to be guided by his Italian instinct, when he attempted to link up Italy to an aggressive military power, to teach the Italian to feel contempt for the African and hatred for the Jew, that he failed. The Italian neither despises the African nor hates the Jew, in whom he sees facets of the great unitarian whole, humanity, of which each individual deserves respect and the whole forms the mystical body travelling towards its ultimate destiny.

When Fascism rejected parochialism (the individual) and internationalism (mankind) for nationalism it ceased to be Italian, and it died before the «Liberators» arrived. But a day will come when the contribution fascist Italy made to the solution of both local and universal problems will be studied and perhaps understood¹⁵.

In her prolonged correspondence with Ezra Pound, she shared some of his very controversial ideas, but not his antisemitism:

I look upon Hitler as a raving homicidal lunatic and am simply filled with disgust at the wholesale massacres of Jews under the most horrible circumstances, though I am far from being inclined to believe in every tale of «atrocities» served up by propaganda¹⁶.

Interpreting activity

Olivia Rossetti Agresti stands out as a highly qualified woman who began her activity in the male-dominated Victorian society in which professional posts were usually occupied by men. She covers from beginning to end an era of interpreting. We can assume that her early experience as an interpreter was spontaneous, without previous specific training for the job, as was the case with most of her contemporaries and also of her future colleagues at the League of Nations. If we were to believe what she says in the novel *A Girl Among the Anarchists*, we could safely state that she was exposed to contacts and relations with people from very different countries, *foreigners of all tongues* some of whom *knew nothing of the English language*, who shared the anarchist ideas reflected in *The Tocsin (The Torch)*.

Immediately after she published that novel, she started working as an interpreter and as a secretary with David Lubin. Lubin went to Rome in 1904 with the intention of visiting the King of Italy, after having failed to convince high officials of other countries of the importance of creating an international organisation devoted to agriculture. Lubin's ideas materialised in the International Institute of Agriculture, a predecessor of the LN and of FAO. According to Agresti, it seems that

part of the responsibility for Lubin's failure in France was due to the lack of a good interpreter.

...he was unfortunate in his interpreter. A Cook's guide is hardly the person one would select to explain such a proposition as Lubin's to an economist of note. Mr. Lubin always suspected that guide of being a radical of sorts; he said he got into a debate with Yves Guyot, of which he (Lubin) understood nothing beyond the fact that the French professor got very angry; anyhow, his effort came to naught¹⁷.

She points out in these words that the interpreter's lack of extralinguistic training was the reason for the difficulty in communicating Lubin's complex ideas. It is interesting to note the existence in those days —much as it is the case also nowadays— of a category of tourist guide/interpreter, very helpful for the usual travellers' needs but hardly adequate for high level meetings. It seems that Lubin learned the lesson, because,

[h]e had not been in the city [Rome] an hour before he started work by a search for an interpreter, and it was in that capacity I met him, and took down from dictation a letter to the editor of the *American Agriculturist* of New York...¹⁸.

Agresti was Lubin's interpreter and secretary until his death in 1918. In her biography she mentions some examples of her assignments but she was not present at the interview between Lubin and Victor Emmanuel, the King of Italy:

I pointed out that there was no need for me to accompany him [to visit the King of Italy]. «Oh, yes», he replied, «you must come. If the King does not speak English, or only pidgin English, you must be there to interpret». Lubin was closeted with Victor Emmanuel for some three quarters of an hour while I sat in the little anteroom...¹⁹.

She interpreted regularly at the International Institute of Agriculture —at least until Lubin's death—, in the first conference of the International Labour Organisation in Washington in 1919, and in other international conferences before she started her regular interpreting duties at the annual Assembly meetings of the LN in Geneva, where she worked from 1922 till 1930. Her first assignment with the LN can be related not only to her previous experience but also to the recommendation of Count Attolico, an Under Secretary-General of the League, a High Commissioner for the LN in Dantzig (1920-21) and, years later, the Italian Ambassador in Germany who would inform Adolf Hitler that Italy was not ready in August 1939 to join Germany in war, an information which made Hitler cancel (temporarily) his orders to attack Poland.

Dear Captain Dennis,
 I wish to call your particular attention to the desire expressed to me recently by Sig^a. Agresti Rossetti to be placed on the reserve list of interpreters of the League of Nations. Sig^a. Agresti may be said to enjoy a world reputation as an interpreter, having acted for many years past as sole interpreter for the International Institute of Agriculture at their bi-annual Assemblies, and on several occasions for the International Labour Office at their Conferences (Washington, Genoa, Geneva, etc.). She was recently in Genoa, where her interpretations both in Italian and English won her considerable distinction. I can myself give Sig^a. Agresti the very highest recommendation, not only for her singular gifts as an interpreter, but for her exceptional grasp and knowledge of international economic questions. P-S. I should perhaps add that English is Mme. A.'s native tongue.
 Signed: B. Attolico²⁰

We can find in his comments an interesting quality assessment, which takes into account her gifts as an interpreter, that is, her communication skills and her linguistic fluency, as well as her extralinguistic knowledge of the issues dealt with in the meetings. Olivia Rossetti Agresti was aware of the importance of being familiarised with the topic and in the letter accepting her annual contract with the League in 1924, he writes the following:

If possible I would ask to interpret for the Economic and the Financial Commissions, subjects which I understand, and to be relieved from White Slaves, Obscene literature, and Noxious Drugs, subjects about which I know nothing at all²¹.

There are two other documents in Agresti's file at the League which are worth mentioning to illustrate two interesting facts related to the interpreters' workload in the organisation. The first one is a memorandum from Dennis, the Editor, to a Personnel officer, asking for a contract for Agresti, because of the absence of staff interpreter Russell: «In the event of Mr. Russell returning in time, I should be able to make the fullest use of the extra interpreter thus freed for documentary work, which is more in arrears than for many months past»²². It shows that staff interpreters did also written translation work during the periods in which their interpreting services were not required.

The second is another memorandum from Dennis, this time to the Under Secretary-General in charge of Internal Administration, asking for another contract for our interpreter, in fact the last one found in her LN file.

The English interpreters have been having about double work of the French, there are night sittings in sight, and the committees are about to begin. For at any rate 10 or 12

days I think her necessary. She has been authorised by the Italian Delegation to be detached for our work and I suggest that a contract should be made out for her at her usual rate of pay, i.e. 60 francs a day (15 September 1930, File *Rossetti Agresti*, LN Archives, Geneva).

At least three things should be noted. First, the unequal workload of English and French interpreters, a fact which we can witness also today, but in the opposite direction. In the League, an officially bilingual organisation, French continued (in those days) to be a more common vehicular language than English, in a proportion of two to one. Second, she was working at that time for the Italian Delegation, which means that she was required for translation and interpreting services in Italian. And third, the daily rate of 60 Swiss francs a day represents a very well paid job.

Olivia Rossetti Agresti continued interpreting presumably during the 1930's, but the only further information we have, from her unpublished memoirs, refers to her last assignment, immediately after World War II, when circumstances had changed also for the interpreting profession. In that context, it is interesting to underline her feelings and her assessment about the simultaneous interpreting mode, which would be adopted by international organisations after its success in the Nuremberg Trials. Her description coincides to a large extent with the reflections made by other former consecutive interpreters who qualified the new system as aberrant and unable to convey the nuances of the original speech. Besides, they would add, it rendered the simultaneous interpreter a machine-like element, devoid of the human touch that consecutive interpreters had undoubtedly possessed.

When World War II closed in 1945 the net result of the crusade which was to make the world safe for Democracy and assure the right of all peoples to self-determination, was that the great capitals of Central and Eastern Europe —Berlin, Vienna, Budapest, Warsaw, Bucharest, Sophia, Belgrade— were behind the Iron Curtain, the Baltic Republics had been wiped out, and a ruthless Eurasian Communist tyranny was threatening the Western World, while my beloved Italy lay in ruins around me. Orwell's 1984 seemed imminent.

In 1943 I was out of my twenty-one year job with the Italian Association of Joint-Stock Companies as the Information Services, which was my branch of the work, had had to shut down during hostilities. Then in 1945 came my last appearance as an interpreter when the then Prime Minister, Alcide de Gasperi, asked me to accompany him to London where he was summoned *ad audiendum verbum* before the Conference of Foreign Ministers of the Allied Powers meeting in St. James's Palace to consider the preliminaries of peace.

This was the last occasion on which I was to sit at the table with Ministers of Foreign Affairs of many countries to

interpret their words and ideas, and I think it must have been one of the last occasions on which the business of interpreting was still unmechanised. Now the interpreters, one for each language, sit secluded in little boxes, translating into a telephone-receiver the speech transmitted to them through the ear-caps they wear, and those who need translations to understand the proceedings sit in the hall and through their ear-caps hear the steady undertone of the interpreter. Of course this system saves time—a very important consideration—but the interpretation must inevitably lose the spirit and characteristics of the original. At St. James's Palace I was sitting between De Gasperi on my left and the British Foreign Secretary, the Labor member Edward Bevin, on my right. Bevin struck me as typical of the good sense and good nature that characterise the British working class to which he belonged. The meeting was presided over by the American Under-Secretary of State, markedly courteous to the Italian delegates; and midway up the table to my left was the Soviet Foreign Minister, Molotoff, who made a very disagreeable impression on me. When De Gasperi had delivered his address and I had translated it into English a few comments were made, but the agenda did not provide for discussion, and the Italians were politely requested to withdraw. I remember that in the adjoining room to which we were retired the Yugoslav delegate came and spoke to me in very courteous and friendly terms. There were no further meetings calling for an interpreter, and I spent the next four days at the Italian Embassy, where I was a guest, busy translating documents for our delegation²³.

Her comments about her last high-level interpreting assignment, at this late stage in her life, reflect her views about the revolutionary change in the interpreting tradition from the consecutive to the simultaneous paradigm. Her words also show that her services were required by the Italian delegation not only for oral but also written translation. They also illustrate that she was a keen observer of reality from behind the scenes. Ezra Pound was aware of the fact that Agresti, as interpreter, could not be a primary actor in the conferences, although, in his view, she should have had her own voice:

(...) UNESCO, dirty organ of usurocrats is NOT attempting to promote understanding but to impose the same swine etc. as have corrupted Europe for 2000 years. Too bad the interpretress at several dirty convegni has never been able to get a little love of truth into the buzzards she has had to interpret for. It would have been useful to TELL snake-face...²⁴.

Conclusions

In our view, several conclusions can be drawn from this paper. We think that historical research in the field of interpreting studies is a useful tool for training would-be interpreters and to promote a critical perspective from past practices among current practitioners. Olivia

Rossetti Agresti represents a pioneering example in the sense of being one of the few women who participated in a predominantly male environment of international conferences in the first half of the 20th century, an environment which, as interpretation is concerned, has dramatically evolved into a mostly feminised profession in our days. Although far from the literary quality of other members of her family and of other women of her time, Rossetti Agresti indeed had *a room of her own*—symbolised by the basement where she published *The Torch*—for as long as she could remember. She got into interpreting and translation through practice on the job, with no special training, as far as we know, simply taking advantage of her *natural* multilingualism and her cultural background. A *Kind seiner Zeit*, she did both interpreting and translation work—apart from teaching and lecturing—which proves the undefined contours of the professions during the first half of the 20th century. Up until then, the interpreting tasks were traditionally performed by multifaceted characters, such as Rossetti Agresti, who arrived at their jobs by sheer chance. She is a metaphor of the interpreter who had a name and shone amidst their clients, astonished by the feat of the smooth crossing of the language barrier, as opposed to the anonymity of the future (present) generations. She joined the LN interpreters team thanks to her professional prestige and to the mediation of a high rank Italian official. Interpreters enjoyed then a social consideration which has taken a lot of hard work for associations like the International Association of Conference Interpreters (AIIC) to preserve. Her commonsense intuitive awareness of the importance of preparing the meetings beforehand is an example of good practices which our students should keep in mind.

Finally, her comments about the new simultaneous mode sound very much like a balance sheet of an era characterised by the consecutive mode and like a forecast of the new simultaneous paradigm which would increasingly replace the previous one.

NOTES

¹ *I Cease not to Yowl*: 17.

² «The Red Romantics» and «The Stormy Sunset - The Curtain Falls», deposited in the *Ezra Pound Papers, Yale Collection of American Literature*, at the Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

³ File *Rossetti Agresti*, R-871, LN Archives at Geneva.

⁴ Edited in 1998 by Demetres P. TRYPHONOPOULOS and Leon SURETTE under the title *I Cease not to Yowl* (University of Illinois Press, Urbana and Chicago).

⁵ *I Cease not to Yowl*, «Introduction» xii-xiii.

⁶ (1903) Internet version at: <http://www.gutenberg.org/dirs/etext04/7gata10.txt>. There is a paperback version published by Bison (1992).

⁷ University of California Press, Berkeley & Los Angeles 1941 [1922].

⁸ <http://webtext.library.yale.edu/wml2html/beinecke.agresti.com.html#a2>.

⁹ *A Girl Among the Anarchists*, chapter I «A Strange Childhood».

¹⁰ *I Cease not to Yowl*: 241-243.

¹¹ http://www.whistler.arts.gla.ac.uk/biog/Ross_WM.htm.

¹² «The Red Romantics»: 10-11.

¹³ *Return to Yesterday*: 113, quoted by TRYPHONOPOULOS and SURETTE (eds.). *I Cease not to Yowl*: xv.

¹⁴ Letter from Olivia Rossetti Agresti to Ezra Pound, 5 November 1952, *I Cease not to Yowl*: 96-97.

¹⁵ Letter of 25 February 1948, sent by Olivia Rossetti Agresti to Dallam Simpson, editor of *Four Pages*, but there is no evidence that it was published, *I Cease not to Yowl*: 9.

¹⁶ Letter from Olivia Rossetti Agresti to Ezra Pound, 29 September 1951, *I Cease not to Yowl*: 77.

¹⁷ *David Lubin*: 168.

¹⁸ *David Lubin*: 169-170.

¹⁹ *David Lubin*: 180-181.

²⁰ Letter from Attolico to Dennis, the LN Editor, responsible for translation and interpretation services, dated in Geneva 23 May 1922, File *Rossetti Agresti*, LN Archives, Geneva.

²¹ Handwritten letter from Olivia Rossetti Agresti to Dennis, dated in Rome, 25 July 1924, File *Rossetti Agresti*, LN Archives, Geneva.

²² 8 May 1928, File *Rossetti Agresti*, LN Archives.

²³ *Anecdote of an Interpreter*, Chapter XV. «The Stormy Sunset-The Curtain Falls»: 12-14.

²⁴ Letter from Ezra Pound to Olivia Rossetti Agresti, 27 July 1954, *I Cease not to Yowl*: 162.

RESUMEN

Anecdotario de una intérprete: Olivia Rossetti Agresti (1875-1980)

Utilizando como título el que la propia Rossetti Agresti quiso darle a unas memorias que nunca se publicaron, el autor repasa la historia profesional de esta intérprete, que abarca toda la primera mitad del siglo XX, cuando la interpretación se consolidó como profesión. Rossetti Agresti perteneció a la familia anglo-italiana de los Rossetti y estuvo relacionada con círculos culturales de los dos países. Fue secretaria e intérprete de David Lubin, cuyo Instituto puede considerarse como predecesor de la FAO y, por tanto, del sistema de organizaciones internacionales. Mantuvo una larga y nutrida correspondencia con Ezra Pound, de la que algunas cartas se utilizan como fuente para este artículo. Su evolución ideológica es un reflejo de las diferentes corrientes del siglo XX y sus observaciones sobre la interpretación, en la Sociedad de Naciones y en otros ámbitos, constituyen testimonios valiosos para quien se interese por la historia de la traducción y la interpretación.

En la versión electrónica de *Pliegos de Yuste* (<http://www.pliegosdeyuste.com>) se hallará la versión castellana de este artículo.



EL QUIJOTE Y EL NORTEAMERICANO

Thomas R. Franz

Es en principio difícil hablar de una sola orientación norteamericana respecto al *Quijote*. Esta circunstancia no se debe tanto a la extensión territorial y variada población del país, ni a la existencia dentro de él de unas cuatro mil universidades, casi todas ellas con programas de filología española y con catedráticos de ideas particulares, sino al hecho de que los principales grupos de lectores —estudiantes, profesores universitarios y autores profesionales— tienden a ver la gran novela de Cervantes de acuerdo con el uso que puedan hacer de ella en la vida diaria. De ahí la propensión a leer la novela más como proyección del pragmatismo norteamericano (William James, John Dewey) que como producto de la hermenéutica española del XVII. El estudiante busca orientación vital pero (paradójicamente) simplista, el crítico lucha por construir interpretaciones audaces con las que hacer su carrera y el autor profesional... pues el autor no busca nada en particular sino que capta psicologías (y muy raras veces técnicas) que le permitan refinar el desarrollo de sus propios personajes y posibilidades argumentales. A muchos esto les parecerá desconcertante, pero sospecho que a Cervantes, con su claro planteamiento de un perspectivismo nacido de múltiples pragmatismos españoles —Sancho, el barbero, Sansón Carrasco, Maritornes, los Duques, Cide Hamete y el narrador principal todos configuran a un Don Quijote diferente— el caos de esta visión nuestra le parecería la única interpretación verosímil.

El estudiante

El estudiante norteamericano oye mucho de *Don Quijote* aun antes de leerlo. De hecho oye tanto que los comentarios ajenos —muchos de ellos procedentes de manuales mediocres repletos de interpretaciones pueri-



les— le impiden a veces realizar una lectura personal de la novela. De ahí que la típica reacción del joven estadounidense sea la de cierta desilusión. El manual dice que la novela es cómica, pero el lenguaje con el que se encuentra (el inglés arcaizante de ciertas traducciones) y las heridas acumuladas por el protagonista no parecen tener gracia. El manual dice que Sancho es ignorante, pero el texto recalca la inteligencia de este hombre de



pueblo. Sólo cuando es mayor percibe nuestro estudiante que la sanchificación de Don Quijote prefigura la pérdida de ideales a la cual la vida material de todo ser humano tiende a sujetarle. Y sólo cuando habla con una gran variedad de personas de su propio país podrá ver que pensar con refranes, como invariablemente lo hace Sancho, no es crítica simplista sino navaja de doble filo: rémora de nuevas ideas pero también garantía de que lo que pasaba por sabiduría en el pasado iba a transmitirse.

Todos los años miles de estudiantes norteamericanos eligen matricularse en clases dedicadas al *Quijote* en su lengua original. Otros miles están sujetos a leer secciones o a veces toda la parte I (la más abordable tal vez para un alumno no muy preparado en literatura o filosofía) en clases dedicadas a la historia de la novela española o hispánica. Hablando desde la perspectiva lingüística, Cervantes no es difícil para el alumno norteamericano, hecho que se ve confirmado en la larga lista de obras cervantinas, tanto dramáticas como narrativas, que se encuentra en los programas de ciertas asignaturas, aun a nivel de prelicenciatura. El buen estudiante ve claramente cómo el narrador cervantino cuestiona lo nouménico de la historia, subrayando cómo todo historiador es en realidad novelista y toda historia ficción. Percibe también cómo Don Quijote, Sansón Carrasco, Cide

Hamete e incluso el Avellaneda de la II parte falsa vienen motivados por lo que Unamuno llamaba *erostratismo*, el empeño en convertirse en ente ficticio para que generaciones de lectores le concedan inmortalidad. Dudo, sin embargo, que vean en esta clase de inmortalidad un síntoma de su propio secularismo e incredulidad ante toda metafísica cristiana. Dudo también que perciban la irónica exploración existencialista, por parte de un Cervantes «ortodoxamente católico», de toda la ontología implícitamente simbolizada en el sinfín de paralelos que Cervantes establece entre el Caballero de la Triste Figura y el mismo Jesús¹.

A casi todo estudiante con ideales democráticos le ilusiona la filosofía quijotesca de que todos hemos de ser «hijos» de nuestras «obras», y el norteamericano, a pesar de las grandes brechas económicas visibles en su país, se encuentra cara a cara con uno de los grandes mitos de la cultura estadounidense. No he tenido, sin embargo, ningún estudiante que cuestionara si la sociedad iba a conceder al cuitado Andrés o al condenado Ginés de Pasamonte la oportunidad de edificarse mediante «obras». El contexto cervantino deja claro que la palabra del caballero andante no es la última que pueda pronunciarse sobre el particular, como tampoco lo son las aserciones de Don Quijote sobre la prostitución o el valor relativo de las armas y las letras. La figura de Don Quijote también le sirve al estudiante norteamericano como comprobación de que, con la fe en sí mismo y en la necesidad de sus proyectos de vida, el «hombre pequeño» —el enajenado, el pobre, la víctima— se puede triunfar sobre las injusticias del sistema vigente. Creo poder observar, sin embargo, que esta lección la aprenden mejor los estudiantes en Baroja o en Aldecoa, donde al mensaje de la fe en el poder del individuo va implícitamente unido al de la acción social.

El estudiante norteamericano ve, porque quiere ver, en Don Quijote y en Sancho la encarnación de los eternos valores españoles: la honestidad, el cariño, la caridad y el coraje. Los busca en la novela de Cervantes porque le cuesta encontrarlos en su propio país y le urge encontrarlos en alguna parte. Los libros de texto que en Estados Unidos se usan para enseñar cultura española atribuyen estos valores al pueblo español. Por estas razones llegar a España siempre produce cierta confusión para nuestros estudiantes porque al llegar ven que la España de hoy se acerca velozmente al materialismo y comodidad nuestros. El *Quijote* desde luego no puede encarnar los valores que llegan a predominar hoy sino tal vez sólo los ideales espiritualizantes que la España de asombroso éxito material lucha por conservar.

Siguiendo la antigua orientación de Casaldueiro, el profesor norteamericano suele explicar a sus estudiantes que las novelas intercaladas en la parte I parodian gran parte de la narrativa europea que antecede a la contribución de la novela moderna por parte de Cervantes: la novela de caballerías, novela picaresca, novela pastoril, novela morisca, novela breve italiana². Más recientemente, Foucault —apoyándose en la hibridización de cronotopos que señala Bajtin en Cervantes— ha refinado la orientación de Casaldueiro para decir que la novela de Cervantes es un compendio de signos heredados de la literatura anterior y que el deber de Don Quijote es comprobar la aplicabilidad de estas señas a un mundo (el renacentista) en el que toda seña se ha divorciado de los objetos que antes representaba³. Me apena tener que admitir que el estudiante típico se contenta con esta explicación sin empujarla a su conclusión natural, la de que la imitación es un arte que sirve de halago para lo imitado pero que lo logrado por Cervantes en *Don Quijote* hace que el autor no se contente con antologizar el pasado sino que de él y de la experiencia propia elabore algo nuevo que sirva para configurar un mundo no sólo para el «presente» renacentista sino también para el futuro. Estados Unidos se rige hoy en día por la imitación. Las películas se reproducen en series de cuatro o cinco si la primera ha tenido éxito comercial. Las medicinas lanzadas al mercado por las empresas farmacéuticas son casi todas ellas variantes de las ya existentes. Las noticias y los locutores que las leen por televisión revelan la misma orientación anodina, exhiben el mismo vestuario, proyectan idéntica sonrisa. ¿Dónde está la idea nueva y auténtica? Nietzsche ya había delatado estas tendencias hace 150 años, pero es Cervantes, 250 años antes que él quien nos sirve de norte mediante el *performative act* que constituye el *Quijote*. Cervantes, por mediación del ama, el cura, el barbero y otros, señala lo fatídico de las personas bien intencionadas pero carentes de imaginación. El estudiante medio norteamericano, producto de la llamada cultura postmoderna no ve cuán inmiscuido está en el reciclaje de viejas formas de ver y de vivir. Claro, nuestro estudiante no está solo en su aquiescencia a esta rutina.

El crítico

La crítica del *Quijote* producida por estudiosos norteamericanos representa un alto porcentaje del diálogo internacional sobre la gran novela de Cervantes. Hasta muy recientemente se ha diferenciado de la española por basarse principalmente en la aplicación de varios movimientos de teorías literarias. Es decir que a los norteamericanos les interesa menos el mensaje



humanista o marco histórico que acondiciona la lectura del *Quijote* que las lecciones epistemológicas u ontológicas que proyecta la forma misma de la obra. La influencia de teorías semióticas, dialógicas y del receptor acuñadas en varios países europeos ha sido muy fuerte. Hasta hace unos años los quijotistas norteamericanos, influidos por las múltiples variantes del movimiento estructuralista, se han centrado en estructuras externas y en su duplicación interior en el lenguaje de la novela, principalmente en el lenguaje de las muchas voces narrativas y en el del diálogo de los personajes. Su idea es la de que señalando paralelos, inversiones y aparentes contradicciones se puede encontrar un mensaje cervantino sobre la manera en que los seres humanos —representados por las voces narrativas de la novela (hay que recordar que gran número de los personajes le cuenta algo al caballero andante)— edificamos realidades alternativas. Más recientemente se ha notado que tanto las estructuras lingüísticas (la retórica de los hablantes, por ejemplo) como las argumentales y espaciales obedecen a lo que Foucault llama el episteme de la época. En otras palabras, lo que el *Quijote* dice de la formación de realidades se limita a los múltiples códigos (económicos, religiosos, sexuales, etc.) autorizados por los que controlaban el planteamiento de perspectivas en la época

de Cervantes⁴. Aplicando conceptos generales de la crítica de la recepción iniciada por Iser y Fish, se ha tratado de precisar la clase de lector imaginado y, en efecto, creado en el texto cervantino⁵. La aplicación de esta última obra teórica al texto de Cervantes ha tendido, por fin, a hermanar la crítica norteamericana con la española, con sus consagradas tendencias a la interpretación de textos dentro de un determinado marco histórico-social.

Otro enfoque que habría que destacar en la orientación crítica con respecto al *Quijote* es el feminista. Hay pocos países con más adeptos (principalmente adeptas) a este enfoque que Estados Unidos, nación en que las profesoras y críticas forman una hermandad virtual que no quiere admitir autocritica y que rechaza imputaciones de distorsión textual. Esta rama de la crítica se ha interesado en comparar distintas clases de mujer en el *Quijote*. Estas comparaciones ya se habían hecho años atrás, pero las nuevas aportaciones pretenden investigar la mujer como creación del ojo masculino (el de Cervantes o de sus narradores y lectores), la mujer como ser marginalizado y sin adecuada voz textual, Cervantes como crítico del machismo y de la violencia contra la mujer, Cervantes como apologista del marimacho, el *Quijote* como texto irónico que reivindica a la mujer por medio de duplicar su trágico silencio social. Lo que todo esto implica —siguiendo las líneas generales de las ideas que la norteamericana Judith Butler inició en su libro *Gender Trouble*— es que el genial Cervantes es capaz aun de pensar a veces como una mujer y que así evidencia cierta autoidentificación femenina⁶. Se puede imaginar cuán lejos algunos exégetas querrán llevar estas implicaciones. Como puede verse, hay cierta contradicción de enfoque y de tono entre estas aportaciones que aquí resumo, que parecen emplearse más para permitir que el crítico o crítica emplee el lenguaje de su gremio para hablar de la obra española de más prestigio que para intentar una verdadera exégesis de los temas principales y complicaciones del texto histórico. El crítico norteamericano de mayor prestigio actual, Harold Bloom, dice que la escuela feminista y varias otras (la marxista, la de estudios culturales) pertenecen a lo que él llama la «escuela del resentimiento» por su odio a los logros literarios o críticos del sexo o grupo opuesto⁷. La evidencia presentada por los comentarios feministas al *Quijote*, sin embargo, contradice esta aserción extrema. En lugar de rebajar a Cervantes, los intérpretes feministas ponen de manifiesto un deseo de unir sus propias campañas al prestigio del texto de Cervantes mediante intentos de interpretar, desde un particular enfoque personal, situaciones que el *Quijote* a menudo enmarca en suma ambigüedad. En estos intentos no se desviarán de las prácticas de otros muchos críticos norteamericanos, sea

cual sea su filosofía del momento, que eligen su orientación de acuerdo con la posibilidad de unir su nombre al de un grupo o de ensanchar su propia influencia.

El autor

Las primeras palabras de la mejor novela norteamericana —*Moby Dick* (1851), de Melville— son «Llamadme Ismael»⁸. Fíjense en que el narrador no dice ni «Me llamo Ismael» ni «Mi nombre es Ismael». Es al lector a quien se le pide participar en la ficción de ponerle al narrador este nombre. El narrador principal del *Quijote* es incapaz de averiguar el verdadero nombre de su sujeto. Algunos cronistas le han llamado Quijada, otros Quesada, pero él decide «por conjeturas verosímiles» llamarle «Quijana», aunque después opina que suena mejor «Quijano». Evidentemente para Melville y Cervantes conviene indicar desde el principio que su historia depende menos de los «hechos» que de la invención del autor. Su verdadera realidad es la del arte. El compañero de Ismael se llama Queequeg, «que era nativo de Kokovoco, una isla lejana del Oeste y del Sur. No se encuentra en mapa alguno; los sitios verdaderos nunca se encuentran en el mapa»⁹. El pueblo de Don Quijote tampoco puede localizarse en el mapa, porque el narrador no tiene a bien darnos su nombre. Más bien tenemos que imaginárnoslo por medio del ambiente represivo que se nos describe. Queequeg es el único compañero que tiene Ismael a lo largo de toda la odisea de Melville, el único que llega a entenderle de la manera en que Sancho logra interiorizar a Don Quijote. El contrincante invisible de Don Quijote es, según él, el encantador Frestón. El de Ismael es el terrible capitán Ahab, encarnación de todo mal. Frestón tiene la obsesión de robarle a Don Quijote —Alonso Quijano el Bueno— su gloria; Ahab está obsesionado con matar a la ballena blanca —símbolo de la pureza y el bien— que Ismael y el resto de la tripulación admiran y quieren dejar vivir. Melville hace que Ahab diga: «todo objeto visible, hombre, no es otra cosa que máscara de cartón», todo lo objetivo, visible, tangible del mundo circundante es sólo emblema o símbolo de una realidad invisible, moral y espiritual¹⁰. Don Quijote afirma de manera platónica que las mudables apariencias ocultan eternas verdades. Su celada de cartón es en realidad de hierro, la bacía es yelmo, su rocín palafren, el ventero castellano y Maritores una «dama». El primer oficial a bordo del barco *Pequod*, Starbuck, es alto y descarnado. Es idealista y se atreve a enfrentarse con el mal simbolizado por Ahab, eventualmente sucumbiendo ante la crueldad e incompreensión del mundo. Se podrían extender *ad infinitum* los paralelos entre elementos fundamentales de ambos textos, pero ya se puede percibir

sin estos pormenores que *Moby Dick* es una obra que debe sus fundamentos ontológicos —no digo su ambiente u originalidad estilística— al *Quijote*.

Se suele decir que las dos grandes novelas de Mark Twain, *Tom Sawyer* (1876) y *Huckleberry Finn* (1884) son obras picarescas, y esta etiqueta encierra mucha verdad. Tom y sobre todo Huck son pícaros y su narración es autodiegética. Sus aventuras son episódicas y cada una lleva a generalizaciones didácticas. Pero hay aspectos de más importancia en estas narrativas que pueden atribuirse mejor al *Quijote*. Huck y Tom se relacionan por medio de diálogos parecidos a los de Don Quijote y Sancho. Tom es idealista y en *Tom Sawyer* —como Don Quijote— hace alusión a su existencia literaria en el tomo anterior (*Huckleberry Finn*). Huck, al contrario, se destaca más por su combinación de pragmatismo y bondad. Tanto Tom como Huck son víctimas de la mediocridad del ambiente rural donde les toca nacer. Como en el caso de Don Quijote, donde la sobrina, el ama, el barbero y el cura hacen todo lo posible para quitarle sus ilusiones, los del pueblo —sobre todo la tía Polly, la viuda Douglas y la *miss Watson*— tratan de convertir a Tom y a Huck en perfectos burgueses. Huck se hace amigo de Jim, un esclavo escapado, y decide desafiar a su propia religión e «ir al infierno» en lugar de traicionar al amigo, como le manda la gente «buena». Por su parte, Don Quijote contraviene la ley, da libertad a los galeotes y sufre las tristes consecuencias. Huck topa con dos miserables actores —a quienes, de manera algo cervantina, Twain denomina «el duque» y «el delfín» (después éste, como Don Quijote, modifica su nombre y se llama «el rey») — y con desgana acepta por realidad empobrecida lo que intentan representar en los miserables teatros de provincia. Don Quijote tropieza con Maese Pedro (en realidad Ginés de Pasamonte), y destruye la realidad mezquina que sus títeres ofrecen como sustituto de lo sublime de su visión personal.

Hemingway tiene dos novelas de impronta cervantina, *Por quién doblan las campanas* (*For Whom the Bell Tolls*, 1940) y *El viejo y el mar* (*The Old Man and the Sea*, 1952). En la primera, dos personajes, Jordán y el campesino Pablo contrastan por su idealismo y materialismo antitéticos. Jordán se impone una fe que le compromete a creer que volar un insignificante puente franquista cerca de Segovia va a cambiar la historia de la humanidad. Vuela el puente pero la única victoria es la existencialista de haberse comprometido con una causa justa, ya que los nacionalistas ganarían la guerra y se mantendrían en el poder durante muchos años. El guerrillero Pablo, campesino como Sancho Panza, no quiere aceptar riesgos, habiéndose acostumbrado a la seguridad que le han otorgado tanto su innecesaria reputación de líder



como los dictámenes de su esposa mandona. (Piénsese en la cobardía de Sancho y en Teresa, su mujer mandona). En *El viejo y el mar*, al anciano pescador cubano, Santiago, se le describe no sólo como delgado sino flaco y gastado. Sus manos y cara reflejan las arrugas y cicatrices de la senectud y de la vida inhóspita. Va para ochenta y cuatro días que no ha cogido pez alguno. Un día sale en su barca, se adentra en el mar y coge un pez, un marlín, enorme. Lucha por dominar al contrincante marino y al fin lo mata. Obtiene el trofeo de la vida —una victoria aparente sobre su pobre destino (las decepcionantes victorias de Don Quijote sobre el Caballero del Bosque o sobre el terrible Vizcaíno)— pero los tiburones muerden la carne del pez hasta que no queda más que el enorme esqueleto cuando por fin llega al puerto. Santiago, sin embargo, intuye que su vencimiento del instinto bruto, el marlín gigantesco, y de su propia flaqueza es una victoria moral imborrable. Ha triunfado sobre algo que otros habían declarado imposible. Existe desde luego poca duda de que Hemingway haya introducido una buena dosis de quijotismo en lo que de otra manera sería sólo una versión invertida de la ballena blanca y del capitán diabólico de Melville. Existen otras novelas que podrían aducirse como hijas del *Quijote*, incluso algunas obras de premios Nobel como Faulkner

y Bellow y algunas narrativas de autores chicanos no internacionalmente conocidos —además de varias piezas teatrales de Wilder y Saroyan— pero en mi opinión son casos menos importantes o mucho menos convincentes que los que van apuntados aquí¹¹.

Conclusiones

¿Qué es lo que podemos deducir de estas reacciones de estudiantes, críticos y autores norteamericanos ante la gran novela de Cervantes? Creo que *Don Quijote* es para nosotros una novela cuyas formas y filosofía entendemos bastante bien. Sin embargo, no podemos ver muy claramente sus implicaciones —las implicaciones de una novela que necesariamente ha de interpretarse antes que nada en el marco histórico-literario español de la primera parte del siglo XVII— para nuestra vida de hoy. (Claro que existen lectores muy estudiosos que sí conocen el contexto, y algunos de ellos pueden extraer de él perspectivas y lecciones para hoy, pero éstos no son la mayoría.) La razón de esta desorientación o reorientación es que cada norteamericano que ha leído la obra se apropia de ella y la configura para justificar su propia visión de la vida, sus propios actos o para darle un empuje a su propia carrera profesional. Nuestra interpretación sigue siendo técnicamente filosófica, pero en lugar de responder a una filosofía íntimamente relacionada con la época o el país de su composición, obedece más a una hermenéutica personal. (Unamuno estaría de acuerdo con una reformulación para adaptar la obra a la novela cambiante de nuestra vida y para crear de ella nueva literatura. Despreciaría, sin embargo, toda propuesta de distorsionar a Cervantes para avanzar la carrera¹²). Sólo el estudiante avanzado y el crítico-profesor responsable ven con relativa claridad los contextos históricos y literarios en los cuales Cervantes escribió, pero aun aquéllos tienden a menudo a sacrificar estos contextos en nombre de teorías actuales con las que esperan ver sus propias nociones anticipadas en la vasta concepción plurifacética y críticamente «ilimitable» que es el *Quijote*. En nuestro mundo postmoderno, tan «virtual» y desprovisto de continuidad y solidez, ¿quién querría negarles este sueño tan quijotesco?

NOTAS

¹ Los textos que mejor señalan estas equivalencias entre Don Quijote y Jesucristo son los de *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905) y *Del sentimiento trágico de la vida* (1913) de M. DE UNAMUNO. Los tratamientos igualmente imaginativos de ORTEGA y de

MAEZTU son relativamente desconocidos en Estados Unidos. Los estudios serios del *Quijote* escritos tanto por estudiosos españoles como por críticos procedentes de otros países se toman muy en serio en ciertos círculos, pero casi no tienen impacto sobre el lector típico.

² J. CASALDUERO, *Sentido y forma del Quijote*. 2ª ed. Madrid, Ínsula, 1966.

³ Michel FOUCAULT, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Sin trad. Nueva York, Vintage, 1994, pp. 46-49.

⁴ Michel FOUCAULT, *The Order of Things*, op. cit., y también *The History of Sexuality: Volume I*. Sin trad. Nueva York, Vintage 1990.

⁵ S. FISH, *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretative Communities*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1980 y W. ISER, *The Implied Reader, Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974.

⁶ J. BUTLER, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Ed. del 10º aniversario. Nueva York, Routledge, 1999.

⁷ H. BLOOM, *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. Nueva York, Riverhead, 1994, p. 50.

⁸ H. MELVILLE, *Moby Dick*. Nueva York, Holt, 1961, p. 1. Traducción nuestra.

⁹ Cap. XII, p. 54; traducción y énfasis nuestros.

¹⁰ N. ARVIN, Introducción a *Moby Dick*, de H. MELVILLE. Nueva York, Holt, 1961, IX. La estrecha vinculación entre este pasaje de Melville y otros del *Quijote* demuestra que el artículo clásico de H. LEVIN sobre el *Quijote* y *Moby Dick* (H. LEVIN, «*Don Quijote and Moby Dick*», *Contexts of Criticism*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1957, pp. 97-109), según el cual «La relación entre *Moby Dick* y *Don Quijote* no es ni íntima ni similar; es complementaria y dialéctica» (traducción nuestra, p. 107) es algo equivocado. Aunque el *Quijote* parodia lo caballeresco y *Moby Dick* tiende a glorificarlo, como afirma Levin, pueden aducirse muchos pasajes y situaciones que evidencian una serie de caracterizaciones y una visión ontológica que las dos novelas comparten. El estudio de Levin tiene, no obstante, el singular mérito de señalar los pasajes que Melville había marcado en su propia edición del *Quijote*, que, aunque no es la misma que había tenido antes de la composición de *Moby Dick*, sin embargo, indicará la misma orientación hacia lo cervantino vigente durante la composición de su gran novela.

¹¹ Cuando me refiero a otras narrativas norteamericanas con deudas para con el *Quijote*, pienso en *Las aventuras de Don Chiquete* (1928) de Daniel VENEGAS, *The Adventures of Augie March* (1953) de Saul Bellow, *The Reivers* (1962) de William FAULKNER y *Tamazunchale* (1978) de Ron ARIAS. La novela breve, *Bartleby the Scrivener* (1853) de MELVILLE empieza con una parodia de la búsqueda de fuentes históricas que se encuentra en varias partes del *Quijote*. La novela *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889) de TWAIN, con sus magos, encantadores, justas, «dulcinea» y mezcla de manuscritos y relatos orales, tiene resonancias muy obvias del *Quijote*, aunque no tiene ni mínimamente la profundidad filosófica que caracteriza la novela de Cervantes.

¹² M. DE UNAMUNO, «El sepulcro de Don Quijote», *Vida de Don Quijote y Sancho*. Ed. Ricardo Gullón. Madrid, Alianza, 1987, pp. 7-18. Este capítulo, originalmente aparecido en *La España Moderna* en 1906, sólo se añadió al libro en la segunda edición, de 1914.

MUJER Y CIENCIA: PASADO, PRESENTE Y FUTURO

Margarita Salas

Con la revolución feminista, ocurrida en la primera mitad del siglo XX, el papel de la mujer en las ciencias empezó a tener importancia. Sin embargo, quisiera empezar haciendo una retrospectiva histórica y señalar el papel que jugaron las mujeres en la ciencia desde los albores de la civilización. De hecho, la referencia a mujeres que tomaron parte en el desarrollo de ciertas especialidades científicas o médicas datan de hace unos 4.000 años. Citando a Margaret Alic, quien escribió *Historia de las mujeres en la ciencia desde la antigüedad hasta fines del siglo XIX*:

Nuestras primeras antepasadas aprendieron a preparar barro y hornear cerámica, y descubrieron la química de los esmaltes. Con el tiempo, los hornos de alfarería de las primeras ceramistas llegaron a convertirse en las forjas de la Edad de Hierro. Para la época de Cro-Magnon, las mujeres ya fabricaban joyería y mezclaban cosméticos, origen de la ciencia química¹.

Con el establecimiento de la civilización griega (600 a.C.) la mujer se hizo presente en la escuela matemática de Pitágoras, aun cuando, en general, la mujer griega estuvo muy confinada al mundo del hogar. En la Grecia clásica las mujeres vivían en un estado de segregación, legitimada además por la opinión difundida, y suscrita por voces autorizadas como la de Aristóteles, de la inferioridad básica del sexo femenino.

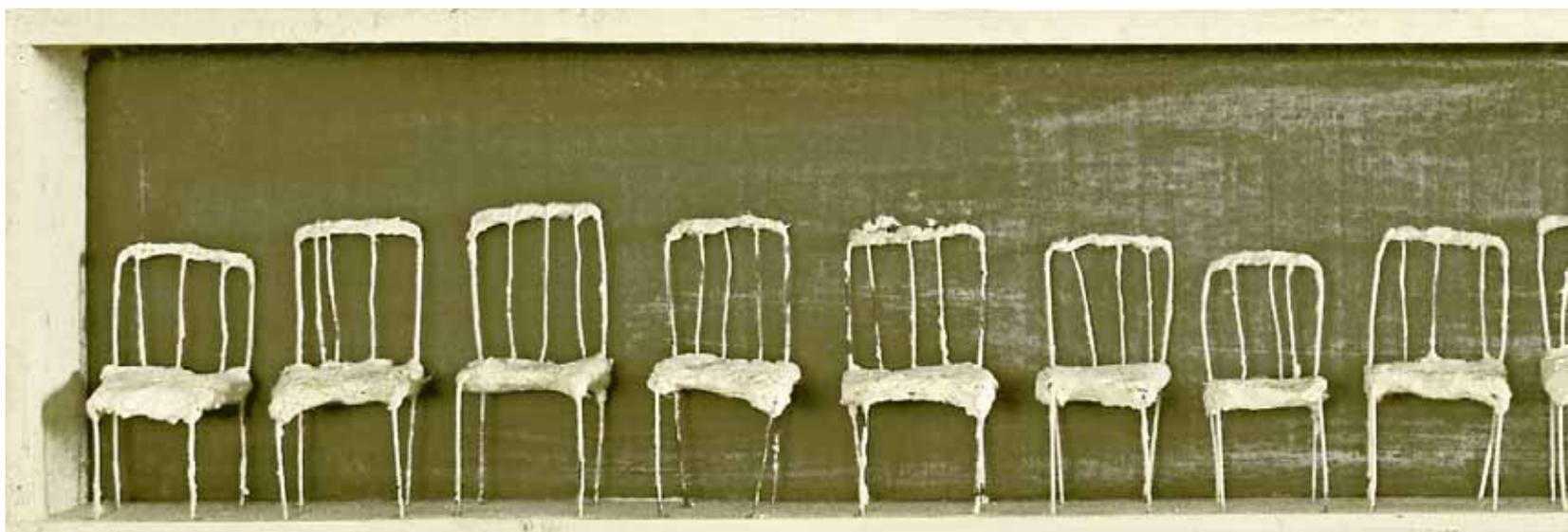
A pesar de ello, algunos nombres han llegado hasta nosotros, como los de la astrónoma Aglaonice de Tesalia, Aretea de Cirene, autora de tratados y profesora de ciencias naturales, o Agnodice, famosa en el campo de la medicina y la obstetricia, pero también por haber sido protagonista de una de las primeras rebeliones femeninas.

Con el advenimiento del Imperio Romano, Grecia dejó de ser el Centro de la cultura de la Edad Antigua para pasar a Egipto, en Alejandría, donde aparecen dos mujeres científicas importantes.

Una de ellas fue la alquimista María (María la Hebrea), que vivió en el siglo I a. C., y es la primera mujer cuyos escritos se conservan en extractos tomados por otros autores. Fue famosa por su habilidad para diseñar aparatos químicos, como por ejemplo el baño María que debe a ella su nombre. Como química se distinguió en el campo de los pigmentos, siendo su contribución más importante la del «Mary's Black», una preparación de sulfuro de cobre y plomo que se usa en pintura.

Pero la más conocida de las mujeres científicas de la antigüedad es Hipatia de Alejandría (370-415 a. C.), primera mujer científica cuya obra se conoce con detalle. Su formación inicial la recibió de su padre, un conocido astrónomo y matemático de su época. Después de estudiar en Atenas y en Italia, Hipatia volvió a Alejandría, donde ocupó un puesto en la academia neoplatónica. Hipatia fue una científica polifacética, cultivando la física, química, mecánica y medicina, aunque destacó fundamentalmente en matemáticas y astronomía. Hasta nosotros ha llegado el testimonio de sus obras principales: entre otras, trece volúmenes de comentarios a la Aritmética de Diofano, y el Corpus Astronómico, tablas sobre los movimientos de los cuerpos celestes. Además, como se desprende de sus dibujos de instrumentos científicos, Hipatia también era experta en mecánica y tecnología.

Contrariamente a lo que pueda pensarse, en la segunda mitad del primer milenio y en los primeros siglos del segundo, tanto en el imperio bizantino como en el mundo musulmán, las mujeres fueron libres para



«Cenáculo», 2005.

dedicarse a sus intereses científicos. Por otra parte, a través de la difusión del estilo de vida monástica, la Edad Media hizo posible que las mujeres estudiaran y gozaran de una libertad intelectual que no se ha repetido hasta nuestros días. En esta época destaca Hildegard von Bingen (1098-1179), abadesa de un convento benedictino. Entre sus obras en el campo científico destacan el *Liber Scivias*, que incluye su primera cosmología completa, la enciclopedia de historia natural titulada *Physica*, así como su última cosmología. Hay que destacar que las obras de Hildegard influyeron sobre el pensamiento científico hasta el Renacimiento.

Con el establecimiento de las universidades en los siglos XII al XV, disminuyeron las oportunidades de formación de las mujeres, que habían estado centradas en los conventos. En este sentido, las universidades más abiertas fueron las italianas, donde destacaron algunas mujeres científicas.

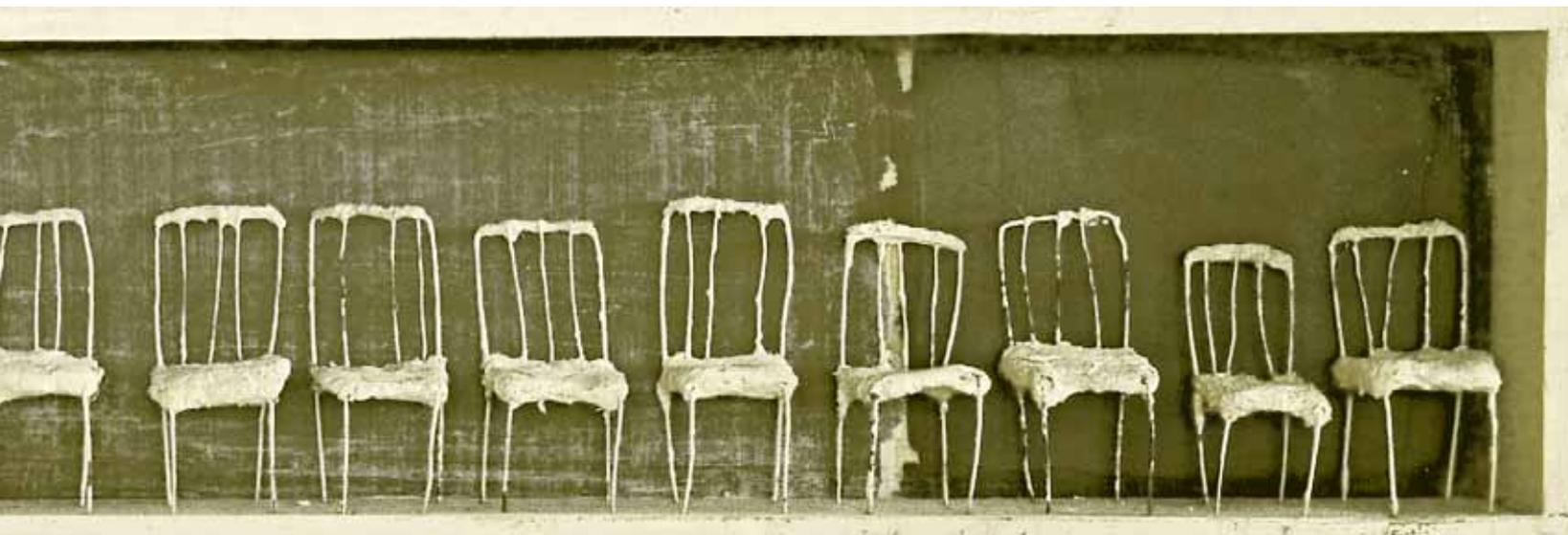
Sin embargo, es durante la revolución científica del siglo XVII cuando se sientan las bases para el ingreso de las mujeres en el mundo científico, no solamente en Italia, donde su participación en el mundo de la Ciencia había sido admitida y respetada, sino también en países como Inglaterra y el Norte de Europa, donde la oposición a la instrucción femenina fuera de los conventos era muy fuerte. Es de destacar que en esta época las mujeres están presentes en todos los campos científicos: química, botánica, biología, geología, astronomía, matemáticas, además de medicina que es donde más habían destacado en el pasado.

De acuerdo con los historiadores, el establecimiento de las Academias constituye el origen de la Ciencia moderna. Las principales Academias europeas se fundan en el siglo XVII: en 1662 la Royal Society de Lon-

dres, en 1666 la Académie Royale des Sciences de París, en 1700 la Societas Regia Scientiarum de Berlín. A finales del siglo XVIII existía en Europa un número considerable de Academias, que eran instituciones vinculadas a las universidades. A medida que el prestigio de las Academias aumentaba, las mujeres eran excluidas de ellas. Así, la Real Academia de Ciencias de Francia no permitió que las mujeres entrasen como miembros de número. Aunque la Royal Society de Londres tenía unos estatutos más abiertos, no admitió a ninguna mujer hasta 1945.

En España, se creó la Academia de Matemáticas de Madrid en 1582 durante el reinado de Felipe II. De hecho, las Academias que florecieron en Europa durante el siglo XVII tenían las características que definiera la Academia de Matemáticas de Madrid. En 1713 se fundó la Real Academia Española que, en los planes de su promotor, el marqués de Villena, debería abarcar todas las ciencias, aunque este propósito no se realizó. Se fundó, en cambio, en 1734, la Real Academia de Medicina y Ciencias Naturales. Después de un siglo, en 1834 se creó la Real Academia de Ciencias Naturales de Madrid, separándose de la de Medicina, y finalmente en 1847 se creó la actual Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, quedando suprimida la anterior.

Si la primera mujer científica entró en la Royal Society en 1945, la primera que entró en la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, no lo fue hasta 1988, siendo todavía hasta el momento la única mujer académica numeraria de la misma de un total de 54 académicos. Sin embargo, hace unos meses se ha nombrado como académica numeraria electa a la segunda mujer en esta Real Academia. Otras academias, como la de Medicina, tiene tan solo una académica numeraria de un total de 50 académicos, la Academia de Ingeniería



tiene dos académicas numerarias de un total de 45 académicos, siendo la Academia de Farmacia la que más académicas numerarias tiene: 5 de un total de 48 académicos. Es decir, si sumamos el número de académicas en la distintas academias relacionadas con las Ciencias hay tan solo 10 académicas numerarias de un total de 197 académicos.

Se conocen algunos casos de mujeres que pudieron publicar sus trabajos en algunas Academias o que fueron reconocidas de algún modo por ellas. Así, Gabrielle-Emilie de Chatelet (1706-1749), una de las primeras personas que popularizó la física de Newton, pudo publicar en 1738 su trabajo sobre la propagación del fuego en las Actas de la Real Academia de las Ciencias de París. En un escrito que dirigió a Federico de Prusia le decía: «Juzgadme por mis propios méritos o por la falta de ellos, pero no me consideréis como un mero apéndice de este gran general o de aquel renombrado estudioso, de tal estrella que relumbra en la corte de Francia o de tal autor famoso. Soy yo misma una persona completa, responsable solo ante mí por todo cuanto soy, todo cuanto digo, todo cuanto hago» y termina: «así que, cuando sumo el total de mis gracias, confieso que no soy inferior a nadie».

Por otra parte la Royal Society de Londres publicó, a partir de 1787, los seis trabajos de Caroline Herschel sobre el descubrimiento de cometas. En 1828, a los 75 años, ella completó su gran obra sobre la posición de casi 2.500 nebulosas, trabajo que le hizo ganar la medalla de oro de la Royal Astronomy Society.

Pasando ya al siglo xx, este ha sido el siglo en el que las mujeres confirman su papel en el mundo de la investigación científica y en los demás campos de la vida social, aunque persistan un gran número de prejuicios y

obstáculos. Sin embargo, el modo en que las jóvenes se introducen en los estudios y en las profesiones científicas es totalmente distinto. Los nombres de las científicas notables que han contribuido al desarrollo científico ya no son ignorados y callados, como lo demuestran las numerosas científicas contemporáneas, entre las que cabe destacar las mujeres, desgraciadamente aun escasas, que han obtenido el Premio Nobel en alguna rama de las ciencias.

La primera de estas mujeres notables es María Sklodowska, conocida universalmente como Marie Curie. Nacida en Polonia en 1867, se marchó a París en 1891, donde se licenció en Ciencias Físicas y en Matemáticas, casándose con el físico Pierre Curie. Después de tener a su primera hija, Irene, Marie Curie decidió realizar su tesis doctoral, algo insólito para una mujer en aquella época, estudiando las radiaciones que desprendían las sales de uranio. Posteriormente, en colaboración con su marido, descubrió un nuevo elemento, mucho más activo que el uranio, al que los Curie denominaron polonio. Este descubrimiento lo comunicaron a la Academia de Ciencias de Francia utilizando por primera vez la palabra «radiactivo» para describir el comportamiento de estas sustancias. Poco después descubrieron un nuevo elemento al que llamaron radio.

En 1900 Pierre Curie fue nombrado catedrático de Física de la Sorbona, mientras que Marie ocupó una plaza de profesora de Física en la Escuela Normal de Sèvres. En 1903 les llegó el reconocimiento científico, cuando les fue concedido el Premio Nobel por su descubrimiento del polonio y del radio. Desgraciadamente, no pudieron acudir a Estocolmo a recibir el premio pues su salud, especialmente la de Marie, estaba muy afectada debido a la continuada exposición a la radiactividad. El Nobel le valió a Pierre la creación en 1904 de una

cátedra específica para él, con un laboratorio que dirigía Marie. En 1905, Pierre ingresó en la Academia de Ciencias de Francia, falleciendo un año después en un trágico accidente. Marie sucedió a su marido en la cátedra, convirtiéndose en la primera mujer de Francia que accedía a la enseñanza superior. Un año más tarde, en 1911, recibía el Premio Nobel de Química, siendo la primera vez que una persona obtenía el Premio Nobel dos veces. En 1931 le fue concedida la medalla de oro de Francia. En 1934 Marie Curie moría de leucemia a los 67 años. Un año después, su hija Irene, casada con el también físico Frederic Joliot, obtendría, junto con su marido, el Premio Nobel de Física por sus investigaciones sobre la producción artificial de elementos radiactivos. Marie Curie tiene el mérito, no solamente de haber obtenido el Premio Nobel dos veces, algo inusitado, incluso en el mundo de los hombres, sino también el haber compaginado su trabajo incansable con su vida familiar.

Otro caso de científica ejemplar es el de Barbara McClintock (1902-1992). Inició sus estudios en la Universidad de Cornell en 1919, doctorándose en 1927 en el Departamento de Genética, donde no fue admitida de un modo oficial, ya que no estaba prevista la admisión de mujeres. En aquellos tiempos la Genética era una ciencia hecha por los hombres. De hecho, en la Universidad de Cornell no se nombró profesora a una mujer hasta 1947, excepto en el Departamento de Economía Doméstica. Son los momentos iniciales de los estudios genéticos sobre el maíz, y Barbara McClintock encuentra un puesto de trabajo como ayudante de laboratorio de un profesor que llevaba dos años intentando teñir los cromosomas de esta planta. Barbara McClintock resuelve el problema en tres días, atrevimiento que motivó que fuera despedida del empleo. Finalmente, consigue un lugar de trabajo en los laboratorios Cold Spring Harbor en el estado de Nueva York, es elegida en 1944 miembro de la Academia Nacional de Ciencias de Estados Unidos, en 1945 ocupa el puesto de Presidenta de la Genetic Society of America y en 1983, por el descubrimiento de la transposición genética, los popularmente llamados «genes saltarines», consigue a sus 81 años un tardío pero merecido Premio Nobel de Medicina.

Otras siete científicas consiguen el Premio Nobel de Física, de Química o de Medicina: se trata de María Goeppert Mayer, polaca de nacimiento y trasladada a Estados Unidos, quien obtuvo en 1963 el Premio Nobel de Física por sus estudios sobre las propiedades de los núcleos atómicos; Gerty Cori, nacida en Praga y trasladada a Estados Unidos obtuvo en 1947 junto a su marido Carl Cori el Premio Nobel de Medicina por sus investigaciones sobre la síntesis biológica del glucógeno y el mecanismo de acción de la insulina; sin embargo,

como en el caso de Pierre y Marie Curie, fue Carl Cori el que obtuvo la cátedra y no Gerty, quien obtuvo solo un puesto de asociada con un sueldo que era el 10% del de su marido; Rosalyn Sussman Yalow, americana de padres europeos, obtuvo el Premio Nobel de Medicina por sus investigaciones que llevaron al perfeccionamiento de la determinación radioinmunológica de alta intensidad; Rita Levi Montalcini, italiana, se tuvo que trasladar a Estados Unidos después de la segunda guerra mundial debido a la persecución que sufrió por su condición de judía, descubriendo el factor de crecimiento neurológico, lo que le valió el Premio Nobel de Medicina en 1986, a los 77 años; Gertrude Belle Elion, hija de europeos emigrados a Estados Unidos, obtuvo el Premio Nobel de Medicina en 1988 por sus estudios sobre fármacos contra diversas enfermedades como la leucemia, los trastornos inmunitarios, etc.; Dorothy Crowfoot Hodgkin, nacida en El Cairo de padres ingleses, estudió química en Inglaterra, recibiendo el Premio Nobel de Química en 1964 por su determinación de estructuras de gran trascendencia biológica, tales como la insulina, el colesterol, la penicilina y la vitamina B12, después de haber sido nombrada miembro de la Royal Society, de la Real Academia Holandesa de las Ciencias y de la Academia Americana de Artes y Ciencias; finalmente, la científica más joven, Christiane Nüsslein-Volhard, nacida en Alemania en 1942, obtuvo en 1995 el Premio Nobel de Medicina por sus estudios sobre genética de desarrollo utilizando como sistema la mosca del vinagre, *Drosophila melanogaster*.

Estas 10 mujeres son las únicas que han llegado a la cúspide en el área de las Ciencias, considerando la cúspide la obtención del Premio Nobel. Frente a estas 10 mujeres, más de 300 hombres consiguieron el Premio Nobel en dicha área, es decir un exiguo 3% de mujeres han obtenido el máximo galardón.

Otras científicas muy valiosas tuvieron menos suerte que las anteriores y no consiguieron un merecido Premio Nobel. Entre ellas destaca Rosalind Franklin. Su trabajo fue básico en el descubrimiento de la estructura de doble hélice del DNA por Watson y Crick. Sin embargo, en parte debido a su muerte prematura (murió de cáncer a los 37 años) y en parte debido a su condición de mujer, lo cierto es que la historia no le ha hecho justicia. Sólo recientemente se ha empezado a reconocer su contribución con ocasión del 50 aniversario de la doble hélice celebrado el año 2003.

Otra científica que también destaca por sus importantes contribuciones en el campo de la Física es Lise Meitner (1878-1968), austriaca de nacimiento y alemana de adopción; su sangre judía hace que sea

separada de su grupo de trabajo y tenga que emigrar a Suecia. Llamada por Einstein «la Marie Curie alemana» su nombre ha quedado vinculado al de la física nuclear. Según comenta Otto Hahn, de formación química, quien formó un excelente tándem con Lise Meitner: «El comienzo fue difícil para ella. Emil Fisher, el Director del Instituto de Química en Berlín, no aceptaba a las mujeres, pero hizo una excepción en favor suyo, con la condición de que no entrara en laboratorios donde trabajaban estudiantes varones». Fue la segunda mujer que en Viena alcanzó el título de doctor en Física, en 1906, y también la segunda que obtuvo la *venia legendi* en Física por una universidad alemana. Como anécdota, la conferencia pronunciada por Lise Meitner en 1922 al obtener la *venia legendi* por la Universidad de Berlín titulada «Problemas de Física Cósmica» apareció en la prensa con el título «Problemas de Cosmética Física».

Aunque Lise Meitner fue clave en el descubrimiento de la fisión nuclear, el Premio Nobel de Química fue obtenido en 1944 por su compañero de trabajo Otto Hahn quien reiteradamente ocultó la contribución de Lise Meitner, quedando ésta en el olvido.

Otras dos científicas del siglo XX a las que quiero mencionar son Kathleen Lonsdale y Marguerite Perey.

Kathleen Lonsdale, irlandesa, desarrolló la mayor parte de su actividad científica en el University College de Londres, donde fue la primera mujer profesora, siendo a su vez la primera mujer elegida miembro de la Royal Society en 1945, y la primera mujer presidente de la Asociación Británica para el Progreso de las Ciencias. Entre sus trabajos más importantes se encuentra el descubrimiento de la estructura plana del benceno.

Marguerite Perey perteneció a la escuela francesa de radioquímica iniciada por Marie Curie. En 1939 descubrió el francio, denominado en honor a su país de origen, último de los elementos químicos naturales. En 1949 fue nombrada titular de Química Nuclear en la Universidad de Estrasburgo. Fue la primera mujer miembro correspondiente de la Academia de las Ciencias de Francia, en 1962, desde su fundación por Luis XV en 1666. Es decir, tuvieron que pasar casi 300 años para que una mujer fuese nombrada miembro correspondiente, no numerario, de la Academia de Ciencias francesa.

Aunque estamos en el año 2005, son todavía pocas las mujeres que forman parte de Academias de Ciencias en el ámbito europeo, con una media del 4%. En España, como hemos visto antes, la proporción es similar.

En un trabajo reciente, M.^a Jesús Santesmases², analiza una muestra de 48 científicas españolas, todas ellas doctoradas antes de 1970 en ciencias biológicas o

biomédicas. Muy pocas de entre ellas han alcanzado el máximo reconocimiento profesional que han podido alcanzar sus colegas los hombres, y han estado dedicadas a actividades más propias del trabajo diario del laboratorio que de su dirección. Es decir, ha habido un reparto de roles dentro de los grupos de investigación entre hombres y mujeres que está en línea con el reparto de roles por sexo en el resto de las actividades y responsabilidades familiares y sociales de las personas. De estas 48 científicas, 28 se licenciaron en Farmacia, 19 en Ciencias y una en Ingeniería. Estos números están de acuerdo con la mentalidad de que estudiar Farmacia era «apropiado» para una mujer. Un dato a resaltar es que las primeras mujeres que ocuparon un puesto permanente en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) estaban solteras. De las 48 científicas analizadas, 20 permanecieron solteras. De las casadas, la mitad lo hicieron con un colega científico y en general, quedaban a la sombra del marido.

Es obvio que hemos recorrido un camino importante en el que la mujer científica ya no es mirada como una rareza y también ha cambiado su mentalidad, pero también es cierto que el número de mujeres que en la actualidad alcanzan una posición directiva es muy bajo. Poniendo como ejemplo el Centro de Biología Molecular «Severo Ochoa» en el que trabajo, de un total de 53 grupos de investigación, solamente 10 son dirigidos por mujeres, es decir solo el 20%, si bien en los últimos 10 años se ha pasado del 10% al 20%.

¿Cómo veo a la mujer científica en el mundo actual? Tengo que decir que en la actualidad el número de mujeres que realizan la tesis doctoral en nuestros laboratorios iguala y, en numerosos casos, sobrepasa al número de hombres. La mayoría de estas mujeres se plantean en la actualidad una carrera científica tan seria como la de los hombres. Yo no veo en este momento discriminación frente a las mujeres a la hora de conseguir una beca para hacer la tesis doctoral o para obtener un puesto de trabajo en nuestros centros públicos de investigación. Sin embargo, todavía existen desviaciones, en particular en los puestos más altos. Así, datos recientes muestran que la mujer representa el 53% de los estudiantes universitarios, el 59% de los licenciados y el 51% de los doctores, pero sólo ocupan el 35% de las plazas de profesor titular y el 12,7% de las cátedras³. Por otra parte, sólo 5 de los 71 rectores actuales son mujeres y ningún presidente del CSIC ha sido mujer, si bien en los últimos años ha habido 3 vicepresidentas de este organismo.

De cualquier manera, es evidente que el número de mujeres científicas ha aumentado de una manera espectacular. Esto contrasta sin embargo, con el porcentaje de

mujeres científicas en puestos directivos en la actualidad. Pero hay que tener en cuenta que hace 25 años la presencia de las mujeres en ciencia era muy reducida y que el acceso a los puestos altos lleva tiempo.

Yo soy optimista y, debido al aumento del número de mujeres en los laboratorios de investigación, pienso que si las mujeres seguimos luchando e incorporándonos al mundo profesional, en un futuro no muy lejano la mujer investigadora ocupará en la comunidad científica el puesto que le corresponda de acuerdo con su capacidad.

NOTAS

¹ M. ALIC, *El legado de Hipatia. Historia de las mujeres en la ciencia desde la antigüedad hasta fines del siglo XIX*. Madrid. Siglo XXI Editores, 1991, p. 27.

² M. J. SANTESMASES, *Mujeres científicas en España (1940-1970). Profesionalización y Modernización Social*. Instituto de la Mujer, 2000.

³ www.mec.es/educa/ccuniv.

«Sin título», 2005.



ARGUMENTACIONES EN TORNO A LA CRECIENTE IMPOSIBILIDAD CREATIVA O LAS LIMITACIONES EXPRESIVAS DE LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL

José Gómez Isla

A fecha de hoy no podemos asegurar que exista una taxonomía apropiada dedicada a estudiar las diversas categorías y géneros en los que, supuestamente, se ha dividido la práctica fotográfica a lo largo de su historia. Pero, ateniéndonos a las clasificaciones tópicas, clásicas y genéricas del medio, muchos estudiosos han convenido en catalogar casi unánimemente dos tipos de fotografía posibles en la escena contemporánea, en función de la voluntad apriorística del creador. Estas dos vertientes, por las que supuestamente se han decantado la mayoría de los fotógrafos en la actualidad, atienden básicamente a la intencionalidad con la que estos forjadores de imágenes han potenciado su discurso, a saber: por un lado, la fotografía creativa y, por otro, un tipo de práctica normalmente menos valorada en círculos artísticos denominada fotografía documental.

Según diversos autores¹, en el caso de la «fotografía plástica» o creativa, el valor descriptivo de la imagen, es decir, el reconocimiento de aquello que se fotografía, resulta a la larga un valor secundario. Mientras tanto, en su vertiente documental, el carácter referencial (o principio de atestiguamiento) va a resultar un elemento crucial y distintivo de este segundo tipo de imágenes.

Normalmente damos por supuesto que en la primera actitud, es decir, la creativa, es el posicionamiento personal del fotógrafo el que organiza formal y conceptualmente la imagen. Por decirlo así, en este caso el fotógrafo interioriza la realidad fotografiada para hacerla propia. En este tipo de imágenes, las condiciones especiales de producción (bien en el plató, donde se recrea completamente la iluminación y la ambientación, o bien ya en el laboratorio analógico o digital, donde la imagen es susceptible de manipulaciones, para desvirtuarla y hacerle perder su valor netamente descriptivo), son las

que dan carta de naturaleza a este tipo de actitud; una actitud más cercana a la experimentación y la innovación que al registro fiel de la realidad. Esta propuesta manifiesta explícitamente su deseo de generar nuevos recursos que enriquezcan el —ya de por sí— generoso proceso comunicativo del lenguaje fotográfico. En el caso de la fotografía creativa, estas condiciones particulares de las que hablo recrean la realidad de tal modo que consiguen distanciarla, radicalmente a veces, de nuestras percepciones cotidianas, es decir, de aquellas que se producen sin la intervención mediadora de ningún otro tipo de aparataje —óptico, lumínico, químico o digital— más que el de nuestro propio ojo. La actitud creativa de un discurso fotográfico reflexivo (ya sea registro directo, construido por nosotros en la escena o manipulado posteriormente), y que en muchos casos es llevada al extremo, le adjudica sistemáticamente a la imagen un carácter perceptivamente irreal y siempre transgresor, que hace que ésta resulte completamente transfigurada (aunque no necesariamente distorsionada) respecto al referente de partida.



Robert Capa. *Desembarco de Normandía. Día D, 1944.*



Henry Cartier-Bresson. *Detrás de la estación Saint-Lazare*, 1932

Por el contrario, y remitiéndonos siempre a esta problemática «clasificación tradicional», en el caso de la fotografía documental se ha atendido casi siempre a otro tipo de necesidad, por encima de la recreación subjetiva del mundo. Esta necesidad obedece básicamente a la idea de constatación de un hecho que, necesariamente, sucede delante de la cámara sin que ningún tipo de falseamiento deliberado opere sobre la realidad registrada. En este caso, la imagen, debido a un filtro conceptual mucho más transparente —interpuesto ahora entre los objetos y la mirada del fotógrafo documental—, se limita, en la gran mayoría de las ocasiones, a dar fe de lo sucedido; es decir, que su cometido se circunscribe a algo así como a levantar un acta notarial mediante imágenes de lo que acontece delante del objetivo. Lo primordial en la fotografía documental es que el fotógrafo esté siempre presente para ser testigo privilegiado e incuestionable de lo que fotografía. En estos casos, lo esencial es el acto en sí de fotografiar el acontecimiento, el ser testigo de la historia presente; una historia que el registro fotográfico convierte sistemáticamente en pretérita. Obligada a convertirse en tiempo pasado, la fotografía se erige en un cadáver de cuerpo presente a través de la mirada del contemplador. Una idea sobre la que Barthes insiste en su

tratado titulado *La cámara lúcida*. Lo que la fotografía nos evoca sistemáticamente es «algo que ya ha sido» y que ya no volverá a ser de la misma manera nunca más. Este razonamiento nos remite a la célebre sentencia de Heráclito de Éfeso: «Nadie puede bañarse dos veces en el mismo río». De ahí, la experiencia singular que nos produce a menudo la contemplación de nuestro propio álbum familiar ante imágenes que nos muestran de manera dolorosa lo que ha existido, pero que inevitablemente se ha ido para siempre².

Si nos atenemos a la argumentación de un teórico de la imagen tan respetado como Joan Costa, propuesta en su tratado *El lenguaje fotográfico*, parece ser que la actitud documental o «reproductiva», como él la denomina, limita su campo de actuación a la presentación profiláctica y objetiva del referente: «El fotógrafo registra fielmente —objetivamente— el modelo, el cual se constituye en *el mensaje*»³. El único razonamiento admisible en esta actitud es la congelación o «perpetuación» de la realidad exterior, sin posibilidad de añadir a la imagen ningún otro tipo de comentario intencional posible. Aquí es el propio objeto fotografiado el que se erige en el único mensaje transmitido, pero con una pretensión comunicativa débil y pobre. Lo único que la imagen muestra a ciencia cierta no es más que la literalidad de lo fotografiado, sin apenas posibilidades de codificación como lenguaje visual con una entidad propia.

Por esa misma razón, Joan Costa contrapone esta actitud documental a la actitud creativa, propiamente dicha, y en esta última basa su ulterior disquisición sobre el medio fotográfico como herramienta comunicativa. Según él, «la creatividad, como concepto, pone de relieve los caracteres más subjetivos del hecho fotográfico. (...) La actitud creativa introduce en el mundo formas nuevas, es decir, mensajes originales, que operan una acción cultural positiva»⁴.

Sin embargo, y aún a riesgo de parecer eclécticos, cabría preguntarse si este tipo de clasificaciones tan tajantes conducen a esclarecer la problemática del medio fotográfico como lenguaje, si es que realmente éste se ha ganado por méritos propios su controvertida condición comunicativa. Para empezar, cabría poner en tela de juicio si este tipo de actitudes, de las que habla Joan Costa, sólo se dan en estado puro en cada fotógrafo, decantándose obligatoriamente por una de las dos, sin posibilidad de mezclas ni mestizajes en un mismo discurso unitario. En consecuencia, la primera pregunta, vislumbrada ya al inicio de esta reflexión, consiste en cuestionar si los dos tipos básicos de actitudes de los que habla Costa se descartan sistemáticamente uno a otro. Por decirlo de otra manera, la cuestión gira en torno a la posibilidad o la

imposibilidad de que imágenes documentales, nacidas en la más pura cotidianeidad de nuestro mundo, pretendan dotarse de un pseudo-discurso comunicativo; un discurso que, por encima de la constatación y el reconocimiento de lo fotografiado, se plantee el propósito de ir un poco más allá, bien con un comentario reflexivo, bien con una actitud crítica de denuncia o, simplemente, mediante la comprensión por parte del fotógrafo que roba esas imágenes a la realidad que tiene frente a él.

Sospecho que, en realidad, y como primera hipótesis de trabajo, este tipo de divisiones tan categóricas responde a duras penas al quehacer de los fotógrafos contemporáneos, pertenezcan al ámbito al que pertenezcan, ya sea creativo o documental.

Por tanto, a la hora de colocarse, cámara en ristre, ante unos determinados hechos, ¿resulta factible atribuir al fotógrafo documental una actitud creativa, al margen, por ahora, de las reglas canónicas de la estética tradicional y al margen también de la mera constatación aséptica de la realidad? ¿Es posible, por tanto, conceder a este tipo de fotografías un planteamiento comunicativo, dejando que el mensaje visual fluya por encima o entre los elementos registrados que componen la imagen? *A priori* no podemos otorgar a estas fotos los mismos privilegios lingüísticos que les hemos concedido a otro tipo de imágenes, cuando éstas últimas son generadas por fotógrafos-creadores para quienes prima sobre todo una «actitud experimental», siempre según la terminología de Joan Costa. Precisamente, y gracias a esta actitud experimental, esta clase de fotógrafos intentan aprovechar al máximo los recursos disponibles que ofrece la técnica para conseguir (instalándose en un peldaño superior al de la estética o la composición formal) utilizar esos recursos como herramientas básicas de un lenguaje visual personalizado.

Por todo ello, ¿hasta qué punto la fotografía documental es capaz de aportar por sí misma un comentario reflexivo, más allá de lo que el objetivo registra, en un estadio más cercano al lenguaje, sin que esto juegue en detrimento de su carácter meramente testimonial? Debemos recordar que toda actitud testimonial precisa, a la postre, del registro incontestable de lo sucedido en el momento preciso del disparo, aspecto éste con el que este tipo de imágenes alcanzan su auténtica carta de naturaleza.

Al erigimos en analistas críticos, lo que parece incuestionable es que cierto tipo de imágenes documentales, sacadas de la realidad cotidiana, poseen tal fuerza expresiva, resultan tan poderosamente persuasivas, que pueden parecer el producto de una revelación intencionada por parte del fotógrafo; es decir, de una manera de

hacer visible lo invisible o de evidenciar más claramente aquello que estaba oculto en la informalidad desestructurada de lo real. En principio, una «foto directa» (sin trucajes ostensibles), como si el instante hubiese sido raptado subrepticamente de la realidad, no es más que una posibilidad de llamar la atención sobre algo de nuestro entorno cotidiano (ya sea cercano o lejano) que bien no conocíamos o bien nos había pasado desapercibido. Únicamente es la mirada especial del fotógrafo la que nos revela un nuevo punto de vista a través del cual mirar esa imagen y repensar la realidad. Sin embargo, y a pesar de la subjetividad e intencionalidad del fotógrafo para crear el encuadre y su propio punto de vista, la escena preexiste sin necesidad de contar con la presencia de éste para que se desarrolle de una cierta manera. En numerosas ocasiones afirmamos alegremente que una foto *conseguida* ha sabido captar el momento de máxima expresión de una determinada realidad. Pero, si la analizamos con mayor detenimiento, nos daremos cuenta de que, en realidad, la única virtud que en principio podemos conceder al fotógrafo es la del don de la oportunidad —una rara habilidad intuitiva— a la hora de afrontar el acontecimiento y la sagacidad para capturarlo con su objetivo. De nuevo va a ser Joan Costa quien pretenda despojar a este tipo de imágenes *puramente documentales* de toda posible capacidad experimental y creadora: «Incluso en el nivel más cotidiano y menos *informativo* del acontecimiento (...) hay grados posibles de originalidad en la toma de la foto y un gran potencial de valores estéticos; no así en el documento de un acontecimiento imprevisible, insólito y socialmente relevante (las fotografías del asesinato de Kennedy), donde el valor documental tiene toda su razón de ser e inclusive se opone a la creatividad y a las calidades estéticas: no se puede hablar aquí sino de oportunidad y destreza —y también de azar—, por lo que respecta al fotógrafo fortuito»⁵.

Cuando ponemos en tela de juicio tanto el criterio estético como la intencionalidad verbal que ha movido a muchos reporteros gráficos a registrar un determinado acontecimiento, surgen serias dudas sobre su capacidad creativa para controlar al cien por cien lo que pretenden transmitir. *A priori*, la finalidad última de la imagen documental y sus posibilidades expresivas se quedan varadas ahí, en la evidenciación de lo sucedido delante de la cámara, sin posibilidad alguna de variación en su aspecto formal y conceptual. A primera vista parece poco probable que un fotógrafo documental pueda incorporar un comentario crítico a partir de una realidad concreta que haya sido registrada documentalmente al apretar el obturador de la cámara. Más bien al contrario, su capacidad parece limitarse a constatar con mayor o menor fortuna lo que ha sido encuadrado a través del

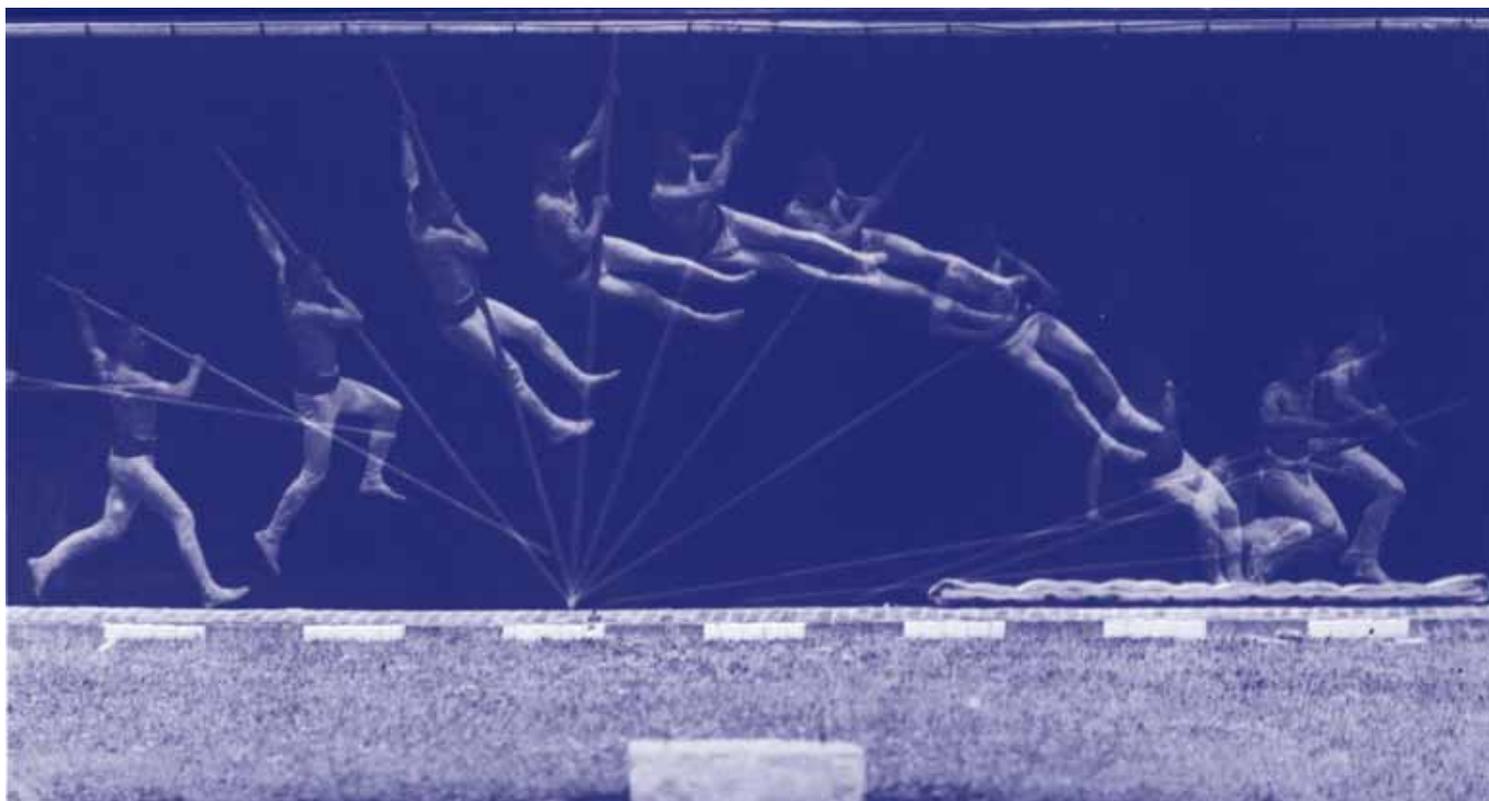
visor. La reflexión o la intencionalidad aparentes, que parecen emanar de la contemplación de algunas instantáneas, producen la sensación de que ha sido el propio fotógrafo quien ha querido emitir de forma expresa un juicio crítico para posicionarse ante un determinado suceso. Sin embargo, ese aparente «comentario» que el fotógrafo documental añade a la imagen, por muy radical, crítico o cáustico que parezca, ya existía previamente en el mundo real. El fotógrafo sólo ha tenido que acertar a registrarlo —a capturarlo en un determinado instante espacio-temporal—, y a otorgarle en todo caso un personal punto de vista. Pero, en ningún caso, ha podido ser el causante o generador de dicho comentario. La intencionalidad primigenia del fotógrafo al tomar una instantánea, no puede producir *a priori* una crítica meditada sobre un acontecimiento concreto e inmediato, simultáneo al momento del disparo. A menudo este tipo de imágenes registran un acontecimiento que aún no ha terminado de suceder del todo, o que está produciéndose en el mismo instante en el que apretamos el disparador. Por ello, lo que resulta problemático afirmar es que el fotógrafo pueda añadir tal comentario (verbal o comunicativo) a una realidad que todavía está aconteciendo al mismo tiempo que la registra, mientras ésta le sobreviene súbitamente. *A priori* no podemos premeditar comunicación alguna cuando lo que debemos registrar se nos viene encima de forma instantánea e imprevisible. Únicamente podemos limitarnos a disparar ante el estímulo visual que un determinado acontecimiento nos provoca. Pero eso no significa que tengamos capacidad alguna para pararnos a pensar críticamente sobre la valoración que nos merece el instante fotografiado en el momento mismo de producirse.

De esta manera, y aportando una segunda mirada a este fenómeno, caben reseñarse dos posturas diametralmente opuestas ante la actitud con la que un fotógrafo documental produce sus imágenes: o bien dispara su cámara indiscriminadamente, sin apenas tiempo para meditar sobre el acontecimiento ante el que se encuentra, o bien reflexiona sobre lo ocurrido y posteriormente describe su personal comentario crítico. Pero estas dos posturas tan dispares (registro-acto *versus* reflexión), difícilmente pueden ser articuladas en el mismo instante en el que el obturador se abre. Por decirlo de otro modo, parece incompatible formular al mismo tiempo dos actitudes sobre la realidad tan diametralmente contrarias. Por un lado, nos encontraríamos ante el aséptico registro documental y, por otro, ante el comentario crítico y comunicativo, reunidos ambos en una sola imagen. Sería algo así, según la argumentación de John Berger, como la inevitable escisión temporal de dos actos potencialmente sucesivos y secuenciales, pero nunca simultáneos, como

son el *mirar* primero y el *explicar* más tarde. Según Berger, «en cada acto de mirar hay una expectativa de significado. Esa expectativa debiera distinguirse del deseo de una explicación. El que mira puede explicar *después*; pero, antes de cualquier explicación, existe la expectativa de lo que las apariencias mismas están a punto de revelar»⁶.

Me pregunto acerca de cuántas fotografías de reportaje, que hoy nos parecen realizadas con un ojo crítico insuperable, han sido únicamente el resultado de la casualidad, de la rápida capacidad de reacción y del don de la oportunidad a la hora de apretar el disparador. El fotógrafo estaba allí, eso es verdad, pero ¿cómo sabía él que los acontecimientos se iban a desarrollar de esa guisa y no de otra completamente distinta? Su experiencia visual y su práctica a lo largo de los años pueden hacerle ganar en destreza y en intuición a la hora de encuadrar y visualizar más rápidamente; pero, a pesar de todo, no podemos adelantar un comentario (o sincronizarlo en una instantánea) con respecto a algo que todavía no ha llegado ni siquiera a suceder completamente.

Se puede argumentar que determinados creadores de la vanguardia del periodo de entreguerras, como Alexander Rodchenko, Raoul Hausmann, Grosz, John Heartfield o el valenciano Josep Renau, sí supieron ser intencionadamente mordaces, críticos e irónicos a la hora de denunciar fotográficamente una realidad social injusta. Sí, es cierto. Pero todos ellos utilizaron el fotomontaje como herramienta privilegiada para conseguirlo, lo cual problematiza *a priori* su carácter específicamente fotográfico. Los fragmentos fotográficos que incorporaron a sus creaciones ya habían sido realizados de antemano, bien por ellos mismos, bien por otros fotógrafos. Esas fotografías que se incorporan a sus fotomontajes fueron elegidas entre otras muchas para expresar mejor, simbólicamente hablando, las ideas que querían materializar. Y, posteriormente, los motivos de cada una de las fotografías elegidas fueron recortados, drásticamente descontextualizados, para construir una nueva forma de imagen y otro significado completamente diferente respecto a las instantáneas de partida. En este proceso de descontextualización, sí que es posible generar explícitamente una gramática visual con un significado semántico concreto: la adición de significantes visuales distantes y separados entre sí y la posterior yuxtaposición de esos significantes sobre un mismo soporte crea la función semántica mediante la cual el conjunto adquiere un significado claro. Como la gramática escrita, pequeños morfemas visuales (como unidades mínimas de significación) con función designativa («éste es X») se unen entre sí para dar lugar a significados complejos, surgidos de los nudos de relaciones producidos entre las partes recortadas. Sólo así será posible crear un discurso



Ettiène-Jules Marey. *Salto de pértiga*, 1890-91.

elaborado y altamente codificado. En consecuencia, aquí podemos hablar de un tiempo expandido de la fotografía, donde la narratividad y el relato entran a formar parte indisoluble de la imagen final. Lo mismo podría decirse de fotógrafos contemporáneos que se sirven de las posibilidades de la herramienta digital para generar sus particulares fotomontajes contruidos, como es el caso de Jeff Wall o Erwin Olaf.

Sin embargo, en la práctica conocida como «fotografía instantánea», tal y como la cámara la registra, resulta particularmente difícil llegar a este punto de complejidad verbal significativa, entre otras cosas, porque en la imagen documental no es posible elegir ni los elementos integrantes de la imagen ni su colocación en la escena, (ni tan siquiera distintos momentos de un mismo acontecimiento agrupados en una sola imagen). Todos estos elementos nos vienen dados de antemano y, como tales, tenemos que seleccionarlos o abandonarlos mediante el encuadre. Tampoco podemos conseguir que dos objetos distantes se acerquen, a menos que esa distancia sea suficientemente corta y frontal respecto a nuestra cámara como para poder reducirla mediante la utilización de teleobjetivo. Tampoco nos está permitido colocar a los personajes en escena de forma que actúen para nosotros con la ingenua pretensión de que la fotografía resulte más expresiva. Esta última actitud llevaría inevitablemente a la teatralización o falseamiento del documento, lo que —según muchos puristas del medio— traicionaría gravemente su propia naturaleza

testimonial. Aunque esta forma de dramatización, mediante la creación de imágenes contruidas, fue practicada asiduamente por los llamados fotógrafos pictorialistas del último tercio del XIX, sus aportaciones han resultado escasamente representativas para el discurrir del medio. Esto nos impediría hablar, por tanto, del tiempo expandido propio del relato del que, por definición, carece toda instantánea.

Como ya hemos apuntado, la realidad viene predeterminada de antemano en la instantánea, lo que hace difícil cualquier comentario crítico. No en vano, para fotógrafos como Aaron Siskind, el documento fotográfico es sobre todo registro, sin comentario alguno añadido por el fotógrafo. Éste pasaría a ser invisible ante la potencia de lo retratado. Para él, «la fotografía documental consiste en tomar una fotografía de tal modo que el espectador no piense en la persona que la tomó. En su núcleo estético hay una tradición muy antigua: el naturalismo. Y su propósito es el de registrar todas las facetas de las relaciones humanas»⁷.

Sin embargo, y a pesar de la dificultad de aglutinar en una misma instantánea el registro documental y el comentario crítico posterior, algunos fotógrafos se las han ingeniado para adoptar unas estrategias de actuación de manera que la imagen resulte tan expresiva que parezca haber sido sacada, no ya de la realidad, sino de su propia reflexión interior. A simple vista, esa primera fórmula o estrategia creativa se basa en el proceso de



Eugene Smith. *Tomoko en el baño*, 1972. De la serie «Enfermedad de Minamata».

repetición. A fuerza de observar deliberadamente las imágenes diarias que le inquietan a través del visor de su cámara, el fotógrafo adquiere la suficiente agudeza visual como para premeditar los resultados o, al menos, para previsualizar los encuadres de lo que posteriormente acontecerá ante su cámara. Sólo queda ser paciente y sentarse a esperar a que el pez muerda el anzuelo, como si todo hubiese sido escrito en un guión previamente establecido. «En el reportaje, el lugar dominante de la composición se conserva solamente como una dinámica del encuadre de anticipación, la “conciencia de cazador”, la mirada inquieta de un “gato de un solo ojo”, como decía Lee Friedlander»⁸. Es ésta una estrategia por la que los *paparazzi* han adquirido una triste fama consistente en tender trampas visuales meticulosamente preparadas para conseguir que el referente se manifieste ante el objetivo de la cámara de la forma deseada.

Pero, en este caso, me estoy refiriendo más concretamente a otro tipo de reportaje gráfico mediante la cual el fotógrafo intenta captar el lado más expresivo de la imagen al tiempo que pretende incorporar a su instantánea un acento de denuncia o compromiso social ante lo que está ocurriendo. Propondré un ejemplo. En una manifestación urbana no autorizada, un fotógrafo que, acostumbrado a este tipo de situaciones, prevé una carga policial sobre algunos manifestantes incautos, espera el momento para situarse en el mejor ángulo posible para captar el instante justo en el que la máxima potencia expresiva da sentido a toda la imagen. Ese resulta ser el momento de máxima tensión (en definitiva, el «momento decisivo» del que hablaba Cartier-Bresson). Pero, a su vez, ese mismo momento permitirá verbalizar visualmente algo más que lo registrado ante lo que está aconteciendo. En palabras de Cartier Bresson, «para mí, la fotografía es el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, del significado de un

suceso y de la precisa organización de formas que den a este suceso su mejor expresión»⁹.

En el intervalo de tiempo —de apenas décimas de segundo— transcurrido entre el momento de la previsualización del acontecimiento y el del disparo inmediatamente posterior, emana el instante en el que el fotógrafo es capaz de aportar su propio comentario crítico y aprieta el obturador con la esperanza de que ese momento no se haya esfumado aún, o de que, finalmente, la imagen lo exprese con suficiente elocuencia. A menudo este instante resulta ser, si se me permite la expresión, un «momento ciego» del que no tenemos más noción que a través de los resultados obtenidos *a posteriori*, una vez que la imagen ha sido inmortalizada.

Precisamente, algunos de estos autores, como el propio Cartier-Bresson, han logrado afinar hasta tal punto su lectura visual de la realidad que son capaces de utilizar la cámara como si fuese la prolongación de su propio ojo (e incluso a veces de su propio pensamiento). Según estos autores, una vez que todos los elementos de la escena muestran su lado más favorable ante un determinado punto de vista, ése será el momento de disparar. Es como si la realidad se colocase de forma natural ante nuestra cámara.

A pesar de todo, caben dudas razonables sobre la capacidad del fotógrafo poco avezado para incorporar un comentario ante lo registrado, por muy buena (sugere y acertada) que sea la imagen obtenida. No tanto porque la foto sea muda e instantánea —condición inherente al hecho fotográfico—, sino porque la instantaneidad misma que impone el disparo no puede dar lugar a una reflexión igualmente instantánea. Instantaneidad y reflexión parecerían pues a primera vista conceptos incompatibles. La ulterior conclusión, comentario —o moraleja— que se le pretende incorporar a la imagen no resulta posible mientras el obturador comienza a abrirse para dejar pasar la luz durante una leve fracción de segundo. Se impone por tanto la reflexión propia de todo espíritu creativo. Una reflexión madurada durante el espacio de tiempo suficiente como para permitir establecer sus enlaces, asociaciones de ideas, disquisiciones y conclusiones posteriores. De esta red de asociaciones podrá emanar finalmente el concepto que el fotógrafo-creador pretende destilar de la realidad que ha registrado. Ante la inmediatez de esa realidad que el fotógrafo quiere aprisionar en una fracción de segundo, se impone también la inmediatez de la intuición a la hora de disparar. Aunque, en ningún caso, cuenta con el reposo necesario como para hacer distinguos de carácter moralizante, crítico, ético o bien puramente creativo.

Raros son los ejemplos, aunque ciertamente se dan, en los que se aúna a un tiempo la capacidad intuitiva de previsualización del fotógrafo para «registrar», y su capacidad expresiva y comunicativa para «comentar» lo que tiene ante sí. Por esa misma razón, y debido a su condición de *rara avis*, no son tan abundantes las buenas fotografías en las que se conjugan armónicamente ambos extremos. Sólo en esos casos, la fotografía se convierte en una imagen a dos bandas que la hacen única. Por un lado, cumple con el propósito de «transmitir» visualmente una realidad externa y, por otro, se centra en su capacidad para «expresar» conceptos o ideas personales acerca de esa realidad concreta, además de un determinado criterio estético. Este criterio surgirá como resultado de las múltiples elecciones que el fotógrafo deberá adoptar previamente sobre el encuadre, el enfoque, la velocidad, el diafragma o el tipo de objetivo utilizado.

Lo que no ofrece lugar a dudas es que esta concepción del «instante decisivo» a la que se refiere Cartier-Bresson, un tanto romántica y evocadora, está todavía muy impregnada de una actitud estética que ha afectado al arte en general, y a la pintura en particular, desde el Clasicismo. Este tipo de representaciones pintadas intentaron elevar a la máxima potencia su capacidad narrativa para capturar en un solo momento, fijado en el tiempo y mediante el despliegue espacial en el cuadro, la esencia de lo que se quería comunicar, ya fuese estética o conceptualmente. Durante siglos, su finalidad última ha consistido en relatar un acontecimiento íntegro a través de una imagen única a la que le era negada sistemáticamente su fluir temporal. Esta supuesta desventaja nunca ha sido obstáculo para la pintura de género hasta bien entrado el siglo XIX (ya fuese histórica, religiosa, alegórica o mitológica), puesto que lograba desplegar sus estrategias compositivas para representar la ilusión de un tiempo narrativo en una escena fija y construida. Pero este sistema de representación temporal de la pintura se pone definitivamente en crisis cuando la referencialidad de la instantánea fotográfica y la secuencialidad cinematográfica acaban por cuestionar y reformular la naturaleza y la función social de las imágenes pintadas.

Fue precisamente un teórico del arte como Lessing, quien en el siglo XVIII hablaba ya de la pintura como un arte espacial y no como un arte del tiempo. En cambio, el carácter temporal resultaba ser condición *sine qua non* para otro tipo de arte más propiamente narrativo como la poesía. Frente al «fluir temporal» necesario en la obra poética o literaria, para Lessing la pintura era capaz de recoger y desplegar en su «fluir espacial» lo que él llamaba el momento *más pregnante*,¹⁰ es decir, aquel que esencializaba a través de una única imagen lo que se

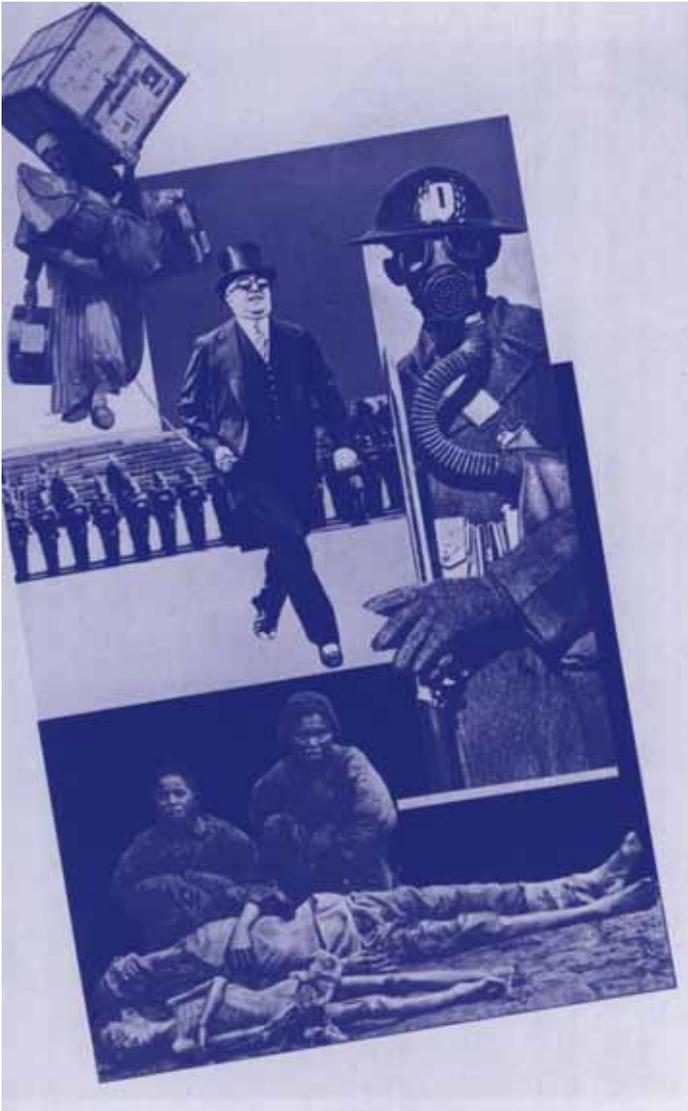


Robert Frank. Nueva York, 1958

quería contar sobre un determinado episodio temporal. La escena, según Lessing, conseguía recoger en un mismo lapso espacio-temporal, toda suerte de indicios de lo que ya había sucedido antes de abordar el momento que la propia imagen pictórica nos mostraba. De igual forma, ese momento pregnante también aportaba suficientes pistas para descifrar el momento subsiguiente al representado en el que se producía el desenlace. Por tanto, esa «pregnancia» de la que hablaba Lessing correspondería a un momento esencial capaz de resumir lo pasado y presagiar lo venidero, como ocurre en ese momento de máxima expresividad de la célebre escultura helenística «Laocoonte y sus hijos», cuyos personajes aparecen representados instantes antes de ser devorados por una serpiente pitón.

Ese momento de máxima tensión, en el que la pintura era capaz de contener otros momentos distintos al representado en la escena, es el que había heredado Cartier-Bresson al hablar del «instante decisivo». Frente a la estructura del relato temporal de la literatura o el cine,¹¹ lo que Bresson buscaba en las imágenes fijas, y por tanto en su condición espacial, era ese momento de la representación que provocase el punto tensional —o clímax— más expresivo que le fuese posible a la instantánea. Esa expresividad significativa vendrá dada a través de la composición espacial del encuadre, de forma tal que muestre indicios inequívocos de lo que acaba de suceder y que, a su vez, nos aboque inevitablemente hacia un momento futuro. John Berger se manifiesta en esta misma línea argumentativa al decir que «el fotógrafo profesional intenta, al hacer una fotografía, escoger un instante que persuadirá al público espectador para que le dé un pasado y un futuro *apropiados*»¹².

Pero los momentos a los que nos empuja la imagen bressoniana suponen otro tiempo distinto que ya no pertenece a la propia instantánea. Es lo que podríamos llamar un «tiempo ciego» —o espacio *off*—¹³ de las imágenes



Lajos Lengyel. *Colonialist Politics*, 1933-36.

fotográficas, en tanto que está «fuera del campo temporal» representado. El escenario temporal al que se alude no sucede en la escena registrada, sino en otro tiempo que está a punto de sobrevenir un instante después.

La falacia de este razonamiento radica precisamente en el modo en que, hasta el siglo XIX, la pintura había logrado comprimir en un solo instante diversos momentos temporales, recogidos en la misma escena a través de la composición espacial. Estos momentos eran mostrados simultáneamente, desplegados todos de golpe (como en un mapa) sobre el cuadro, aunque perteneciesen a períodos temporales distintos. Esa imagen había sido construida inequívocamente con distintos fragmentos de tiempo que se disponían secuencialmente. No es descabellado comparar conceptualmente este tipo de pintura con el cómic o con las cronofotografías de Etienne-Jules Marey. En sus fotografías, Marey congela de forma secuencial diversos momentos de un mismo movimiento sobre la misma placa fotosensible (como plano único de la representación).

Si Cartier-Bresson había querido otorgar a sus imágenes un argumento narrativo que, en principio,

resulta impropio para cualquier instantánea, es de suponer que algo tenía que ver en ello su formación como pintor. Su visión pictórica no había logrado sacudirse del todo la misión narrativa que para él era connatural a toda imagen artística. Siguiendo esta misma tradición artística, para Bresson, la fotografía tampoco podía limitarse a ser un registro meramente descriptivo de la realidad. Pero, como muy bien expresa John Berger, «a diferencia del narrador, pintor o actor, el fotógrafo sólo realiza, en cualquier fotografía, una *única elección esencial*: la elección del instante que va a fotografiar. La fotografía, comparada con otros medios de comunicación, es por tanto débil en intencionalidad»¹⁴.

Frente al mítico instante decisivo, que tan buenos resultados había propiciado al discurso clasicista de Cartier-Bresson (pero que a duras penas podía justificarse para el resto de las prácticas fotográficas ajenas al reportaje), a menudo se han alzado otras voces discrepantes. Quizá el caso más significativo lo constituya el fotógrafo Robert Frank, cuya obra, no menos documental que la de Bresson, se basa precisamente en una propuesta diametralmente antagónica¹⁵. El trabajo fotográfico de Frank niega la existencia de «instantes decisivos», de esos que podríamos llamar «esencializadores» o pregnantos, robados al tiempo. En sus imágenes, ya no es la tensión argumental (inferida de un determinado acontecimiento) lo que resulta crucial para incorporar su discurso a la imagen. Precisamente, Frank despoja a sus imágenes de ese argumento narrativo-secuencial que había salpicado las imágenes basadas en el instante decisivo bressoniano. En estas imágenes nada parece suceder y, sin embargo, la tensión se crea a raíz de un ojo que sabe revelar la magia que se esconde en lo cotidiano y lo banal. No se trata por tanto de registrar en una sola imagen un instante mágico e irreplicable, un instante que se despliega temporalmente a modo de relato novelado ante nuestros ojos, sino de encerrar en ese disparo la esencia vital de las calles, los personajes y las ciudades que Frank ha retratado con su cámara.

El único argumento narrativo válido que la fotografía documental ha logrado incorporar como discurso secuencial plenamente desarrollado, ha sido el del «reportaje gráfico», inaugurado en la prensa ilustrada durante la década de los treinta. Bajo un mismo hilo conductor temático, el fotógrafo podía desplegar sobre la página impresa, a modo de secuencia de instantes fijos —en una suerte de *story-board* fotográfico—, el argumento narrativo pertinente para relatar un determinado acontecimiento de forma más o menos literaria, retórica y temporalmente expandida. La esencia misma del reportaje gráfico, secuencial por definición, se basa pues en esta estructura pseudo-literaria de la narración que propone.

De forma similar, otro género visual como el cómic se ha basado en la «secuencialidad» de sus viñetas, articuladas normalmente de izquierda a derecha y de arriba abajo, para producir sus propios argumentos narrativos¹⁶.

Pero en torno a la fotografía documental se produce una problemática más interesante si cabe, y a la que aún no hemos prestado suficiente atención cuando la analizamos como imagen creativa *per se*. De la imagen periodística y documental se demanda —tradicionalmente— su capacidad para retratar la realidad de la manera más expresiva posible, como si ella misma fuese también capaz de originar el comentario crítico o el «pie de foto visual» acerca de lo registrado en la toma. Normalmente es la disposición cuasi-expresiva o cuasi-lingüística que se le exige a una foto documental la que le otorga su auténtico valor creativo.

Pero quizás éste sea también un análisis erróneo. En principio, no podemos otorgar validez a la consideración popularmente extendida de que para que una imagen documental adquiera valor creativo propiamente dicho ha de poseer una cierta cualidad verbal, en calidad de relato visual. Esto no debe ser prioritario a la hora de valorar la calidad plástica ni estética de una foto, sobre todo, cuando para muchas otras obras de arte esa actitud lingüística nunca ha sido condición *sine qua non* para desarrollar un discurso netamente creativo. Por esta misma razón, y lejos de la lógica del discurso literario o comunicativo que queremos otorgar a una imagen, existen otros muchos tipos de fotografías documentales —como las de Harold Edgerton, por ejemplo— basadas esencialmente en aspectos puramente formales y compositivos, así como en las relaciones causa-efecto de los objetos que aparecen simultáneamente en el encuadre. En éstas, el argumento esencial ya no es el relato espacio-temporal sino todo lo contrario, es decir, la inopinada instantaneidad con la que la realidad es sorprendida por el ojo mecánico de la cámara. El instante seccionado por el obturador dentro del escurridizo fluir temporal, separado de éste con el hábil bisturí de un cirujano o, en este caso, con la ayuda de un flash electrónico más rápido que el propio ojo, se despliega ahora ya por fin espacialmente y no temporalmente. Sin embargo, con esta otra intencionalidad abiertamente experimental, se pretende obviar a menudo la referencialidad propia de toda foto documental. Estas instantáneas de cámara rápida, que podríamos denominar como «no-narrativas», apuestan por un discurso que en nada se asemeja a la intención comunicativa antes señalada y que, a su vez, abren nuevas vías de exploración a la práctica fotográfica por derroteros completamente distintos. Es precisamente en este tipo de imágenes donde el argumento estético-formal domina sobre cualquier otro pseudo-lingüístico y

narrativo. Me atrevería a afirmar que, en la actualidad, es ahí donde radica, la diferencia de clasificación entre fotografías documentales y descriptivas respecto a este otro tipo de fotografías (llamémoslas experimentales) que ya no pretenden narrar la realidad de forma explícita, sino que se limitan a desplegarse espacialmente con otro tipo de criterios plásticos y compositivos.

Por otro lado, convendría revisar la clasificación hasta ahora incuestionable que la mayoría de los teóricos establecen entre foto documental y foto construida o «foto artística». Con absoluto convencimiento, hemos venido otorgando el nombre de «fotografía directa», en el sentido canónico del término acuñado por Alfred Stieglitz,¹⁷ a aquellas imágenes no manipuladas ni durante el disparo ni durante su ampliación posterior. Sin embargo, en la llamada fotografía documental o foto directa, inevitablemente también se superpone un cierto grado de manipulación electiva —o intervención, más propiamente dicha— por parte del fotógrafo. Esta intervención, aunque no sea tan radical ni tan obvia como el tijejetazo del fotomontaje operado *a posteriori*, conlleva una serie de elecciones inherentes a la práctica fotográfica que hacen que no podamos hablar en ningún caso de fotografía ingenua, neutral u objetiva¹⁸. Por muy automático y aséptico que nos resulte el mecanismo que produce la imagen, la tecnología fotográfica no es ingenua. El filósofo Herbert Marcuse señalaba que el concepto de «razón técnica» constituye *per se* una forma de ideología. Y ese posicionamiento ideológico está ya inscrito incluso en la construcción de la propia herramienta. Según Marcuse, «no es que determinados fines e intereses de dominio se advengan a la técnica a posteriori y desde fuera, sino que entran ya en la construcción del mismo aparato técnico. La técnica es en cada caso un proyecto histórico-social; en él se proyecta lo que una sociedad y los intereses en ella dominantes tienen el propósito de hacer con los hombres y con las cosas»¹⁹.



Robert Frank. Londres, 1951.

En consecuencia, siempre será el fotógrafo el que tenga potestad para seleccionar un determinado encuadre, y el que elija unas determinadas opciones a la hora de construir su propia versión sobre la realidad. Por ejemplo, la estrategia del *Slightly out of focus* (ligeramente desenfocado) de la que hablaba Robert Capa en sus reportajes de guerra es, en esencia, otra manera tan consciente e intencional de utilizar la herramienta para distanciarse de la realidad registrada como lo puede ser, por ejemplo, el recurso a la solarización del fotógrafo dadaísta y surrealista Man Ray. En ambos casos se pretende provocar un efecto de extrañamiento y distanciamiento visual respecto a la percepción directa de nuestro ojo. Ante estos dos casos paradigmáticos, ¿realmente podemos juzgar categóricamente si resulta más creativo o experimental, incluso más expresivo, el recurso utilizado por el artista surrealista respecto al usado por el fotoreportero de guerra? En cualquier caso, ambos recursos técnico-formales sirven para definir y acotar una parcela especial dentro del amplio espectro de la práctica fotográfica. De hecho, las tomas «ligeramente desenfocadas» de Robert Capa, con una película a menudo forzada, granulada y fuertemente contrastada, se convirtieron en un modo de hacer tanto o más expresivo y subjetivo que el utilizado por los llamados fotógrafos-artistas. Al igual que los argumentos experimentales de la vanguardia artística, este recurso del desenfoco sutil, introducido en una fotografía documental, no es más que otra manera de transfigurar el registro de la realidad para hacerla parecer otra distinta. En consecuencia, si esa misma búsqueda del «extrañamiento visual» (obtenido a través de la mediación técnica) era también el objetivo perseguido por la fotografía creativa, ¿cuál es entonces la diferencia conceptual entre estos dos tipos de fotografía? Sería un tanto ingenuo llegar a la conclusión de que finalmente es la temática de la imagen la que determina un tipo de género fotográfico u otro.

Al hilo de esta primera conclusión surge la formulación de una nueva pregunta: ¿es tan sólo la utilización de esos recursos técnicos con un determinado fin expresivo lo que hace que una imagen fotográfica pueda erigirse en obra creativa? O, por el contrario, ¿es necesaria también la conjunción de otros aspectos conceptuales que, además de la técnica, sitúen al fotógrafo dentro o fuera de un determinado género o categoría?

Sabemos que el período de entreguerras del siglo XX fue el caldo de cultivo determinante para que la práctica fotográfica abandonase definitivamente las pautas estéticas dictadas por la pintura. De esta forma, consiguió centrarse exclusivamente en los principios rectores de su propia disciplina, es decir, en la especificidad discursiva del propio medio fotosensible. Sorprendentemente, y

en contra de la clasificación al uso, la práctica fotográfica asumió por entonces los dictados de la cultura de masas, erigiéndose así lo noticioso y lo documental en la principal punta de lanza para inaugurar el nuevo concepto de artisticidad fotográfica. Según Jeff Wall, «es entonces cuando aparece el concepto artístico de fotoperiodismo. La dialéctica de la experimentación vanguardista creó la necesidad de esta práctica. (...) El fotoperiodismo nació dentro del marco de las nuevas industrias editoriales y de la comunicación, y produjo un nuevo tipo de imagen, utilitarista según los requerimientos de la editorial e innovadora en su captura de lo instantáneo del “acontecimiento noticioso” en el momento que sucedía»²⁰. Es decir que, en un momento determinado, fue precisamente la práctica fotoperiodística la que liberó al medio fotográfico de sus antiguas rémoras, heredadas de la pintura, para inaugurar un nuevo tipo de estética y conquistar así sus cualidades inherentes.

Por tanto, ¿qué es lo que ha ocurrido en las últimas décadas para que la imagen puramente documental y periodística haya sido despojada casi por completo de todo rango artístico? ¿Qué clase de resorte es el que ha hecho saltar por los aires a la imagen fotoperiodística desde el lugar privilegiado que ocupaba, como fundadora de un nuevo orden estético en la sociedad de masas, para que después se haya visto paulatinamente apeada de las conductas estéticas contemporáneas en el ámbito creativo? Y, finalmente, ¿qué es lo que hace que, en la actualidad, la imagen documental siga contraponiéndose tan abiertamente a la imagen creativa? Quizás el propio Jeff Wall halló la respuesta a estas cuestiones: «El ámbito social queda conferido al fotoperiodismo profesional propiamente dicho, como si los problemas estéticos relacionados con la descripción del mismo ya no fuesen relevantes, y el fotoperiodismo hubiera iniciado una fase no tan posmoderna como “postestética” en la que quedara excluido de la evolución estética durante un tiempo»²¹.

En el ámbito de la creación fotográfica contemporánea, se ha ido desterrando el «criterio de certeza» de la imagen como el principio rector que caracterizaba unánimemente el corpus fotográfico anterior a las vanguardias. En consecuencia, casi se ha relegado este carácter verosímil y escrupulosamente documental del medio fotográfico al campo puramente informativo de la prensa diaria. A partir de la segunda mitad del XX, las nuevas derivas de la creación contemporánea ya no buscaron el registro documental en forma de relato. El argumento narrativo, por tanto, ha pasado durante décadas a un segundo plano en favor de la pureza formal de las imágenes. Esta nueva actitud estética marcará indefectiblemente el corpus fotográfico en el terreno creativo y

experimental desde los años sesenta. Ya no importa lo que la fotografía produzca mediante estrategias puramente referenciales. Lo que realmente dota de valor a una imagen fotográfica en la actualidad es precisamente aquello que se sale de lo cotidiano, al ser contado de una manera personal, sesgada y nada neutral por parte del fotógrafo.

Pero, como no podía ser de otra forma, también en las últimas tres décadas han aflorado otras corrientes conceptuales y minimalistas en el campo experimental, que han recuperado un desmesurado interés por lo documental dentro del ámbito creativo, mostrado ahora de la manera más nítida, aséptica y menos afectada posible. Este es el caso de la Escuela de Düsseldorf que, con el matrimonio Bern y Hilla Becker a la cabeza, ha forjado un nuevo corpus estético dentro de la fotografía de creación. Las generaciones posteriores de esta escuela (que recuperan los postulados de la clásica «Nueva Objetividad» alemana) así lo han ido constatando con casos como los de Thomas Ruff, Thomas Struth, Andreas Gursky o Candida Höffer.

De igual manera, la incorporación definitiva de la tecnología digital al medio fotográfico ha abierto nuevas vías hacia un capítulo que ya se había dado por clausurado con la imagen fotográfica. Se trata de la reformulación conceptual de lo que habíamos denominado como «tiempo expandido del relato». Gracias a la tecnología digital, la imagen vuelve ahora a recuperar su antiguo potencial narrativo; un potencial que ya había sido inaugurado por los fotógrafos pictorialistas del XIX, como Oscar Rejlander o Henry Peach Robinson, o por los fotomontadores constructivistas y dadaístas del período de entreguerras. En este sentido, Jeff Wall habla ahora de la herramienta digital como un «segundo obturador» ya que,

como indica José Luis Brea, al incorporar a la imagen una cirugía sin costuras visibles de diversos momentos fotográficos, nos permite introducir en la imagen «un tiempo interno del relato»,²² mediante el cual podemos estar más cerca de los postulados propios del cine, en tanto que «imagen-movimiento», que de los de la propia fotografía tradicional, en tanto que instantánea fija de un momento único e irrepetible.

Como conclusión final, podemos aventurar que el discurso estético contemporáneo, en lo que al medio



Henry Cartier-Bresson. *Celda en una prisión modelo de Estados Unidos*, 1975.

fotográfico se refiere, ha sufrido diversas contaminaciones a lo largo de este siglo que le han ido abriendo vías alternativas y que han conseguido enriquecer el contenido de sus propuestas. De esta forma, hablar ahora de fotografía pura resulta cada vez más indefendible. No podemos quedarnos pertrechados en un ideario estético escindido del resto de las artes plásticas y visuales (incluidas las nuevas tecnologías digitales), cuando es precisamente la fotografía una de las disciplinas que más ha ayudado a avanzar en el terreno del mestizaje artístico y la sinergia entre prácticas artísticas que, hasta hace bien poco, permanecían estancas y aisladas en sus particulares modos de producción. Si la fotografía ha generado muchas de las contaminaciones que hoy marcan la pauta en el discurso estético de la posmodernidad, será también la imagen fotográfica la que tenga que asumir esa nueva naturaleza contaminada y enriquecida con las propuestas que le vengan desde otros terrenos plásticos y audiovisuales. La práctica fotográfica sólo podrá asumir íntegramente su carácter creativo si se tienen en cuenta estas aportaciones que ya no pertenecen vernáculamente a ningún territorio concreto, sino que son compartidas por todas las disciplinas que conforman el amplio espectro artístico.

De la misma forma, y en lo tocante al carácter discursivo específicamente fotográfico, ya no podemos hablar de actitudes «puras» del medio. Resultaría bastante empobrecedor hablar a estas alturas de fotografía desde los campos escindidos que la vieron nacer, bien como espejo de lo real, bien como imitación de la pintura. Más bien al contrario, considero que el universo fotográfico contemporáneo está compuesto por un conglomerado de estrategias y recursos que beben de ambas actitudes, es decir, de la documental y de la experimental —si nos seguimos ateniendo a la terminología reduccionista de Joan Costa—. En último término, lo que reclamamos de una buena fotografía, ya sea documental o básicamente construida, es que se constituya en una verdadera y precisa proyección del pensamiento del autor que la ha creado, y no ya en un registro automático —meramente especular—, ajeno y sin implicación personal respecto a lo que registra.

NOTAS

¹ Cfr. FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, Gustavo Gili, 1997.

² Cfr. BARTHES, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*. París, Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980. [Versión castellana: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Traducción de Joaquim Romaguera y Ramió. Barcelona, Paidós, 1990].

³ COSTA, Joan. *El lenguaje fotográfico*. Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1977.

⁴ *Ibidem*.

⁵ COSTA, Joan. *La fotografía. Entre la sumisión y la subversión*. México, Trillas, Sigma, 1991, p. 61.

⁶ BERGER, John; MOHR, Jean. *Another Way of Telling*. New York, 1982. [Versión castellana: *Otra manera de contar*, nº 3. Murcia, Mestizo, A.C., Colección «palabras de arte», 1997, p. 117].

⁷ SISKIND, Aaron. [Recopilado en FONTCUBERTA, Joan. *Fotografía: Conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*. Barcelona, Gustavo Gili, 1990/México, 1994. Colección Medios de Comunicación en la enseñanza, p. 181.]

⁸ WALL, Jeff. «“Señales de indiferencia”: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual». *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Edita Museo d'Art Contemporani de Barcelona, 1ª edición. Barcelona, 1997, p. 221.

⁹ CARTIER-BRESSON, Henri. *The Decisive Moment* (1908). Simon & Schuster, New York, 1952. [Versión castellana: «El momento decisivo», en *Fotografiar del natural*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.]

¹⁰ LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte* (1766). Introducción y traducción de Eustaquio Barjau. Madrid, Tecnos, 1990.

¹¹ No es extraño que el cine haya bautizado los momentos del rodaje que han sido capturados en forma de instantáneas como *foto fija*. Estas imágenes están llamadas a ejercer de recordatorio de lo acontecido, como una suerte de álbum privado o diario de rodaje que sólo es posible al evocar y reconstruir temporalmente si dotamos de un cierto orden cronológico a esas imágenes.

¹² BERGER, John; MOHR, Jean. *Otra manera de contar*, *op. cit.*, p. 89.

¹³ El término «espacio off», o espacio-fuera-de-campo, es aplicado normalmente al ámbito cinematográfico, que contempla la posibilidad de aludir a un espacio que se encuentra más allá de los límites del encuadre, y que se construye virtualmente mediante el montaje y la simultaneidad de las tomas de plano y contraplano. Para más información consúltese el libro de BURCH, Noel. *Praxis du Cinéma*. París, Gallimard, 1970. [Versión castellana: *La praxis en el cine*. Madrid, Fundamentos, 1985].

¹⁴ BERGER, John; MOHR, Jean. *Otra manera de contar*, *op. cit.*, p. 89.

¹⁵ FRANK, Robert. *The Lines of My Hand*. New York, Lustrum Press, 1972.

¹⁶ Cfr. RAMÍREZ, Juan Antonio. *Medios de masas e Historia del Arte*, nº 1. Madrid, Cátedra, 1992.

¹⁷ La denominación original utilizada por Stieglitz es la de «Straight photography».

¹⁸ Estoy aludiendo concretamente a la llamada «Candid Photography», que originalmente fue practicada por el fotógrafo Erich Salomon durante las décadas doradas de la prensa ilustrada alemana entre los años veinte y treinta.

¹⁹ MARCUSE, Herbert, «Industrialisierung und Kapitalismus im Werk Max Weber», en *Kultur und Gesellschaft*, II. Frankfurt a. M., 1965.

²⁰ WALL, Jeff. «Señales de indiferencia»: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual.» *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, *op. cit.*, p. 220.

²¹ *Ibidem*, p. 228.

²² BREA, José Luis. *Un ruido secreto. La obra de arte en la era póstuma de la cultura*. Murcia, Ed. Mestizo, 1996, p. 41.

ÁLVARO VALVERDE: EL PAISAJE INTERIOR

Asunción Escribano

Si hay una tendencia poética que esté cobrando auge en el panorama literario actual de nuestro país, es aquella que hace derivar la reflexión existencial de la contemplación de la naturaleza, y en ella es donde hay que encuadrar a uno de sus más reconocidos representantes, el escritor Álvaro Valverde¹. En la obra de este extremeño que no ejerce de tal de manera reivindicativa, sino que exhala su origen como quien se limita a respirar el oxígeno que le da vida y forma parte de su ser, el tono testimonial se asume desde la actitud estoica de quien reconoce la fragilidad de un mundo transitorio en la revelación de la esencia de cada instante. «La poesía de Álvaro Valverde —ha escrito Andrew P. Debicki— produce efectos emotivos en un lenguaje moderno y directo. Las escenas y descripciones naturales, y las reflexiones en primera persona que las acompañan, comunican un sentido de orden y de satisfacción que recuerdan la tradición del *locus amoenus* de la poesía neoplatónica»².

En el discurso leído el 11 de junio de 1989 en su entrada en la Real Academia de Extremadura, otro gran escritor extremeño, Santiago Castelo, afirmaba: «Extremadura ha condicionado a nuestros escritores. Y que esas condiciones de nacimiento, religión o educación han tenido un denominador común: la presencia del paisaje»³. En este sentido no es Valverde un autor que manifieste en su poesía un condicionamiento extremeño más allá de la importancia que entre sus versos cobra el paisaje y la memoria. La naturaleza en Valverde tiene, sobre todo, el rostro de lo tamizado por la propia experiencia, y por tanto no es un espacio local, sino que pasa a ser símbolo de lo universal que late en cada hombre.

Quizá por ello, este escritor incluye entre los motivos de su reflexión personal el tema de la identidad y la

autoría en la escritura. Antes que en él, este ámbito de reflexión ya ocupó páginas en las obras de quienes le antecedieron, por lo que parece ser un homenaje de quien sabe admitir las deudas en las que ha alimentado sus pensamientos. Valverde reconoce que la percepción de la separación entre el emisor y el receptor es irreal, y que aquello que leemos es tan nuestro como si lo hubiéramos escrito nosotros. Quizá ya consciente de esta certeza, Borges en su obra *Fervor en Buenos Aires* realizó aquella magistral dedicatoria «a quien leyere» en la que se disculpaba afirmando:

Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nada poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor⁴.

También Valverde asume esta circunstancia cuando escribe en su poema «El Lector» (MT), en donde reconoce: «Ya había escrito el poema que ahora leo/ en las páginas de un libro que no es mío.» Esta convicción, sobre la que se construyó toda la teoría postmoderna de la deconstrucción, sirve ahora a Valverde para cuestionar poéticamente la identidad del «yo» lector frente al «tú» escritor («me leo a mí mismo en estos versos/ que anticipadamente me escribieran»).

Pero el débito tiene una doble dirección que se desliza desde el presente hacia el pasado y, a la vez, desde el presente hacia el futuro. En este último sentido, Valverde se pregunta en su «Anotación a pie de página» (MT) «si habrá en algún futuro quien encuentre/ estas leves palabras que con lápiz/ y letra muy menuda dan constancia/ de una *conversación*.» Y concreta esta duda en sus hijos, a quienes imagina en el futuro leyendo la anotación que él realiza hoy a pie de página, y haciéndoles

sentir de nuevo su presencia. Esta percepción borgiana del desdoblamiento de la propia identidad, sea ésta en otros autores o en otro yo imaginado, también se manifiesta en la sensación de unidad que al final subyace debajo de nuestros gestos. Por ello Valverde escribe impresionado por el reverso posible y desconocido, igual y distinto al mismo tiempo, que repite los movimientos que hemos realizado en un espacio imposible: «alguien que no conozco,/ alguien, diría,/ que en realidad no existe,/ se llegará hasta aquí/ en una tarde idéntica de julio/ tras haber recorrido/ la asequible distancia que separa/ la callada ciudad de este paraje» («Una casa de campo» MT). El otro desconocido, que siempre forma parte de nosotros, nos repite en los modos de actuar y se iguala en la mirada y en la experiencia que aquélla conlleva. Alguien a quien creemos distinto y distante es quien nos escucha y nos habla; el interlocutor en el que el escritor se reconoce («Me veo en ese rostro que aquí cerca me mira» («Un rostro» EC), y sin el que no tiene sentido la palabra, poética o amiga: «Como si me leyera, atiendo al eco/ que produce mi voz (cuando conversa)/ y apagada asimila su presencia en el otro/ y con ello hace suya la amistad del encuentro» («Leyéndome a mí mismo» ADD). Valverde comparte, así, la gracia de los místicos y los contemplativos, puesto que en esa bilocación percibe la identidad que subyace a todo lo que existe. Al final, concluye el escritor, la diferencia sólo es cuestión de nombre (Dios, color, luz, vacío, ser, verdad o belleza).

Por ello, quizá, ese reconocimiento se expresa agradecido en cierto culturalismo que se manifiesta en sus poemas, y que quiere ser más homenaje a los maestros que despliegue de un vasto conocimiento literario. En Valverde las citas a otros autores están siempre tamizadas por la propia reflexión personal. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, en el poema «El paseo» (MT) en el que la cita inicial de Charles Tomlinson, «se tarda tanto/ en reconocer los lugares/ que habitamos», da cuerpo y estructura toda la introspección poética posterior, en la que cierta tensión metapoética no oscurece ni anula la verdad propia que se hila agradecida, al tiempo que bajo ella se escuchan a veces los murmullos tonales de otras palabras anteriores a las suyas. También aquí el poeta reconoce la voz universal bajo las voces. María Zambrano, Leopardi, Unamuno, Pimentel, Don Antonio, Walter Benjamin, Pessoa, Heráclito..., y cómo no, Calderón de la Barca, con el que se inicia el apartado-poema «Los lugares del sueño» (MT), en el que mediante el recurso a la anáfora (he soñado... soñé...) inicial en cada verso se consigue la impresión obsesiva de un mundo que se despliega extenso ante los ojos, donde borgiana o cervantianamente, todo cobija a todo dentro, pero cuya pasión al final es inútil porque, como escribe: «la olvidé al desper-

tarme». La poesía, por tanto, puede servir para mantener como sombra lo que es pasajero, aquellas realidades cuya permanencia tiene el rostro de lo efímero, como bien lo atestigua en el poema «Sao Martinho, septiembre» (MT) en el que el poeta se describe en primera persona mientras contempla cómo muere la tarde, «sentado en el jardín,/ bajo los tilos». La anécdota pasa a categoría, y el hecho aislado del momento habla de una realidad futura en la que todo aquello que creemos permanente «será una frágil sombra desprendida/ del ajado poema/ que ahora escribo».

En esa lucha que se desarrolla en el interior del hombre-poeta entre lo oscuro que habla a su razón y lo claro que lo hace a su emoción, no son pocos los momentos en los que se impone, como hemos visto, la unidad de todo. Entonces el escritor se torna un contemplativo que sabe escuchar el nombre verdadero de las cosas, y todo le dice otra verdad: «todo expresa una múltiple,/ inasible presencia,/ y el agua es más que el filtro/ de lo que fluye y pasa/ y la luz más que el velo/ que ilumina las cosas/ y el viento más que el nombre/ de una oscura noticia» («Mecánica terrestre» MT). En el poema que da título a este libro, se habla de la repetición, de la metáfora y la analogía como modos ciertos de acercar experiencias. Valverde sabe que detrás de la escritura lírica se esconde la capacidad de fundir, la conciencia de unión de todo el universo. Las figuras en la poesía de este extremeño no son un mero recurso expresivo, sino que se vuelven emblemas de lo real. Por ello afirma que «todo expresa una múltiple,/ inasible presencia» que se fragmenta para darse a conocer por cauces distintos, así «una imagen/ recuerda a una análoga/ y una sombra a la fresca/ humedad de otra estancia» («Mecánica terrestre» MT). Lo que se repite habla de lo que permanece debajo del movimiento. Por ello, Valverde se pregunta en «Día de difuntos» (MT), «¿Cómo decir lo mismo de otro modo?», y, por lo tanto, la definición exacta de lo que permanece bajo lo que avanza son los versos finales de este texto, en los que retóricamente, puesto que la pregunta lleva inserta en sí ya la respuesta, se cuestiona: «¿no son las repetidas circunstancias/ de un idéntico instante inacabable?». Por ello, quizá, el poeta ofrece su silencio como una forma de comunicación más intensa que la palabra vacía, como el reverso de un universo en el que la palabra ha perdido su sacralidad, como «aserto precario/ contra tanta palabra/ dicha en vano, consiente» («Cuento tengo» MT), para intentar reconstruir con él un mundo en el que la felicidad se asienta en lo cotidiano y está al alcance de cualquier persona: el sol, el silencio, los brotes nuevos de los árboles o la compañía que da sentido a todo. Valverde comunica así la última verdad que descubren sólo los sabios cuando escribe: «Qué poco

necesito/ hoy para ser feliz» («Mañana de domingo» MT), reflejando en ella la placidez que se contiene en el presente. La felicidad para este escritor consiste en sentirse inserto en un cosmos que irradia armonía en cada poro, «un lugar donde, a solas,/ ser simplemente, hombre» («Una meditación» ADD).

Sin embargo, en la eterna lucha entre la oscuridad y la luz no siempre le resulta fácil al hombre refugiarse en el instante. Así lo manifiesta gran parte de la poesía de Valverde en la que detrás de cada poema se esconde una pregunta: «¿Cómo cifrar la negra sombra opaca/ que hacia dentro parece proyectarse?» («Enigma» MT). La constante oposición entre la duda y la confianza, entre el día y la noche, en este escritor la encarnan el «sol del sur» o la «luz ardiéndome en los ojos» frente a la «negra sombra opaca». La luz está en el mundo, parece decir Valverde, pero es el hombre quien, con su propia oscuridad la vuelve oscura. La vida se impone con su «blancor salino», con su «oleaje», pero el ser humano no siempre es capaz de experimentar la cualidad perpetua del momento.

La luz para Valverde adquiere, de esta manera, toda la densidad y el espesor de un símbolo que alimenta la memoria. Cómo escribir sobre cualquier recuerdo y no cantar su luz. Para este escritor son los paisajes que se guardan en el pasado los que aparecen más iluminados. El poeta se recuerda desdoblado, como una figura ajena a sus sentidos, pero son éstos los que más le atan a la percepción de lo real: la vista al contemplar cómo «la luz sube del suelo y reverbera»; el olfato al percibir que «huele al barro cocido de las tejas»; el gusto, cuando «el aire se hace denso y se mastica» («Hacia 1980» MT). También el oído percibe ese sonido de lo ausente en el «silencio» que acompaña a la soledad. Tan sólo el tacto se sospecha mientras se sujeta un libro. El tiempo no es, al fin, capaz de alejar a quien ha vivido el instante con la intensidad de la propia conciencia de haberlo hecho. Pero, sin duda, el sentido que más se perfila en los versos de este extremeño es el de la vista, y lo es como expresión de un universo que reverbera ante la luz. Es ésta la que se tiñe de todos los matices posibles, y así puede ser artificial como «la luz remota de los viejos faros» («Postal del sur» S), o es luz cercada en el invernadero, donde «la luz llega astillada/ y su polvo se posa sobre los tallos secos» («En el invernadero» ADD). Es ya de atardecida «luz rojiza/ de los muros/ en ese atardecer/ sobre el palacio» («Mirador» S), o «luz de atardecida mancha todo» («Torre Tavira» S). Puede contemplarse en su

retirada, cuando «cesa la luz/ y el tiempo/ se suspende» («Agosto en el jardín» S), o cuando se percibe ya como «la luz lenta que cede su lugar a la noche» («La línea de sombra» ADD), aunque siempre deja su estela, puesto que «ni siquiera la noche hace invisible el haz/ que ilumina en lo alto» («Ciudad celeste» ADD), y «en la plaza, su círculo refleja/ una luz muy precisa» («Nocturno» EC). También en su esplendor en las azoteas cuando «es de oro» («Sidj Alí Ben Rasid, Chefchauen» S), o cuando «la luz, tan matizada, en su fulgor es viva» («El espacio único» ADD). Pero, entre todas ellas, Valverde se queda con una, y así afirma: «La luz a la que aspiro/ es blanca» («La noche sobre la lámpara» EC).

Los lugares también son espacios de comunicación con las dimensiones más profundas de la existencia. En este sentido, Valverde no es sólo un esteticista del paisaje, sino que convierte a éste en alquitara de reflexión existencial. La descripción se tiñe, entonces, de una densidad que es cifra de la emoción del autor, quien mediante ella se expresa. Por ello escribe en el poema titulado «Por mayo» (MT): «Un año más, te dices, y conservas/ la secreta esperanza/ de volver algún día/ y ver y oír y oler cuanto la vida/ dispuso para ti como consuelo». El mito del volver que hace de la vida un eterno retorno al pasado, espacio que se recrea eternamente y que nos hace percibir el cambio al que el hombre siempre se resiste, no impide a Valverde reconocer el rostro de esta



«Flor 1», 2005.

tarde «idéntica y distinta a tantas otras», en ese mayo que sigue floreciendo avisando con ello de la identidad interna de todo lo que avanza. En este contexto la memoria es el hilo vertebrador que enlaza tiempos, y todo es signo de otro tiempo, estela que recuerda que nada es perdurable, por eso aconseja a quien contempla: «Viajero que ahora pasas,/ ten presente/ que estas ruinas fueron/ andamios una vez,/ hombres silbando» («Estela» EC). Los paisajes urbanos también reflejan de manera expresiva la muerte que hay en ellos, y por ello, la naturaleza es el faro que de lejos lo ilumina todo, como el propio autor reconoce en alguno de sus textos: «Lejos de actitudes bobamente bucólicas o adánicas, la naturaleza se aferra a la poesía, o viceversa, para encontrar, acaso, un poco del sentido que el hombre es incapaz de hallar entre la desolada sordidez, entre el ruido y la furia de la ciudad moderna»⁵. El autor no puede asimilar el cambio experimentado por el mundo moderno frente a una antigua manera de existir y habitar un lugar que era, sobre todo, sagrada. Por eso dibuja una ciudad —«una ajada ciudad/ del fin de Europa»— símbolo de todas las ciudades, donde encuentra «casas ya desprovistas, desde su mismo origen,/ de memoria» («Noción de lugar» EC). Más cerca, en su ciudad natal, también halla los signos de este tipo de abandono: «En su lugar habrán de levantarse/ casas ya sin memoria» («Memoria de Placencia» ADD).

Es característica habitual de la poesía metafísica hacer de los paisajes lugares propicios para la reflexión, leer en ellos el signo de nuestra vida, su repetición o su abandono. Esto es así también en el poema «Barrio del Teso» (MT), donde los olores «de hierbas aromáticas y estiércol» reflejan la fusión de extremos y la posibilidad de deslizarse de lo que acaba hacia su comienzo, como una eterna sucesión de olas a las que subyace el grueso del mar. Detrás de lo que parece una vía muerta se esconde, con frecuencia, en Valverde la posibilidad abierta de su principio, aunque a veces el escritor no parezca encontrar en lo que le espera delante nada que le compense de lo que guarda en la memoria de otro tiempo. Es el «todo fluye» heracliano que este escritor recrea en su «Variación sobre un tema clásico» (MT), donde lo que fue es distinto ahora, y ante ello el poeta expresa su certeza: «Finjo ignorar aquello sospechado hace tiempo:/ que esa vana utopía que llamamos futuro/ rara vez nos compensa del más triste pasado». En otras ocasiones, como ya se ha visto, la solución vendrá de la mano de la renuncia a la nostalgia, cuando se perciba que «para llegar aquí fue necesario/ dejar abandonada en el camino/

cualquier nostalgia afín/ a la que el tiempo/ exige de los nombres y las fechas»... («Aceña», MT).

Hace unos años escribía Claudio Rodríguez que «la esclavitud y la libertad de la contemplación residen, entre otras cosas, en el ansia de hallar la certeza única, el nudo que ate y dé sentido a tantas imágenes rotas, tanta oscura presencia, tanta vida sin tino»⁶. Ésta es, en definitiva, la búsqueda última de Valverde: el deseo de encontrar esa certeza única de la que hablara el poeta zamorano detrás de cada cosa, y que en el escritor extremeño se encuentra anudada a la poesía como transmutación de lo sagrado, y así lo plasma cuando escribe: «Busco en vano un lugar (...) Sobre aquel territorio / levántese con palabras/ las estancias que habito» («Territorio del nómada» EC). El poeta es consciente de que existen pocos lugares donde pueda encontrarse ese refugio que otorgan las palabras. Y, quizá por ello, vuelve una y otra vez en cada libro a encontrarse con Yuste («un espacio que no es/ sino una atmósfera»⁷), donde otros, más acostumbrados al tráfigo y la gloria, supieron darse cuenta antes que él de que allí estaba la soledad y el sosiego necesarios para vivir en plenitud. Éste es su paisaje, el de su infancia y su memoria, un territorio que es fuente nutricia e índice de la gran lección que siempre está dando la vida, y que no es otra, expresada en las propias palabras de Álvaro Valverde que: «Un sentimiento semejante/ a lo que un monje podría llamar Dios;/ los pintores, color; un arquitecto, luz;/ el escultor, vacío; un filósofo, el ser/ y un poeta, tal vez,/ la verdad, la belleza» («Una casa de campo» MT).

NOTAS

¹ Estas reflexiones están realizadas a partir de sus obras: *Sur. Plasencia*, Alcantía, 2003; *Mecánica terrestre*, Barcelona, Tusquets, 2002; *Ensayando círculos*, Barcelona, Tusquets, 1995; y *A debida distancia*, Madrid, Hiperión, 1993. A lo largo del texto emplearemos las iniciales S, MC, EC y ADD, para incluir, respectivamente, cada uno de los poemas citados en su correspondiente obra.

² *Historia de la poesía española del siglo xx. Desde la modernidad hasta el presente*. Madrid, Gredos, 1997, p. 283.

³ *Paisaje y poesía*, Trujillo, Real Academia de Extremadura, 1989, p. 12.

⁴ *Obras completas I*. Barcelona, EMECÉ, 1996, p. 15.

⁵ Álvaro VALVERDE, *El lector invisible*. Badajoz, Editora Regional de Extremadura, 2001, p. 41.

⁶ *La otra palabra. Escritos en prosa*. Barcelona, Tusquets, 2004, p. 194.

⁷ «No es en lo escondido», poema inédito publicado en *Pliegos de Yuste*, nº 3 (2005: 1), p. 113.

EL RETO DEL AMOR

Clara Janés

Hoy no hace falta situar ese país llamado Afganistán, y tampoco describir a sus mujeres. Oímos las palabras «mujer afgana» e inmediatamente vemos una burka ocultando a un ser humano que sufre el trato más brutal. Lo que casi nadie sabe es la verdad profunda que esconde esa burka, una verdad que las palabras valentía, osadía y desesperación no bastan para dejar entrever. Hay que acudir a la voz escondida tras ella y silenciada, que la rigurosa prohibición de cantar no segó y, sin duda, aunque las condiciones no han mejorado en exceso, se oye de nuevo por esa fascinante geografía de desiertos y montañas; una voz anónima, que, sin pasar por la escritura, ha creado una poesía de fuerza y belleza poderosas. Los poemas de las mujeres afganas que yo conozco se remontan a hace unos años, los anteriores e inmediatamente posteriores a la invasión soviética del país, pero la tradición no se ha perdido y no tardaremos en conocer la huella con que la han marcado estos últimos terribles años. Esta creación, realizada en un idioma iranio, el pashtú, fue recogida por Sayd Bahodine Majruh, nacido en Kabul en 1928, decano de la Facultad de Letras de dicha ciudad, exilado luego a Pakistán y allí asesinado en 1988. La fuente de cuanto yo pueda desvelar es su libro *El suicidio y el canto*, que he traducido y ha sido publicado por Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.

Las mujeres del pueblo afgano crean una literatura oral, sin modelos ni autoridades poéticas, sus versos, preservados de influencias exteriores, conservan los ecos emblemáticos del pueblo. Se trata de improvisaciones cantadas que desarrollan ritmos y rimas de gran valor melódico. Los recogidos por Majruh son poemas breves, de dos versos, llamados *landay*, de nueve y trece sílabas, sin rimas obligadas, pero con sólidos ritmos internos. En estos *landays* no aparece rastro de la poesía persa, tan

próxima, no hay referencias al amor místico ni a lo desconocido insondable; por el contrario, lo que nos comunican es algo esencial y simple, pues la voz que los entona es la de un ser terrestre con sus inquietudes y problemas, sus alegrías y sus goces; una voz que celebra la naturaleza, los bosques los ríos o las horas del día, y se alimenta de la guerra, el honor, la bondad, el amor, la belleza y la muerte. Siendo, en general, analfabetas, estas mujeres polarizaron, en su sociedad, el arte de la poesía, cuando todavía podían cantar al ir a por agua a la fuente y en las fiestas, mientras el hombre se dedicaba exclusivamente a prepararse para la lucha. Sus versos son gritos del corazón, destellantes como relámpagos, que dejan ver un rostro rebelde y orgulloso.

En la comunidad pashtún, guerrera por antonomasia, regida por los valores masculinos y con una ley basada en el código del honor, la mujer vive en condiciones extremadamente duras: se ocupa del rebaño, prepara la harina, cuece el pan, hila la lana, cose la ropa, pone a secar las pieles de los animales, riega los campos, transporta en la cabeza enormes y pesados recipientes, mientras los hombres van a la mezquita o se sientan en la plaza del pueblo a hablar de la guerra. Pero ella nunca se lamenta, raramente menciona sus «dedos de terciopelo» con los que recoge espigas o el peso del cántaro que a penas soporta su espalda. Sufre sobre todo del aspecto moral de su servidumbre. Acogida con tristeza desde la cuna —el padre toma como duelo el nacimiento de una niña que será sólo moneda de cambio entre las familias del clan sin que nunca se le consulte— es humillada hasta el punto de que ni su marido se digna comer con ella. Ella, en cambio, aparentemente sumisa, lleva a cabo una revolución que desemboca, nos dice Sayd Bahodine Majruh, en dos testimonios: el suicidio y el canto. Dado que el suicidio, según el código del honor pashtún, es



«Wendy», 2005.

una cobardía, y que el Islam lo prohíbe, un hombre nunca lo cometería. La mujer, al realizarlo, proclama trágicamente su rechazo a la ley comunitaria. Del mismo modo con su canto lleva a cabo un desafío de naturaleza idéntica que puede revelarse fatal por los temas que trata y fundamentalmente uno: el amor al amante.

En la comunidad afgana, el amor de la mujer es una falta grave castigada con la muerte. A las indisciplinadas se las mata fríamente. Las masacres de las aman-

tes llevan una cola de venganzas de clanes interminables. Pero ellas no renuncian al amor secreto —que representa la libertad—, al contrario, ni un solo «landay» habla del amor conyugal, la fidelidad se reserva siempre para el amante. Así sus versos son gritos perpetuos de separación, y al marido impuesto —generalmente un viejo o un niño— lo llaman «el pequeño horrible» y es con frecuencia tratado con chanza:

El «pequeño horrible» no hace nada: ni el amor ni la guerra.

Por la noche, en cuanto tiene el vientre lleno, sube a la cama y ronca hasta el amanecer.

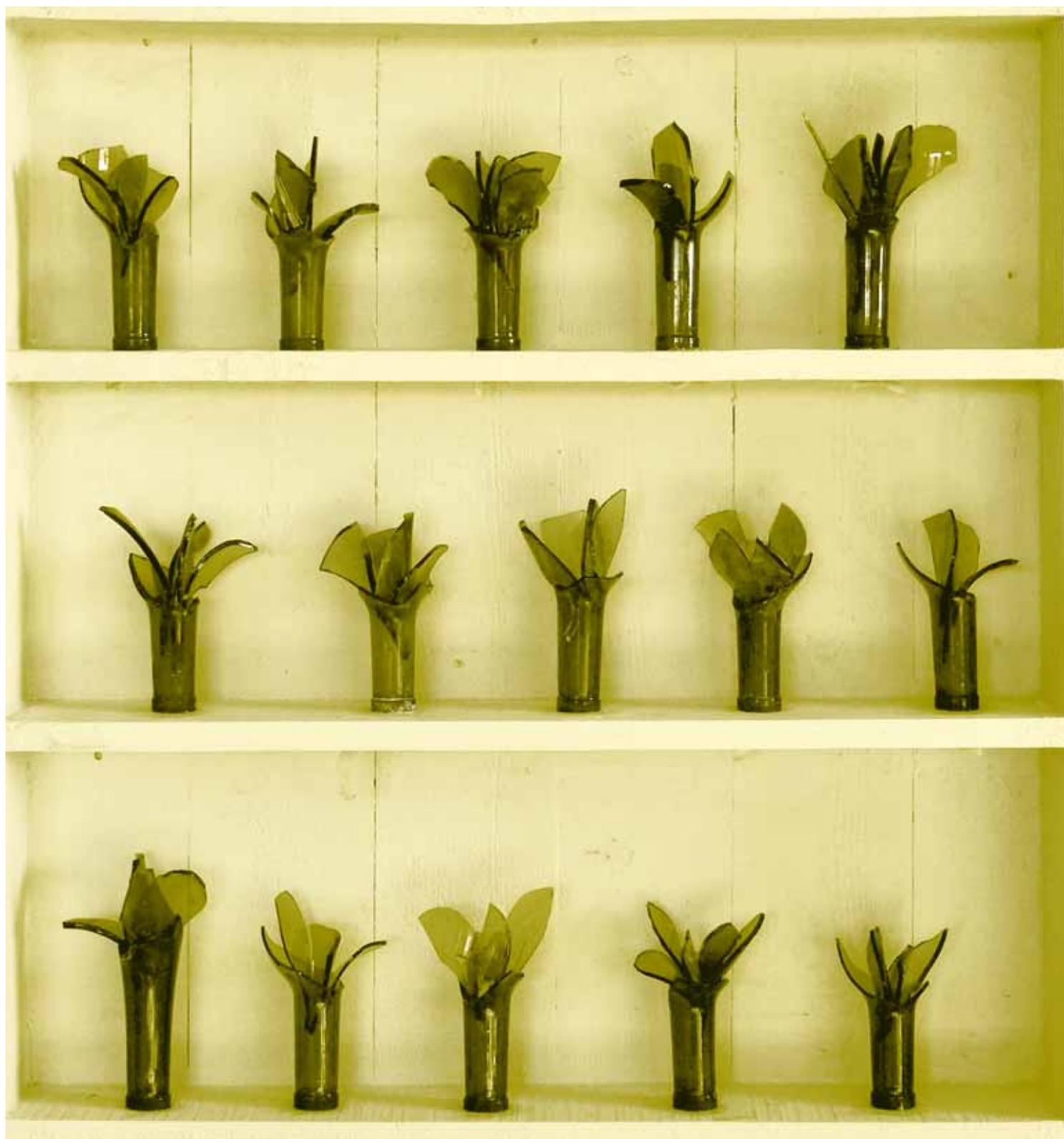
El amante, en cambio, le inspira otros acentos:

*Mi amante quiere que le abrace entre las ramas del moral,
Y yo trepo de rama en rama para darle mi boca.*

Pero la mujer, apasionada, invita al hombre al amor, no con ternura, sino provocándolo en su dignidad, con un juego de audacia, incitando al valeroso guerrero a correr riesgos:

*Dame la mano, amor mío, y partamos por los campos
para amarnos y caer juntos bajo las cuchilladas.*

Estos acentos, en el juego del amor, son verdaderas provocaciones. Pero ¿qué representan, en realidad, los *landays* respecto a los códigos de la sociedad viril? Con frecuencia un estallido de risa. Mediante ellos, sus autoras escapan al hombre que las ve como propiedad, llevando a las consecuencias extremas su propia actitud, obligándolo —incluido el hijo— a comportarse como



«Pequeño jardín», 2005.

héroe, de lo contrario será objeto de sangrienta burla. Es decir, a través del *landay*, la mujer afgana pone al hombre una trampa acudiendo a sus propios valores:

*Amor mío, ve primero a vengar la sangre de los mártires,
antes de merecer el refugio de mis senos.
Vuelve acribillado por las balas de un fusil tenebroso, amor,
yo coseré tus heridas y te daré mi boca.*

Otras veces se trata sencillamente de una declaración irónica:

*Oh, amor mío, si en mis brazos tiembles tanto,
¿qué harás cuando el entrechocar de las espadas se convierta en mil
relámpagos?*

Constantemente en contacto con la muerte, la mujer pashtún concibe este momento último de un modo particular. En su vocabulario no hay huella de la palabra «alma» o «ruh», utiliza la palabra «sa», que quiere decir respiración. Habla de «el fin de la respiración» pues lo que canta es exclusivamente el destino del cuerpo, exaltando un elemento de esta realidad física: el corazón, sede de las emociones, al que compara con un pájaro, una fuente de sangre, un horno que devora sus propias llamas. Habla, en fin, de la geografía de su cuerpo: su creciente frágil, sus granos de belleza como estrellas, sus senos como granadas. Y junto a esto, de la muerte, que para estas cantoras esenciales, hijas de la tierra, es una vuelta a los elementos: polvo, viento, hierba, agua, fuego. Y, naturalmente del carácter efímero de su existencia:

*Rápido amor mío, quiero ofrecerte mi boca.
La muerte ronda por el pueblo y podría llevarse.*

Pero su tema fundamental, insisto, es el amor apasionado, que alude al goce de su belleza y juventud:

*Tómame primero en tus brazos, estréchame,
solamente después podrás anudarte a mis muslos de terciopelo.*

*Ven y sé una flor en mi pecho
para que pueda refrescarte cada mañana con un estallido de risa.*

Lo dicho hasta ahora revela el rostro de la mujer pashtún hasta abril de 1978. Un cambio se produjo con el golpe de estado comunista, y luego la invasión soviética que arrasó el país, con los consiguientes encarcelamientos, las torturas, ejecuciones sumarias, destrucciones de pueblos, incendios de cosechas y masacres, como la de Kerala, donde tras un ataque resistente fueron asesinados todos los hombres (mil setecientos). Los únicos supervivientes: niños y mujeres, pasaron a ocupar un campo de refugiados en Pakistán.

Tras la invasión por el Ejército Rojo, el 27 de diciembre de 1979, la gran manifestación de abril de 1980 la hicieron las mujeres. Niñas de las escuelas y los institutos de Kabul, estudiantes de enseñanza superior, maestras, empleadas, madres de familia, salieron a las calles y se dirigieron al palacio del gobierno. Los tanques rusos intervinieron. Nahid, una de las organizadoras de la marcha, interpeló al oficial, un miembro del partido comunista afgano, que la apuntaba con su fusil, casi con un *landay*: «¡Eh, pequeño cobarde! Puesto que eres incapaz de defender el honor del país, no eres hombre. Toma mi velo, pónitelo en la cabeza y dame tu arma». El oficial disparó y Nahid cayó sin vida. Esas masacres y deportaciones (tres millones del interior pasaron al país vecino) no acabaron con la creación poética, que sobrevivió en los campos. La nostalgia de la tierra y el combate pasaron entonces a primer plano:

*Brisa que soplas del otro lado de las montañas donde combate mi
amante.*

¿Qué mensaje me traes?

*El mensaje de tu lejano amante es este olor de pólvora de cañón.
Y este polvo de las ruinas que conmigo llega.*

Tampoco la terrible ley impuesta por los talibanes acabó con esas voces profundas y airadas, aunque estuvieran ocultas. Y es así porque, acaso sin saberlo, claman por una profunda verdad: la autonomía vinculada al amor. Y esa fuerza del amor no puede sino acabar triunfando. Su triunfo, como los *landays*, estará por encima de religiones y fanatismos. Sin duda estas mujeres, detrás de sus burkas, intuyen que en el mundo violento y agónico que nos toca vivir, esta es la única arma que está al alcance de todos.

Conocedora, como he dicho, de esta poesía por azar —encontré su versión francesa hace años en una librería de París y compré el libro sin saber de qué trataba, movida por el título—, decidí traducirla y darla a conocer. Más adelante, habiendo escrito una extensa elegía por el poeta iraní Ahmad Shamlu, que de hecho es un homenaje a la poesía combativa, pensé en hacer un homenaje a la poesía de la mujer afgana. Tuvo que pasar tiempo, hasta que un día, hallándome en la medina de Fez y habiendo escapado del grupo, me encontré sola en una callejuela y de pronto se abalanzó hacia mí un joven con su rocín que llevaba una inmensa carga. Me dirigió un grito terrible y lanzó contra mí al animal. Por suerte había una puerta abierta y me metí en ella. Entendí en carne propia lo que sufría la mujer afgana y el poema se puso en marcha. Resultó ser un canto a la mujer y su condición desde los orígenes hasta nuestros días.



«Pequeño jardín», 2005 (detalle).

HUELLAS SOBRE UNA CORTEZA

Como una oveja perdida en la noche¹
me acogí a la fronda...

El día partió con su hato de esperanza,
llevándose las horas y el horizonte virginal
donde todos los brotes apuntaban,
y la noche, que pudo ser cristal para los sueños,
se tornó un ojo oscuro
y el grito airado del muchacho
que me apartaba para dar paso a su rocín.
La tierra se estremeció ante el cuchillo de su voz...
Y yo, que sembraba y recogía,
sacaba agua del pozo,
disponía los alimentos sobre el mantel
y corría por los campos ondeantes de brisa
cuando tenues mariposas
expresaban el cauteloso vuelo del despertar,
sentí que esa voz cercenaba mi aliento.

Como una oveja perdida, sí, vagaba.
Y la noche
se asentó en todos los confines,
y el grito proseguía,
ocupaba la angosta callejuela,
y prendía en mí como una llama
porque, frente a su bestia, nada era yo
para el que lo lanzaba.
Y crecía su ansia de dominio,
y por su voz se abrieron hendeduras,
se cayeron las casas
y estallaron minas en mi seno,
que toda voz de hombre es voz de guerra.

Como una oveja perdida,
como una tierra exhausta de dar fruto
vagaba por el filo de esa voz
que me arrasaba
y establecía el olvido del amor,
y en la senda dejé manchas de sangre...
¡Cúbrelas!, me decía,
convoca una niebla azul
que confunda tus pasos con el mar.
Nadie sabrá si son las olas que han alisado el paisaje
y se mezclan con el humo
y esa nube de ira que se destaca gris
ocultando el umbral de la acogida...

Como una oveja perdida por el amor
 me retiré a la espera
 y amansé en mí su negación de mis trabajos
 y sufrí que su mano, un día hoja suave,
 se tornara de acero...
 porque hubo un tiempo de inocencia
 y el río fértil y sagrado reflejaba nuestros rostros,
 de hombre y de mujer,
 mezclándolos,
 y creímos en el paraíso de nuestro corazón,
 y entonces alguien dijo: os daréis las manos como pares,
 os pondréis los anillos de igualdad,
 compartiréis la dignidad y el techo
 y vuestras vidas seguirán paralelas
 hacia el devenir...
 Y en esa espera continuó
 porque vuelven las flores del almendro
 y se extiende el perfume de romero por los valles,
 y blancas campanillas que indican la paciencia.

Yo llevo todavía los panes y los peces,
 llevo los higos y las avellanas,
 la miel y el vino...
 Yo cumplo antes del alba con la luz,
 lavo el horizonte con mis palabras,
 dispongo el amanecer,
 tejo con mis manos los instantes del día,
 escribo sobre una corteza las sucesiones y los cambios...
 Ninguna de estas cosas es inferior a una transacción,
 a la soldadura del ala de una nave antes del vuelo,
 al arma que desgarró la tierra,
 o al clavo en la madera del ataúd.
 Fui espigadora un día,
 y pastora por los riscos,
 preparé el queso
 y por la noche cantaba a las flores dormidas
 y a los niños
 para que entraran en el dibujo de la luna,
 en las ondas de plata,
 y se mecieran.
 Ahora sólo se oyen susurros de dolor.



Ponte la burka,
 no enseñes más el rostro,
 que ya nadie soporta el rostro del amor.
 Esconde tu mirada
 o endurece tus ojos hasta el pedernal,
 que aquel que lamentaba vivir entre asesinos
 ofrece sólo brumas de discordia
 y arden los decorados del abrazo
 y sus cenizas se extienden hasta la lejana curva del paisaje.

Ponte la burka,
 que al alba no serás una flor en sus labios,
 ni el canto del gallo indicará separación,
 y aquella cita para morir juntos
 bajo las cuchilladas entre trigos
 enmudece en el aire,
 pues han dado muerte al clamor amoroso
 y arrastran por los caminos su cadáver.

Ponte la burka
 y no hables de tus muslos de terciopelo,
 no te atrevas a mencionar tus dedos ni tu boca,
 rechaza a Salomón
 que celebró tu vientre como montón de trigo
 y te abrió como una flor a la plenitud.
 Llama a una tempestad de nieve
 que sepulte tu voz y tu memoria,
 llama a una tempestad de arena
 que se lleve las dunas del deseo.
 Recógete bajo el vacío silencioso.
 Ponte la burka
 y que ya nadie vuelva a ver tus ojos.



Llegaban aves migratorias
 y su sombra por los campos
 acunaba a las mieses soñadoras del vuelo.
 Llegaba el río
 con los barcos de luz
 empujando trayectos unidos a la vida
 y yo con pies descalzos, por la hierba,
 recogía la pesadumbre del amado en mi regazo
 y engendraba el nuevo florecer de los jazmines
 mientras un canto lúgubre
 recordaba la muerte de los mártires,



«Pequeño jardín», 2005 (detalle).



«Pequeño jardín», 2005 (detalle).

cuando los alfileres de los grillos sujetaban la noche,
 mas la caverna de su oscuro corazón
 rechazó mi pecho
 que era cuna de la desolación y el sueño
 y sin descender al invisible fondo del amor
 me marcó con un estigma...

Enterradme hasta la cintura
 que él ha lanzado la primera piedra
 y ya en la blanca tierra con mi sangre
 el color de mi rostro se define.
 Y corren manadas de potros desbocados junto al mar
 para romper el dibujo de las olas,
 y se desboca un cielo de nubes de tormenta
 y cae una lluvia tenebrosa sobre el alma.
 Enterradme, que sólo apuntan ya sonos de lucha,
 y el hombre,
 que fue soporte a un aura iluminada,
 perdido en sus límites,
 tala los bosques del más allá
 y mutila su raíz.
 El día partió con su hato de esperanza,
 la noche se asentó en todos los confines.
 Y pasa el muchacho con su rocín
 y grita,
 y la tierra se estremece por el cuchillo de su voz.
 Y yo,
 como una oveja perdida, vago.
 Y se abren hendeduras por doquier
 y se caen las casas
 y es vano el canto de la tórtola al alba,
 la plegaria del árbol,
 la carrera del ciervo por el monte,
 el correr del agua.
 Y cae, cae esa lluvia tenebrosa.
 Y todo es negro,
 se incendian los barcos,
 se tiñen de negro los océanos,
 las grutas,
 y la línea del horizonte
 es el luto por la prístina alegría,
 mientras estallan bombas,

saltan los cuerpos por el aire,
 queda la tierra calcinada
 y tanta muerte
 siega el germen hasta en lo más recóndito.

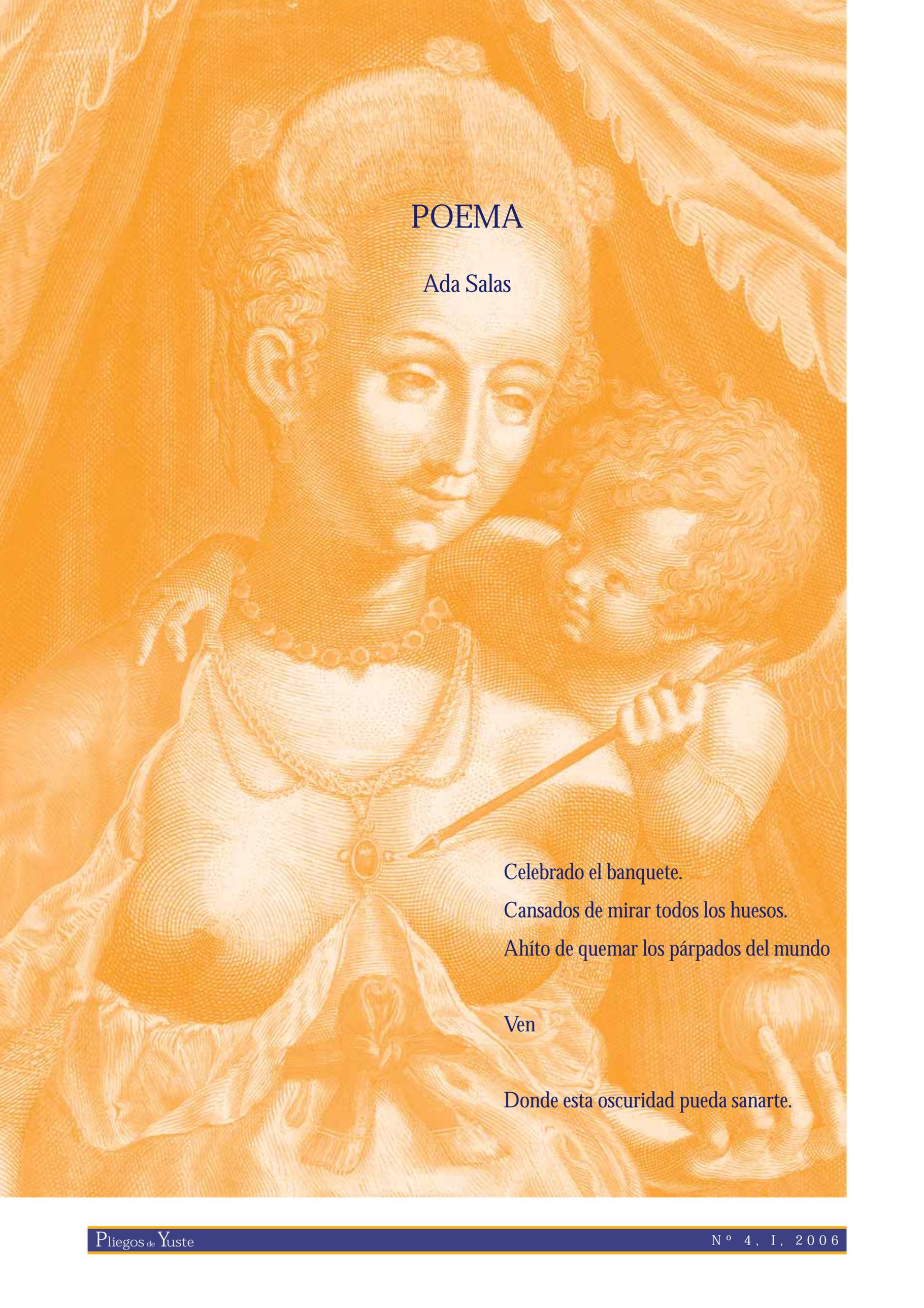
Entra la luna con su lámpara e ilumina la sombra
 y sólo ve despojos.
 Se encabrita el caballo,
 y el grito resuena al infinito
 y me taladra.
 Me amuralla el dolor,
 no quiero la semejanza de empuñar un arma,
 aspiro sólo a que la nada nos iguale.
 Pero, a brazadas, todavía recojo y enarboló las palabras:
 «Sólo el amor es capaz de vencer
 la universal destrucción²».
 Hubo un día en que empuñé la espada,
 el silencio o el verbo.
 Fui Eduana y hace cinco mil años
 revelé que la fuerza de mi cuerpo
 hasta a los dioses atemorizaba;
 fui Savitrí y superé la hazaña de Orfeo:
 conmoví a Yama, señor de la muerte,
 con mi elocuencia,
 y él a mi esposo devolvió el aliento;
 fui Safo y negué paso al llanto en mi morada
 y el eco de mi canto a la belleza
 se escucha todavía por los prados;
 fui Murasaki y escribí las aventuras de Gengi;
 fui Lisístrata, Cleopatra, Antígona, Porcia, Teresa de Jesús...

Hoy como una oveja perdida en la noche, sigo,
 porque sigue la noche,
 y avanzo con firmeza hacia la oscuridad,
 que acaso no volverá el día;
 no, acaso ya no volverá...

NOTAS

¹ Verso de Ida Vitale.

² Andrei Tarkovski.



POEMA

Ada Salas

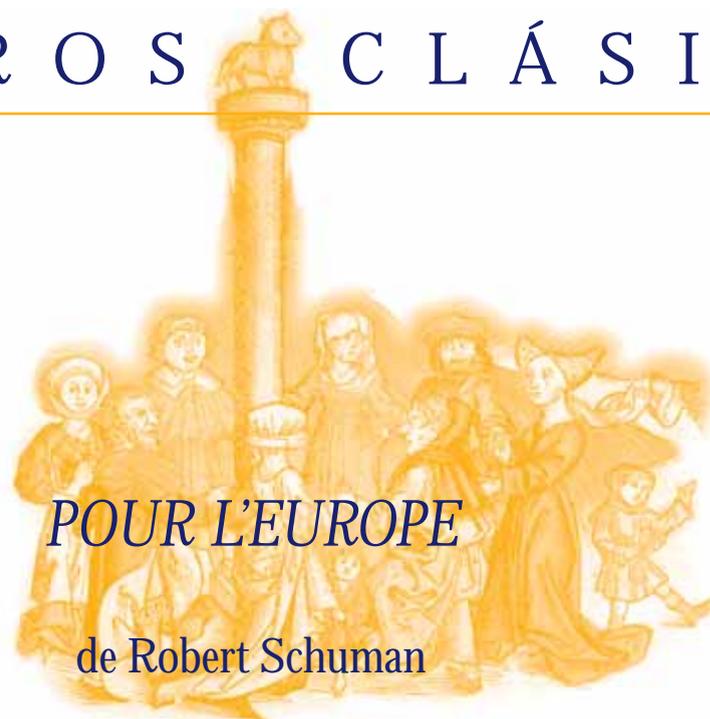
Celebrado el banquete.

Cansados de mirar todos los huesos.

Ahíto de quemar los párpados del mundo

Ven

Donde esta oscuridad pueda sanarte.



POUR L'EUROPE

de Robert Schuman

Robert SCHUMAN (1963): *Pour L'Europe*. Paris / Genève: Nagel, 2ª ed 1964. 214 pp.

Robert Schuman (1886-1963) entró en la política activa a partir de la I Guerra Mundial. Perteneció, por lo tanto, como Konrad Adenauer (1876-1967) con quien le unió una estrecha relación (de vital importancia para la evolución política de Europa en la década de los años 50), a la generación que no supo o no pudo evitar la II Guerra Mundial. Sin duda alguna, esto pesó gravemente a lo largo de sus vidas en sus decisiones y actos políticos, dando forma a un interesante ejemplo de lo que el historiador Koselleck ha estudiado como modos de experiencia¹.

Precisamente Robert Schuman admite, en el prólogo a *Pour l'Europe*, pertenecer a una generación que se sintió, tras la II Guerra Mundial, en una encrucijada de caminos². Como sus contemporáneos embarcados en la aventura europeísta, era consciente de que no estaban ante algo fácil; la Historia en eso se mostraba clara y sincera hasta el extremo, y no se llamaban a engaño.

El punto de partida de sus reflexiones para la creación de una unidad europea supranacional lo impuso, como se ha dicho, la guerra. Europa debía cambiar o, por el contrario, perecería. Se trataba de algo que Denis de Rougemont y toda su generación tenían muy claro, pero fue la generación anterior la que «construyó» Europa como respuesta a una imposición histórica ante la que no se echaron atrás y cuyo nudo acertaron a desmadejar con éxito.

Una de las voces de aquella tarea es la que puede escucharse leyendo *Pour l'Europe*, publicado en París el año de la muerte de su autor, y que constituye una síntesis de su pensamiento político sobre la unión de Europa, elaborada a partir de numerosos textos escritos por Robert Schuman a lo largo de su vida profesional, «témoins oubliés dans le feu de l'action quotidienne», que, en opinión del político francés, «ils n'ont permis de retracer le cours des événements à la lumière de l'expérience acquise»³.

Aunque entonces no se pensara siquiera en lo que hoy se ha conseguido ya, la unión de los países europeos era necesaria a finales de los años 40. No en vano, fue la indefensión en que la guerra dejó al continente lo que hizo inevitable pensar en nuevas formas de hacer política en aquel paisaje inédito para ellos:

Après deux guerres mondiales, nous avons fini par reconnaître que la meilleure garantie pour la nation ne réside plus dans son splendide isolement, ni dans sa force propre, quelle que soit sa puissance, mais dans la solidarité des nations qui sont guidées par un même Esprit et qui acceptent des tâches communes dans un intérêt commun⁴.

Y este esfuerzo común siempre estuvo presente en la mente de todos: «La guerre et ses destructions, comme la victoire libératrice, ont été oeuvre collective»⁵.

Su ideario ha de contextualizarse, inequívocamente, bajo la inspiración de los principios democráticos, para él arraigados en el cristianismo y ligados a él⁶ (a pesar de que «le christianisme n'est pas et ne doit pas être inféodé à un régime politique, être identifié avec une forme quelconque de gouvernement, fût-elle démocratique»⁷), así como de la solidaridad⁸ y de la cooperación internacionales.

Estamos ante una política a todas luces contraria a cualquier tipo de nacionalismo, si bien teniendo en cuenta que, en este pionero y cauto pero decidido europeísmo, la imagen que se tiene y se pretende dar de Europa no va contra los estados ni las fronteras («il ne s'agit pas de fusionner des États, de créer un super-État. Nos États européens sont une réalité historique; il serait psychologiquement impossible de les faire disparaître»⁹), tal vez porque, en el fondo, «nous avons besoin les uns des autres»¹⁰ en directa y clara consonancia con el espíritu y las creencias cristianas que Schuman confesaba.

Sin duda alguna es esto lo que le hace consciente de que a Europa la constituye la cultura, al tiempo que sabedor

de la necesidad de una progresiva educación en esta idea de una Europa distinta¹¹. Pues, más allá del mero concepto europeísta, y en un amplio sentido universal, deberán enseñarse «les causes profondes des antagonismes qui ont déchiré l'humanité; l'absurdité des sacrifices que tant de guerres dynastiques et idéologiques ont imposés aux peuples qui ont fait les frais des ambitions frivoles et du fanatisme»¹².

En este contexto, y enmarcando toda la futura acción de la nueva Europa que se pretendía, dos eran entonces los asuntos que requerían la mayor atención. Por un lado, la tradicional rivalidad entre Francia y Alemania, y por otro el escepticismo británico ante los asuntos continentales. Respecto a lo primero, Schuman se mostró claramente proclive a la reunificación alemana y sostuvo que tal acontecimiento no supondría peligro alguno para Francia (a pesar de las reticencias de muchos en Francia y Europa, e incluso fuera de ella), conocedor de que la edificación de Europa pasaba por la construcción de un firme eje franco-alemán basado en la confianza mutua¹³.

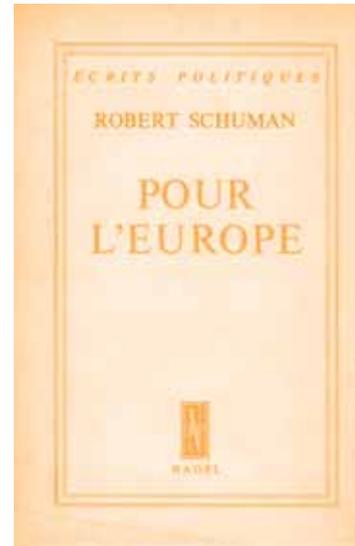
De este modo, refiriéndose a la Declaración del 9 de mayo de 1950 por la que se ponía en funcionamiento el luego denominado Plan Schuman¹⁴ y que suponía el inicio oficial de la creación de la CECA, manifiesta que: «À la traditionnelle rivalité et à la méfiance se substituerait ainsi une solidarité d'intérêts qui ferait disparaître les causes d'un antagonisme qui paraissait irrémédiable»¹⁵.

En cuanto a la postura británica, tampoco se engañaba Schuman:

L'Angleterre ressent un préjugé invincible contre les textes précis et rigides, qui font les délices des juristes continentaux; elle est, de même, par principe et en toute circonstance, hostile à toute intégration, dans le sens que nous y attachons, à toute structure fédérale¹⁶.

Evidentemente no eran (todavía hoy siguen sin serlo) diferencias fáciles de salvar, pese a que, en realidad, ideológicamente no fueran tan importantes¹⁷, pues se insertaban en dos culturas con una diferente orientación a lo largo de siglos (oceánica la una, y el interés británico en este sentido por mantener «su» Commonwealth¹⁸, era evidente; continental la otra) que no aparecían en los otros socios continentales. Para Schuman se trataba «d'une différence d'état d'esprit, d'éducation politique, de tradition nationale»¹⁹.

En cualquier caso, la colaboración francoalemana en el tema de dos materias primas esenciales para la industria, como eran el acero y el carbón, fue clave²⁰ y el esbozo de lo que podían dar de sí los proyectos posteriores de unión europea. Suponía, por otra parte, la consecuencia de creer en la idea de que la unión de Europa debía realizarse mediante una «coexistence qui ne soit pas un simple agglomérat de nations rivales, périodiquement hostiles, mais une communauté d'action librement concertée et organisée»²¹. Esta idea apuntaba, precisamente, hacia la de federación, concepto de especial significado para las generaciones de europeístas de la



primera mitad del siglo XX y, muy concretamente, la de los teóricos del europeísmo en la que habían bebido Schuman y sus coetáneos en la política europea²².

Será entonces, a estas alturas de la progresiva reflexión (y reconstrucción) intelectual que supone *Pour l'Europe*, cuando entre en escena el protagonista principal: la idea de una unión política de Europa para la que la incipiente, aunque esencial, unión económica no es sino un primer paso que demanda ya, de por sí, dicho elemento político²³. Se trataba de hacer realidad ya, como así se manifiesta explícitamente en la Declaración del 9 de mayo de 1950²⁴, una Federación europea que borrara para siempre, e hiciera irrepetible, la imagen de un territorio sembrado de cadáveres fruto de las guerras entre los propios europeos.

De todo este proceso intelectual que, al fin y al cabo, concluye donde todo empezó, es decir, en la gestación del «plan Schuman» o lo que es lo mismo, la citada Declaración del 9 de mayo de 1950, que abriría la puerta un año más tarde a la creación de la Comunidad Europea del Carbón y el Acero (CECA), es de lo que habla, en definitiva, *Pour l'Europe*. Aunque el libro no lleva a cabo una estructura cronológica de los acontecimientos, sí plasma en sus páginas los hechos fundamentales. Es denso, pese a su tamaño, y reiterativo en los aspectos esenciales pero sin que eso llegue a convertirse en demérito, sino todo lo contrario pues cada repetición de la idea principal aparece como conclusión a un nuevo argumento a su favor de lo que supuso la acción política de aquellos años.

En este sentido, resulta evidente que mucho del acontecer de la época se refleja tras las palabras de Schuman, incluso no sería justo ocultar que el contexto geopolítico, su urgencia evidente, ayudó a empujar el proyecto²⁵. La situación contribuyó, sin duda alguna, a generar la conciencia de la necesidad de una política común. Al fin y al cabo, la idea de Europa que Schuman, Adenauer, Monnet y los demás, defendían era la de una concepción europea siempre en beneficio de la paz mundial y teniendo en cuenta, expresamente, a los países subdesarrollados²⁶ (el Tercer Mundo gestado y excluido, precisamente, a la sombra de la Guerra Fría, no sólo

por lo económico, sino por la división política a que dio lugar la confrontación entre las superpotencias).

Cuenta Jean Monnet una anécdota de aquel trascendental 9 de mayo de 1950 que explica, en buena medida, lo que el europeísmo de Schuman (y del propio Monnet) tenía de apuesta de futuro:

Robert Schuman, que tenía prisa por tomar el tren de Londres, esquivó con tanta habilidad las preguntas precisas de los periodistas acerca del futuro de su plan que uno de ellos exclamó: «Entonces, ¿se trata de un salto en lo desconocido?» «Eso es», respondió con aplomo, «un salto en lo desconocido». Pocos eran los que podían medir la verdad de esta imagen.

No es de extrañar que el propio Schuman retomase tiempo después esta imagen en el relato de los acontecimientos de aquellos días: «À une époque où tout est en fermentation, il faut savoir oser»²⁷. De su atrevimiento proceden nuestras responsabilidades.

NOTAS

¹ Cf. Reinhart KOSELECK, *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*. Trad. por Daniel Innerarity. Barcelona, Paidós, 2001, especialmente, pp. 43-92.

² «Toda comunidad constituida por la trayectoria vital, el azar o la organización ayuda a estabilizar las experiencias realizadas. Por eso, desde el punto de vista temporal, cabe hablar de unidades generacionales políticas y sociales cuyo rasgo común consiste en hacer, almacenar y regular experiencias únicas o repetidas, o padecer los mismos acontecimientos», Reinhart KOSELECK, *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*, op. cit., p. 52.

³ *Pour l'Europe*, p. 11. Todas las citas de Schuman pertenecen a esta obra en la edición señalada. A partir de ahora nos limitaremos a mencionar la página o páginas correspondientes.

⁴ *Pour l'Europe*, p. 30.

⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁶ «Jamais avant le Christ pareilles idées n'avaient été formulées. La démocratie est ainsi liée au christianisme, doctrinalement et chronologiquement», *Pour l'Europe*, p. 57.

⁷ *Pour l'Europe*, p. 64. En este sentido, es de suma actualidad su idea de que «la démocratie se doit ainsi de définir ses relations avec l'Église», *ibid.* p. 72, y de que «la démocratie est une création continue; elle sait qu'elle est toujours perfectible», y no sólo eso, sino que «la mise en oeuvre de ce vaste programme d'une démocratie généralisée dans le sens chrétien du mot trouve son épanouissement dans la construction de l'Europe», *ibid.*, p. 77.

⁸ Suya es la frase: «La loi de la solidarité des peuples s'impose à la conscience contemporaine», *Pour l'Europe*, p. 38. Conviene resaltar, por su clarividencia y notable responsabilidad, que para Schuman el concepto de solidaridad era «la conviction que le véritable intérêt de chacun consiste à reconnaître et à accepter dans la pratique l'interdépendance de tous», *ibid.*, p. 47.

⁹ *Pour l'Europe*, p. 24. No existe intención alguna de corregir la Historia, dirá Schuman, ni dar lugar a una geografía «rationalisée et dirigée», sino, sencillamente, «c'est enlever aux frontières leur rigidité, je dirais —matiza y afina Schuman— leur intransigeante hostilité» (el subrayado es nuestro), *ibid.*, p. 33.

¹⁰ *Pour l'Europe*, p. 26.

¹¹ *Pour l'Europe*, p. 48.

¹² *Ibidem*, p. 50, y, en esta dirección, «la désintoxication des manuels d'histoire est une des premières nécessités», *ibid.*, p. 49.

¹³ *Pour l'Europe*, pp. 109-110.

¹⁴ De lo que tal declaración supuso y de la importancia de aquellos días ha dado una vivísima imagen Jean Monnet en sus memorias. Cf. Jean MONNET (1976), *Memorias*. Trad. por José M. Martínez García. Madrid, Siglo XXI, 1985, pp. 283 y ss.

¹⁵ *Pour l'Europe*, p. 107.

¹⁶ *Ibidem*, p. 115.

¹⁷ Sobre todo si se tiene en cuenta que «desde 1940 —ha escrito Timothy Garton Ash—, la política exterior británica no es sino una serie de notas a pie de página a Churchill. Los británicos aún conviven con las consecuencias de las decisiones estratégicas entre Estados Unidos y Europa que Churchill tomó. En sus discursos anticipó la mayoría de los dilemas aún vigentes en el país», Timothy GARTON ASH (2004), *Mundo libre. Europa y Estados Unidos ante la crisis de Occidente*. Trad. por Sara Barceló. Madrid, Tusquets, 2005, p. 53. Es más, aunque la postura de Churchill fue en un principio claramente proeuropea, hasta el punto de que a partir de 1945 «dedicó gran parte de su tiempo en la oposición a promover la causa de una Europa unida» (T. GARTON ASH, op. cit., p. 57), fue, sin embargo, su temor a contrariar a Estados Unidos lo que le hizo bascular en la balanza hacia el Atlántico en los últimos años de su vida y en la redacción de sus Memorias. «En eso reside, pues, —concluye Garton Ash— el legado churchilliano: un compromiso inequívoco con Estados Unidos y un compromiso ambiguo con Europa. Una acción conjunta basada en un lenguaje común, hacia un lado; y buenas palabras, en general no acompañadas por los hechos, hacia el otro», *ibidem*, p. 59.

¹⁸ De la que el propio Schuman llega a decir que «auquel elle tient comme à la prunelle de ses yeux, qui prime pour elle toute organisation internationale imaginable, n'est même pas une Confédération; il constitue cependant une réalité vivante et efficace», *Pour l'Europe*, p. 115.

¹⁹ *Pour l'Europe*, p. 117.

²⁰ «La riqueza conjunta era, en primer lugar, el carbón y el acero, cuyas cuencas naturales, inscritas en un triángulo geográfico cortado artificialmente por las fronteras históricas, Francia y Alemania compartían de forma desigual, pero complementaria. Estas fronteras, fruto del azar, se habían convertido en la era industrial, cuyo nacimiento coincidió con el de las doctrinas nacionalistas, en obstáculos para los intercambios, y más tarde en líneas de enfrentamiento. Los dos pueblos ya no se sentían seguros si no poseían en propiedad todos los recursos, es decir, todo el territorio. La rivalidad conducía a la guerra, que sólo arreglaba el problema por un tiempo, el necesario para preparar el desquite. Ahora bien, el carbón y el acero eran la clave a la vez del poderío económico y del arsenal donde se forjaban las armas de la guerra. Este doble poder les daba entonces un formidable significado simbólico ya olvidado, semejante al que reviste hoy en día la energía nuclear. Fusionarlos por encima de las fronteras sería privarlos de su prestigio maléfico, convirtiéndolos, por el contrario, en garantía de paz», Jean MONNET, *Memorias*, op. cit., p. 288.

²¹ *Pour l'Europe*, p. 125.

²² Cf. Denis DE ROUGEMONT (1961), *Tres milenios de Europa. La conciencia europea al través de los textos. De Hesiodo a nuestro tiempo*. Trad. por Fernando Vela. Madrid, Revista de Occidente, 1963, principalmente pp. 385 y ss.

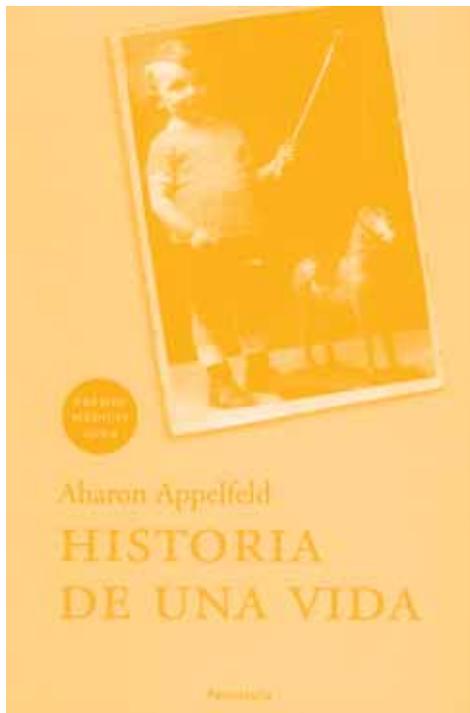
²³ *Pour l'Europe*, p. 145.

²⁴ *Ibidem*, pp. 201 y ss.

²⁵ Son constantes las menciones de este asunto por parte de Schuman, cf., por ejemplo, *Pour l'Europe*, pp. 144-145 y 184 y ss. «La guerre froide spéculait sur la lassitude, comme effet d'une continuelle tension», llega a escribir al respecto, *ibidem*, p. 188. Aunque difícil de entender tal «prisa» para las generaciones de europeos de la segunda mitad del siglo XX, resulta paradójico cómo la gravedad del momento histórico que supuso en la Europa de principios de los 50 la Guerra Fría produjo un efecto positivo sobre la actividad del europeísmo directamente proporcional al del miedo general instaurado por el enfrentamiento entre las superpotencias. «¿Qué difícil es reconstruir hoy —escribiría Monnet un cuarto de siglo más tarde— esta psicosis de 1950, que los acontecimientos no confirmaron! (...). La guerra estaba ya en los ánimos y había que combatirla con las armas de la imaginación», Jean MONNET, *Memorias*, op. cit., pp. 284-285. El mismo obstáculo como germen de la conciencia europea en el siglo XX ha sido también resaltado en nuestro acercamiento a la obra del suizo Denis de Rougemont, cf. Fernando BENITO MARTÍN, «Vingt huit siècles d'Europe y Les chances de l'Europe, de Denis de Rougemont», *Pliegos de Yuste*, 3 (2005: 1), pp. 117-119.

²⁶ Cf. Schuman, op. cit., pp. 194 y 203.

²⁷ *Pour l'Europe*, p. 175.



Aharon APPELFELD: *Historia de una vida*. Trad. por Rosa Méndez. Barcelona: Península, 2005, 188 pp.

Las palabras adecuadas

Quien conozca la historia del pueblo judío más allá de lo que los medios de comunicación nos puedan haber contado, sobre todo si ha leído algunas de las obras que los escritores judíos han escrito a lo largo del siglo XX, puede que no logre entender cómo es posible que haya aún algún judío escritor que no haya hecho de la historia de este pueblo en la última centuria el eje narrativo o reflexivo de su obra. Cómo, siendo más claros, algún escritor judío ha podido escapar a ello y si tal vez dicho escritor, entonces, no es (no lo es ya, al menos) judío. Comienzo estas líneas con esta idea porque Aharon Appelfeld, en su autobiografía *Historia de una vida*, relata cómo, cuando escribió su primer libro, dijo de él la crítica: «Appelfeld no escribe sobre el Holocausto, sino sobre sus márgenes. No es sentimental, es controlado», lo cual no evitó, como escribe más adelante ser clasificado como «escritor del Holocausto».

Es cierto, en cualquier caso, que en él la memoria no sólo es elemento esencial de su *modus operandi* o forma de escritura, sino que es, al mismo tiempo, un protagonista esencial y palpable del contenido de lo que se describe. Véase, por ejemplo, su novela *Vía férrea*. Tal vez sea porque, como nos dice refiriéndose a los cuatro años que pasó escondiéndose en bosques y granjas en Ucrania, «todo lo que ocurrió se grabó en las células de mi cuerpo y no en mi memoria. Las células recuerdan más que la memoria, cuyo

cometido es recordar». Pero lo fundamental para él es que «un escritor, si lo es realmente, extrae de su interior lo que escribe, y la mayoría de las veces escribe sobre sí mismo; y si sus palabras tienen un significado, es porque es fiel a sí mismo, a su voz y a su ritmo». Y por eso concluye afirmando, a modo de reivindicación válida para toda la historia de la Literatura, que «sólo palabras adecuadas construyen un texto literario, no el tema». Probablemente sea éste el motivo por el que de algunas cosas es mejor no hablar: «He aprendido que una experiencia profunda se puede falsificar fácilmente», nos dice; de ahí que «tampoco esta vez tocaré ese fuego. No hablaré del campo de concentración, sino de mi huida, que emprendí en el otoño de 1942, cuando tenía diez años».

Luego está el estilo personal de cada autor. El suyo se caracteriza por un fluir de los acontecimientos sin odio aunque con cierta amargura imposible de limpiar ya y con la sola serenidad que da (y quizás, con suerte, incluso permite) el haber sobrevivido y llevar décadas viviendo ya en Israel, probablemente el único lugar donde muchos judíos se han sentido a salvo en el siglo XX. Es de este modo como Aharon Appelfeld pasa revista primorosamente a su infancia en la primera mitad del libro: la vida inicial con sus padres hasta el inicio de la guerra que supone la pérdida para siempre de su madre (cuya muerte nos es relatada de un modo inesperado y cuyos recuerdos afloran a lo largo de todo el libro) y el ingreso en un campo de concentración y la pérdida entonces, parcialmente durante dos décadas, de su padre; su escapada del campo atravesando Ucrania camino de Italia, etc.

En ocasiones asoma esa ironía judía que una ignora de dónde puede surgir, hablando de lo que hablan y narrando lo que narran estos escritores: «Por suerte para mí —explica cuando nos cuenta el modo rudo en que un hombre le enseñó a rezar una vez huido del campo de concentración—, esa misma semana nos trasladamos a otro campo y mis ganas de rezar fueron a menos». A brochazos (en la medida en que el recuerdo es generoso o mezquino con sus vivencias) el autor va recorriendo nuevamente el camino de su vida deteniéndose allí donde la memoria ha conservado alguien digno de permanecer en ella, fueran cuales fueran sus actos, gentes cuyas vidas se hallaban vinculadas «a la vida de otras muchas personas». Ésa es la trama de todas las historias, la relación entre hombres y mujeres.

En medio de esta estructura de relaciones se impone el estilo del escritor. Porque si la pluma de Appelfeld es luminosa al empezar a escribir, la tristeza imposible de olvidar resurge en esta autobiografía oscureciendo gradualmente la mirada hasta que, en el colofón de cada capítulo, suele el autor concluir con una lapidaria y triste aseveración a modo de final, y que, con frecuencia, coincide también con la desaparición de alguien que apareció en el momento que se relata en la vida del autor. Es por este contexto por el que descubrimos que Appelfeld nos narra su vida a medida que

habla de aquellos a quienes conoció. Incluso sorprenden entre estos brochazos los que aportan la luz a las zonas oscuras. No es únicamente que la vida esté llena de paradojas, sino que Appelfeld tiene el don de una mirada que se deja atraer por lo que de vida aún hay en el mundo. Sólo así puede escribirse una frase como: «En aquellos largos años de la guerra encontré a gente maravillosa».

La segunda mitad del libro, menos conmovedora, quizás, pero igualmente maravillosa, relata su incorporación a la vida en Israel que, significativamente, marca el inicio de su actividad escritora merced a la escritura de un diario en el que un chiquillo empieza a practicar la comunicación que el mundo le ha negado durante años: «solamente quien tiene dificultades en el habla necesita un diario», escribe el autor. Para el lector interesado en la gestación de la escritura son unos capítulos realmente extraordinarios: cómo a los dieciocho años «aún no sabía escribir correctamente», su inicio en la lectura en sus años en el Ejército, su paso por la universidad como estudiante de yídish, su encuentro con maestros como Martin Buber o Gershom Scholem... y, en definitiva, el renacimiento y la cura espiritual de una persona que salía así de un oscuro túnel que, a ratos, a días, aún continúa atravesando y algunos de cuyos detalles escalofriantes él relata en estas páginas.

En los últimos capítulos, por último, se expresan algunas de sus reflexiones en torno a la preocupación por el silencio que su generación ha vertido sobre sus descendientes: «La historia de sus vidas estaba sepultada en ellos sin cicatrizar», llega a decir. Este silencio, tan sumamente difícil de abatir desde dentro, supone una pesada losa sobre el recuerdo de lo que ocurrió, y que sólo puede dinamitarse al relatar lo sucedido, quiénes lo sufrieron, sus hechos y sus vidas... Estoy sin duda alguna de acuerdo con él en esto: al final nos llevaremos de nuestro paso por la Tierra lo que las personas han significado para nosotros. Por su parte, los demás tendrán lo que nosotros fuimos para cada uno de quienes, en algún momento de sus vidas, se cruzaron con nosotros en este camino ajeno y prestado por un tiempo, que llamamos vida. Contar todo eso implica, para hacerlo de un modo bello y justo, edificar un relato con palabras adecuadas. Esto es más difícil si tenemos en cuenta que, en el caso de Appelfeld, y como él mismo nos aclara, en aquella especie de infancia que fueron los años de la guerra «desarrollé mi desconfianza hacia las palabras». Quizás el Holocausto y lo que significó (*¿o designificó?*) sea el mejor ejemplo de la necesidad, para hablar de él, de encontrar las palabras adecuadas.

Asunción Escribano



Raymond CARR: *El rostro cambiante de Clío. Ensayos: España-Gran Bretaña-Historia*. Trad. por Eva R. Halffter. Madrid: Biblioteca Nueva/Fundación José Ortega y Gasset, 2005, 894 pp.

Medio siglo de historiografía

Es poco lo que, sin pretender ahondar en profundidad en el estudio de sus aportaciones académicas, puede decirse nuevo a estas alturas sobre Raymond Carr y su papel en la reciente evolución de la historiografía contemporánea, y en concreto en su vertiente hispanista. Sin embargo, el volumen que ahora nos ocupa tiene el interés de mostrarnos, por la fragmentaria temática de sus textos y la dispersión cronológica de los mismos (exactamente medio siglo separa a los más recientes de los primeros), la faceta más internacional y global de un historiador vinculado, quizás extremadamente, sin que de ello nadie se arrepienta hoy en día, al estudio de la historia de la España contemporánea.

Lo que demuestra la obra de Raymond Carr como, en definitiva, la tarea de tantos egregios hispanistas, es el hecho tan necesario para los estudios históricos, y en especial en el caso de aquellos vinculados a las Ciencias Sociales, de que el mantenimiento de la distancia con relación a los temas tratados produce o, al menos, favorece, lo que los científicos denominan objetividad, y que en la mayoría de los casos el historiador implicado por motivos personales en el tema no logra evitar, ni eso ni sus consecuencias negativas para la investigación, y esto que sirve claramente en el ámbito del hispanismo es igualmente válido en otros campos.

Los textos, editados por Biblioteca Nueva y la Fundación José Ortega y Gasset, se encuentran repartidos en numerosos campos establecidos por el propio autor. En su mayor parte se trata de reseñas o críticas de libros publicadas, por un lado, en la prensa: *Times Literary Supplement*, *Literary Review*, *The Spectator* (con el que la relación se mantuvo durante tres décadas), o *The New York Review of Books*; y, por otro lado, en revistas especializadas tales como *English Historical Review*, *The Journal of Ecclesiastical History* o *History Today*. Hay también algún prólogo y otros capítulos de libros publicados en monografías diversas o colaboraciones de diferentes tipos.

Pero si llama la atención la diversidad de lo publicado, más sorprendente es aún la amplitud de campos temáticos abarcados, que trascienden con mucho lo que podríamos considerar como los temas propios de su dedicación profesional a la historia contemporánea de España y Gran Bretaña. Por el contrario, los capítulos en que se ha estructurado la obra y entre los que han sido repartidos los textos (tres grandes bloques: los capítulos de España y Gran Bretaña, subdivididos a su vez en otra media docena de apartados cada uno y, un tercer grupo de capítulos dedicados a Historia, Literatura, Retratos, Dios y religión y Miscelánea) dicen mucho de la riqueza y amplitud intelectual de sir Raymond Carr quien, no sólo abarca en sus textos todas las épocas históricas, sino espacios a los que dedica abundantes páginas como la literatura o la cultura en general, la historia de la historiografía (de ahí el título de la obra), la caza del zorro, América Latina, etc.

Por otra parte, hay que reconocer que pocos historiadores de prestigio escapan en nuestros días a los cantos de sirena que les llevan a divulgar sus conocimientos en los medios de comunicación, la prensa en concreto. La historia (por lo que tiene de narración) es notablemente propensa a ello, hallándose capacitada como pocas disciplinas para ser divulgada y asumida como propia por el

público en general y, en este sentido, los suplementos culturales (y la elaboración de reseñas, concretamente) dan la oportunidad a muchos historiadores de lucir sus modos literarios en fugaces y relampagueantes textos cortos que aproximan la historia al lector de a pie, y no pocos de ellos se salvan y salen más que airosos en el intento.

Entre las ventajas de este tipo de escritura (llamémosla periodística) para los profesionales de la historiografía, están, entre otras, las siguientes: se trata de una actividad que empuja a los autores a escaparse durante unas horas de los rigores del estilo y la redacción académicos; proporciona, también, unos ingresos alternativos, a la vez que fugaces apariciones en los medios de comunicación, contribuyendo a mostrar esa imagen de especialistas que, en ocasiones, años o décadas de trabajo universitario no han conseguido sacar a la luz; y, por último, hay que reconocer que estas incursiones en el territorio periodístico permiten a sus autores hablar, fuera de los ámbitos especializados, de temas que les atraen aunque no son desde el punto de vista de la investigación aquellos en los que el autor se ha especializado, a veces ni siquiera tienen que ver con su trabajo.

En otro orden de cosas, este tipo de recopilaciones sirve, además, para valorar en su justo precio una tarea que suele mantenerse al margen en los autores de reconocido prestigio y que, sin embargo, nos ayuda a conocer la medida exacta de su valía, precisamente, porque se trata de textos escritos de manera vocacional y como divertimento, a pesar, como es el caso, de su cuantía. Por otra parte, y para finalizar, esta prosa dispersa suele mostrar caras desconocidas de los profesionales y, más en concreto, a la persona que, más allá de los textos, escribe sobre la vida. De ahí que textos como el que hace referencia a Iris Murdoch en sus últimos días («El vuelo de la imaginación») o a la deforestación amazónica («¿Progreso a cualquier precio?»), o algunos de los dedicados a la caza del zorro, nos hablen de un Raymond Carr con sus opiniones al que, transitoriamente, los ciudadanos normales podemos parecernos.

Fernando Benito



John CORNWELL: *Los científicos de Hitler. Ciencia, guerra y el pacto con el diablo*. Trad. por Ramón Ibero y rev. técnica por Joan Vilaltella. Barcelona: Paidós, 2005, 486 pp.

Ciencia sin conciencia

Todo aquél que se sitúe reflexivamente ante cualquiera de las múltiples y diversas vertientes del acontecimiento que fue y supuso la II Guerra Mundial no puede evitar ser arrastrado hasta el fondeadero en que, mansamente ya, reposa, paciente, la pregunta: ¿cómo pudo llegar a ocurrir? Ya sea desde el punto de vista del despiste o la irresponsabilidad de diplomáticos y políticos, ya desde el de la inocencia de la población alemana en general o de la inmoralidad y obscenidad genocida de sus gobernantes, la pregunta última, o primera, es siempre la misma. Analizar el conflicto teniendo como punto de observación el del papel desempeñado por los científicos nos conduce, también inevitablemente, hacia la cuestión de cómo pudo ocurrir. Pero en este caso el análisis conlleva, quizás, una profunda carga de crítica que se extiende, por su reiteración, al importante papel de la ciencia en los conflictos violentos ocurridos, incluso, con posterioridad a 1945. Esto es suficiente, sin duda alguna, para concederle al tema la atención necesaria, hecho que explica, al mismo tiempo, el que John Cornwell traspase los límites cronológicos de su estudio en pos de una respuesta o, al menos, un aviso ético del que él, como intelectual, no debe privar a la sociedad.

Los aportes añadidos por el rigor de las notas y la bibliografía, las fotografías con los protagonistas y la utilidad del índice onomástico contribuyen a prestigiar una obra que, en definitiva, sirve como punto de partida para cuestionar o, cuando menos, revisar, la participación y responsabilidad de la ciencia y quienes la llevan a cabo en las guerras de nuestro tiempo. Porque, a diferencia de otras ramas del saber y la cultura humanas, podría decirse que se percibe en la ciencia una propensión al envanecimiento en momentos de especial relevancia de sus descubrimientos. Esta tendencia pudo notarse, por ejemplo, en los casos de la Sociología en la segunda mitad del siglo XIX, el Psicoanálisis o la Física en las primeras décadas del XX, momentos álgidos en el desarrollo de dichas disciplinas. Claro está que, como consecuencia inevitable, lo que se gestó de la mano de los ejemplos mencionados fue un clima de cientificismo exacerbado que caracterizó la entrada en el siglo XX.

Mucho de este contexto, asumido y rediseñado mediante sus propios sesgos personales por Hitler, es profusamente descrito en la obra de Cornwell, buen conocedor del tema y que, con *Los científicos de Hitler. Ciencia, guerra y el pacto con el diablo*, estructura una verdadera enciclopedia en torno al tema. Aspectos como los de la ideología del determinismo geográfico y racial, desarrollados en la Alemania de la época y cuyo desarrollo recuerda Cornwell, constituyeron el zócalo sobre el que comienza a edificarse la construcción nazi. El mero hecho de prescindir de los científicos judíos (como protagonistas de los descubrimientos, al menos, si tenemos en cuenta las cifras del éxodo: el 25% de los físicos, el 16% de los médicos..., otra cosa sería en lo tocante a la utilización de esclavos en el trabajo científico e industrial) ya señala, en sí mismo, la perspectiva de una labor científica que se ve claramente como objeto utilizable y cuya sustitución se nos narra por el autor. Tampoco es menos ejemplar, en este sentido, el caso de las creencias seudocientíficas, ya conocidas, de Himmler y otros jefes nazis.

Es evidente que Hitler se apoyó en este contexto científico en el que se desarrolla el nazismo pero no es menos destacable el

hecho de que fomentó notablemente determinados desarrollos. Lejos de engañarse al respecto, sin embargo, el propio Cornwell manifiesta con claridad, desde el principio, la doble moral de los debates existentes tras la guerra sobre la vinculación de los científicos con los militares en ambos bandos, de ahí que señale que «la deuda de Europa y Norteamérica con la ciencia alemana ha sido cuantiosa, compleja y a menudo ambivalente» y dedique buena parte del libro a describir cuál era el contexto de la ciencia alemana antes de 1933. No obstante, esto no oculta que la propaganda nazi tuviera, desde el primer momento, uno de sus principales alimentos en los logros científicos.

Pero lo verdaderamente importante es que, en el contexto concreto de una guerra, nada es ya inocente y todo, absolutamente todo, se pone al servicio de un fin que justifica aquello que, en otro contexto, hubiera escandalizado a una sociedad culta y civilizada como, evidentemente, era la alemana de 1930. De ahí que no sea baladí tener en cuenta, como creo que demostró hace una década la llamada «controversia Goldhagen» cómo era la sociedad en que se generó el Holocausto. Cuando el citado historiador se pregunta, por ejemplo, «por qué los mismos guardianes trataban de modo diferente a los diferentes grupos» y se responde que «la única manera de explicarlo es analizar la visión que tenían de sus víctimas», que lo antieslavo y, sobre todo, el antisemitismo estaban latentes en la sociedad alemana, está poniendo de relieve el hecho de que dichos pre-juicios, generaron, como el prestigio adquirido por el desarrollo científico de la época, un contexto en el que se responden muchas de las preguntas y, en gran parte, la principal de la que hablábamos al inicio de estas líneas.

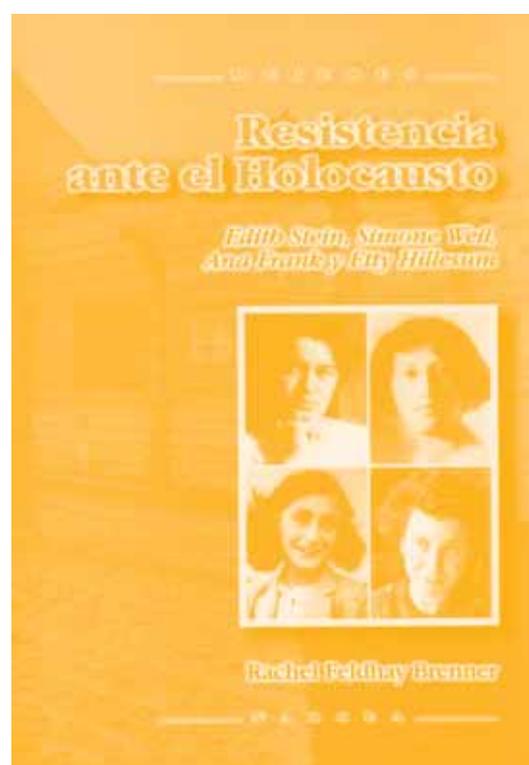
También en el ámbito científico, dichos prejuicios orientaron algunas de las investigaciones y de ello da cuenta en varios capítulos este libro bajo el significativo epígrafe de «La ciencia en el infierno, 1942-1945», donde puede comprobarse el fruto de la confluencia de los dos contextos señalados: el del auge de los conocimientos científicos y el de la ideología determinista alemana. Tal vez no sean las mejores páginas del libro, pero sí la inevitable consecuencia de todos los datos y premisas que Cornwell nos ha venido anticipando hasta entonces. Es muy sugerente, sin embargo, la alusión por parte del autor, en estos momentos, al judío Primo Levi, escritor y premio Nobel posteriormente, pero que, químico de profesión, fue prisionero en Auschwitz hasta el final de la guerra.

Conviene, por último, llamar la atención sobre el sentido y la conclusión general que el autor pretende extrapolar del caso nazi, en absoluto único en la Historia, aunque sí reseñable por sus connotaciones ya conocidas. Notable importancia tienen, de este modo, los datos aportados sobre lo que el autor denomina el «saqueo científico» que no es sino parte de la diseminación, tras la caída de Hitler, de los resultados de la escalada científica nazi hacia otras partes del mundo, en concreto hacia la antigua URSS, EEUU y Gran Bretaña. Está de más decir que los nazis no fueron los únicos que han utilizado para sus ambiciosos fines políticos los descubrimientos científicos, pues se trata, desgraciadamente, de una constante a lo largo de la historia, y tal vez por ello, el mencionado saqueo permite a Cornwell pasar, al final del libro, a tratar de un modo general el tema central y base de su obra y que le lleva a concluir que «el investigador que diga que los científicos no tienen ninguna responsabilidad en las armas que se fabrican gracias a sus conocimientos es una persona obtusa». Resulta imposible no recordar que, cincuenta páginas antes, nos ha dicho que lo peor que puede decirse de Heisenberg, físico nuclear que estuvo a punto de

dar a Hitler la bomba atómica, es «que era una persona moral y políticamente obtusa».

Continúa siendo difícil comprender, para concluir estas líneas sobre este libro revelador, cómo pudo suceder lo que ocurrió a partir de 1939 (o para ser más exactos, 1933). Sobre todo teniendo en cuenta que, del peligro al que llevaban la deshumanización y el exceso de tecnificación ya habían avisado los filósofos antes, en concreto Husserl y otros. Desgraciadamente, podemos estar entrando en una época parecida gracias a los sorprendentes descubrimientos a que algunas ciencias (las neurológicas, por ejemplo) están llegando actualmente y de ahí lo peligroso de que, en un contexto como el actual, altamente tecnificado y en el que la ciencia se dota cada vez más de un valor por encima de otros aspectos de la vida humana, la pretendida irresponsabilidad del científico convierta a éste en un mero eslabón de la cadena de mando; algo así como un mero oficial que cumple órdenes.

Asunción Escribano

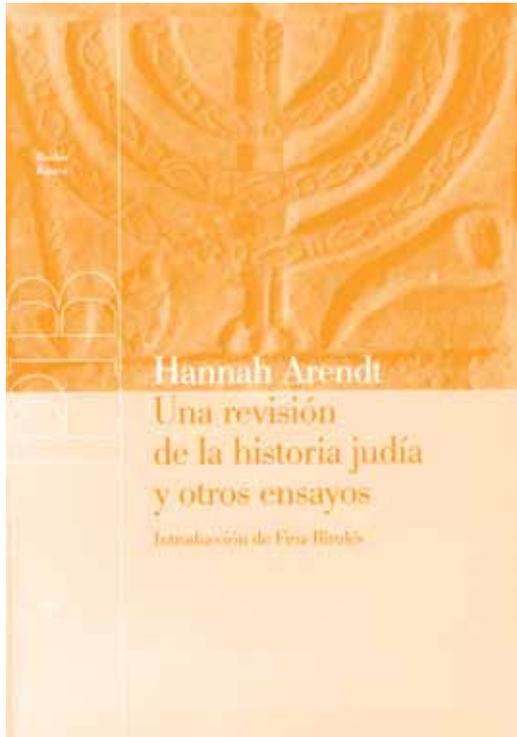


Rachel FELDHAY BRENNER: *Resistencia ante el Holocausto*. Edith Stein, Simone Weil, Ana Frank y Etty Hillesum. Trad. por Federico de Carlos Otto. Madrid: Narcea, 2005, 240 pp.

Hannah ARENDT: *Una revisión de la historia judía y otros ensayos*. Trad. por Miguel Candel. Barcelona: Paidós, 2005, 190 pp.

Heroínas de la compensación

Cada día que pasa estoy más convencida de que los sucesos históricos (principalmente los más negativos y detestables) acontecen, al mismo tiempo, tanto por lo que hacemos los hombres y mujeres, como por lo que dejamos de hacer. Sin duda alguna ésta es la principal consecuencia del ejercicio voluntario y consciente de nuestra libertad. De ahí que lo que filósofos como Odo Marquard han denominado «filosofía de la compensación» o «habilidad compensatoria», o lo que el paleontólogo y evolucionista Stephen Jay Gould denominó la «gran asimetría», encuentre en lo que les



ocurrió a los judíos durante la II Guerra Mundial un inmejorable campo de estudio para demostrarlo.

«Cada incidente espectacular de maldad —ha escrito el citado Jay Gould— estará equilibrado por diez mil actos de bondad». Quizás a esto se refiere el novelista israelí Aharon Appelfeld cuando, al relatar años después su huida en 1942 de un campo de concentración y atravesar Ucrania a pie y solo, con diez años y sufriendo todo tipo de penalidades, es capaz de afirmar que «en aquellos largos años de la guerra encontré a gente maravillosa». Pero sin duda alguna el libro *Resistencia ante el holocausto* es una buena demostración de la idea de que «los males son bienes indirectos y oportunidades deficientes, ocasiones o incluso instrumentos activos de su compensación».

La propia autora, Rachel F. Brenner, sintetiza con precisión el asunto cuando se pregunta, en relación con las protagonistas de su obra (Edith, Simone, Ana y Etty): «¿Por qué continuarían estas mujeres asumiendo unos valores y practicando unos ideales que, ciertamente, no les iban a servir en aquel momento?», y afirma: «Un enfoque mucho más realista las hubiera llevado a concentrarse en su propio bienestar». Sin embargo, sabemos que en ninguno de los cuatro casos aquí tratados fue así. Es a partir del momento en que ellas eligen resistir ante lo que se les impone históricamente cuando comienzan a comportarse como rebeldes en el sentido en que Camus daría posteriormente a este vocablo: son mujeres que dicen no, pero a la vez inician otro movimiento ante el que dicen sí.

«La rebelión —dirá Camus— no nace solamente, y forzosamente, en el oprimido, sino que puede nacer también ante el espectáculo de la opresión de que otro es víctima». Desde esta perspectiva, las cuatro mujeres que protagonizan el estudio de Brenner se caracterizan porque «su preocupación por el mundo desafió a la Solución Final, no porque ellas fueran santas, sino porque eran humanas. A través de la solidaridad con el sufrimiento del mundo, fueron capaces de conseguir un sentido de

liberación partiendo del miedo a un final terrible» y eso, apoyado en su fe religiosa o en los valores tradicionales del humanismo (principalmente en el caso de Simone Weil) dotó de sentido a su rebeldía.

En los cuatro capítulos de que consta el libro se estudia el concepto de resistencia en estas mujeres en relación con cuatro contextos de referencia. En primer lugar, el de la ética humanística, apoyada en las ideas de responsabilidad, diálogo, moral personal... En segundo lugar, la religión y el papel desempeñado por Dios como un aspecto inherente en toda reflexión sobre el sufrimiento (teniendo en cuenta en este caso las diferentes posiciones de cada una de ellas: Stein y Weil desde el catolicismo, si bien con situaciones y actitudes muy diferentes entre sí, y Frank y Hillesum desde el judaísmo aunque, paradójicamente, con una idea de Dios en ocasiones más cercana al Nuevo que al Viejo Testamento, Brenner habla de un Dios «ecuménico»).

Un tercer paisaje en el que Brenner analiza el papel de estas mujeres es el de la escritura, y en concreto el relato de sus propias vidas, como elemento primordial de la resistencia. Llegados a este punto ha de tenerse en cuenta que, a diferencia de otros procesos históricos, la rebelión de los judíos ante el Holocausto no fue una rebelión activa en tanto que violenta sino, como no podía ser menos en este pueblo, una rebelión pasiva cuya arma fue —lo es todavía— la palabra. Pocos casos se han dado en la Historia y ninguno de tanta intensidad como éste en que todo un pueblo ponga al servicio de la dignidad y sentido del hombre la Literatura en todos sus géneros. En este sentido, la acción terapéutica de la escritura, sobre todo en Frank y Hillesum, pero también, de un modo indirecto, en Stein y Weil, es altamente significativa en este aspecto. No en vano, fue Simone Weil, en su obra *La gravedad y la gracia*, la que dijo que «quien sufre trata de comunicar su sufrimiento con el fin de disminuirlo, y a fe que lo consigue».

Por último, su carácter femenino como base desde la que crear y sostener esa conciencia de rebeldía o resistencia frente a la muerte. Es evidente que el hecho de ser mujeres tiene mucho que ver con la resistencia de la que venimos hablando. A intentar dar con la clave dedica Rachel F. Brenner el último capítulo al tema de la feminidad y muestra «cómo su creencia en la particular responsabilidad social de las mujeres alimentó su insistencia en la independencia y en el desarrollo moral en medio de la realidad de la Solución Final». Ya fuese desde la conciencia de pertenencia a la tradición judía, como en el caso de Stein, ya en un contexto más amplio (aunque, significativamente, más restrictivo en su concepción de la mujer) como el pensamiento de Weil inserto en el socialismo, su oposición fue clara.

Todo esto está en sus textos de un modo u otro, en una graduación que va desde el rigor filosófico de Edith Stein hasta la frescura literaria de Ana Frank. Todas ellas demostraron (como tantos otros hombres y mujeres en aquellos horribles años) que es posible pensar en los demás en tiempos de sufrimiento, anticipando sus comportamientos y escritos buena parte de lo que la segunda mitad del siglo XX plasmaría en torno a los conceptos de solidaridad y al trabajo de las organizaciones no gubernamentales.

El caso de Hannah Arendt es distinto aunque, a su manera, igualmente podría hallarse en el grupo. En su caso, el encuentro con el Holocausto había estado precedido por la decepción que sufrió con su maestro y amante, el filósofo Heidegger cuando éste no se opuso al régimen nazi. La lúcida mente inte-

lectual de Arendt se aplicará a partir de entonces a intentar comprender y asumir el hundimiento personal e intelectual que para ella supone tal decepción, hecho que logrará enmarcándolo en el contexto general de la ideología política a la que dedicó sus principales estudios.

Es en esto en lo que, por un lado, coinciden las cuatro mujeres a las que anteriormente nos hemos referido, con Hannah Arendt. En su análisis, Brenner expone que, en su opinión, «el motivo decisivo que actuó en la resistencia de las cuatro mujeres fue la centralidad de las relaciones interpersonales» y, quien conozca la vida y la obra de Hannah Arendt (y haya leído, sobre todo, el epistolario entre ambos) puede hacerse una idea de lo que supuso para ella su relación personal con Heidegger y hasta qué punto sus reflexiones sobre el mal caminaron de la mano con su pretensión de comprender el comportamiento de su maestro.

Por otra parte, además, muchos de los aspectos sobre los que Hannah Arendt diserta en los textos de este libro son concernientes a las diversas áreas en las que Brenner contextualiza el espíritu de resistencia de las mujeres estudiadas. Así, también Arendt llevaría a cabo reflexiones en torno al ser y a la identidad judía, como ellas (cierto es que con mayor dedicación y profundidad, a la vez que con una mayor dilatación en el tiempo estudiado) y, en este sentido, se muestra también ella resistente a que el péndulo de la Historia vaya hacia el otro extremo en su constante movimiento. Este hecho, inteligentemente resaltado por Fina Birulés en su introducción a *Una revisión de la historia judía y otros ensayos*, no hace sino poner de relieve el carácter demócrata, ante todo, de la pensadora judía.

De ahí el papel que desempeñaría en el periodo post-holocausto como sostenedora de las riendas del desbocado caballo del sionismo militante en la gestación del Estado de Israel. En este sentido, esta Arendt encarnaría o daría lugar, también ella, al desarrollo del papel de la compensación, en este caso, a modo de conciencia crítica del judaísmo militante, hecho que le costaría no pocos problemas, por ejemplo, en relación con el caso Eichman, hecho de sobra conocido y que puede ratificarse con algunos de los textos recogidos en este volumen (en concreto en su intercambio epistolar con Scholem y en las réplicas y contrarréplicas con Walter Z. Laqueur).

De igual manera, en su preocupación por el exilio masivo de los refugiados judíos se muestra, más reflexiva que activamente, pero de un mismo modo mediante el uso de la palabra escrita, del mismo lado que sus compañeras cuando relatan y denuncian lo que ocurre a su alrededor. Ahora bien, la diferencia surge de nuevo cuando Arendt manifiesta, por ejemplo, en 1943, que «la desesperada confusión de estos Ulises vagabundos que, a diferencia de su gran prototipo, no saben quiénes son se explica fácilmente por su rematada manía de negarse a preservar su identidad» («Nosotros, los refugiados») o, tres años más tarde, y con notable crudeza, que «la extraordinaria catástrofe ha convertido una vez más en mortales bastante ordinarios a todos aquellos que se imaginaban a sí mismos como seres extraordinariamente favorecidos» («Las enseñanzas de la Historia»). Sin duda alguna en este «cuestionamiento» de la identidad judía coincide con ciertos rasgos de la actitud de Simone Weil, con la que le unía también su admiración por Rosa Luxemburgo.

La diferencia entre ambos libros está en que *Una revisión de la historia judía y otros ensayos* reúne textos de diversa procedencia en relación con la faceta más políticamente combativa de esta intelectual. No obstante, en *Resistencia ante el Holocausto. Edith Stein, Simone Weil, Ana Frank y Etty Hillesum*, la propia Brenner señala que la resistencia de las cuatro mujeres mencionadas «anticipa los puntos de vista de después del Holocausto de Hannah Arendt», así como de otros autores. La diferencia fundamental estaría, no tanto en el contenido temático de los textos de Arendt, como en el hecho de que estamos hablando de testimonios vividos, en el primer caso, y de una meditado y reflexivo pensamiento en el caso de Arendt.

Tal vez lo que Arendt intentaba salvar en Heidegger a toda costa fuera aquello a lo que se refería Hillesum cuando escribió que «en todas partes las cosas son, a un mismo tiempo, muy buenas y muy malas. Ambas calificaciones están equilibradas siempre y en todo lugar». Lo que también hay que decir es que, igual que el mal no existe porque sí, sino que lo creamos con nuestros actos, el bien y la bondad necesarios para compensarlo se hallan igualmente en nuestras manos. El problema es que para llevar a cabo el primero nos basta con nuestro poso biológico, pero para la heroicidad que supone combatir el mal y hacer de éste un mundo habitable para todos es necesario hacer un uso ético de nuestra conciencia de seres humanos y no sólo de homínidos.

Asunción Escribano



Corina MERSCH: *Laissez-passer. Topographie littéraire d'une Europe des frontières*. Esch-sur-Alzette (Luxembourg): Éditions Phi, 2004, 302 pp.

Europa a través de sus páginas

La Europa literaria ha existido, existe y existirá independientemente de las decisiones políticas y los avatares históricos; otra cosa es que los europeos la contemplemos como la suma de las diferentes literaturas nacionales, de modo similar a como hasta hace poco veníamos estudiando la propia historia del continente. Lo cierto es que las interrelaciones que, desde hace unos siglos, se han establecido entre los novelistas europeos indican a las claras que, a pesar de las fronteras, la literatura viaja a través de Europa y el siglo XX, con sus tremendas sacudidas y exilios forzados, ha sido la culminación del proceso.

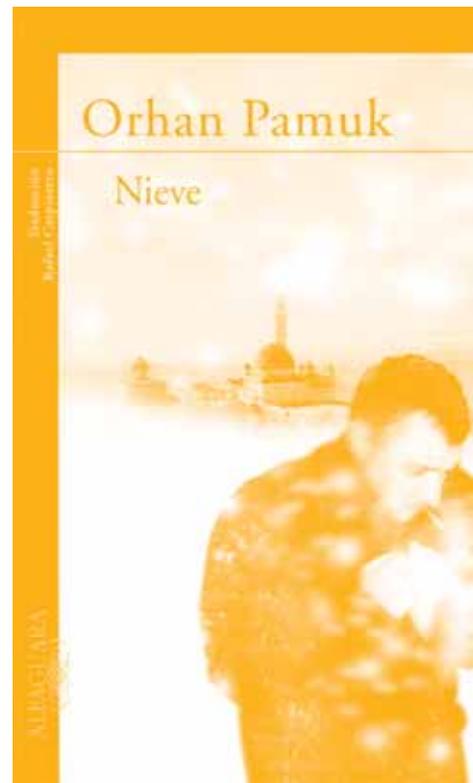
La mezcla de culturas y el cosmopolitismo siempre ha sido un elemento imprescindible en la renovación literaria, pero sólo recientemente la literatura mundial ha empezado a existir como concepto. Radica, en gran medida, este éxito en la novedad de la mirada con que los escritores se acercan al hecho o fenómeno literario como creación y, en este sentido, la obra de Corina Mersch *Laissez-passer. Topographie littéraire d'une Europe des frontières* es, en esta Europa del siglo XXI cada vez, y de un modo más asumido, mayormente multicultural, un buen ejemplo del valor literario y pedagógico de esta nueva concepción de la Literatura.

El libro se estructura a la vez sobre una malla tejida por lo espacial y lo alfabético que, entrecruzándose, permiten analizar la literatura europea del siglo XX a partir de los distintos escenarios por los que han pasado los escritores, transgresores de fronteras, y, a la vez, describir el mundo con lo que del significado de las propias fronteras se ha vertido sobre lo literario. Se traslada de este modo el lector, lentamente zigzagueando a través del mapa, desde la Rusia europea hasta las riberas del Atlántico. Historia, geografía, literatura y sociedad se mezclan por igual entre las páginas de la obra de Corina Mersch, cuya lectura es como volver a viajar con los autores evocados por sus respectivas Europas, tomando notas a través del continente, desviándonos a Chipre, recorriendo sus ríos, tocando sus extremos (sí, también Turquía), etc.

Los autores y sus obras aparecen, desaparecen y vuelven a surgir inesperadamente a lo largo de los capítulos del libro, en este viaje literario en el que nos van describiendo Europa y sus fronteras interiores porque apenas es Corina Mersch quien habla, sino que hábilmente ordena y dirige la orquesta (de medio centenar de intérpretes con Claudio Magris y François Maspéro como virtuosos solistas), dejando que sean los escritores, y sus personajes, quienes se dirijan al lector, señalando además, mediante un sistema de llamadas cruzadas, al modo de la *Enciclopedia de Diderot*, en qué capítulos vuelve a participar determinado escritor. Tan sólo sería reprochable en esta obra la ausencia de algunas partes del mapa, provocada, evidentemente, por el protagonismo de las regiones que más ardientemente han sido heridas por las fronteras.

Hoy la Literatura es un modo estético de comunicación global, claramente híbrido, en el que experiencias culturales extremas se funden para generar un producto cultural que, cada vez más, pueda ser consumido por cualquier habitante del planeta. Desde esta perspectiva, *Laissez-passer* es una obra extraordinariamente original en su planteamiento y consecución; de gran interés por la visión global que da de nuestra literatura europea en el siglo pasado y con una concepción de la cultura europea que se sitúa en la estela (evidentemente cada uno a su modo) de novelistas o críticos tan europeos como Magris y Zweig, por un lado, o Casanova, Moretti y Steiner, por otro. Precisamente Franco Moretti, quien aboga por «un sistema literario mundial (de literaturas interrelacionadas)» ha escrito que «no hay otra justificación para el estudio de la literatura mundial que ésta: ser una espina clavada, un reto intelectual permanente para las literaturas nacionales; en particular para la literatura local». Obras como la de Corina Mersch, notable monumento a la Europa de las lenguas, nos ayudan a ser, literariamente, algo más europeos y contribuyen a sacar esa espina de la que habla Moretti.

Asunción Escribano



Orhan PAMUK: *Nieve*. Traducción de Rafael Carpintero. Madrid: Alfaguara, 2002, 188 pp.

Turquía en el laberinto

Un poeta turco, exiliado en Alemania, vuelve a Turquía después de 12 años. El motivo de su regreso es la realización de un reportaje sobre las elecciones locales que se van a celebrar en una apartada aldea de la montaña, kars, al tiempo que indagar sobre una serie de extraños suicidios protagonizados por jóvenes musulmanas a las que se les ha impedido acudir enveladas al instituto. Sobre esta trama argumental se enhebra una historia de amor con una antigua compañera universitaria, recientemente separada de su marido, aspirante integrista a la alcaldía del pueblo, e hija de uno de los líderes laicistas de la localidad, y un esperpéntico golpe de Estado, ejecutado en el curso de una obra de teatro en la que actores y golpistas se confunden, en una suerte de ópera bufa, contra los sectores integristas de la población, que se ven sometidos a una implacable persecución y a la eliminación física posterior. En la nueva obra de Pamuk se entremezclan lo político con lo sociológico, la historia con la ideología, la indagación detectivesca con la novela amorosa y, todo ello, en el inclemente ambiente que genera la interminable nevada que durante tres días sumerge al pueblo en un apocalíptico aislamiento de blancura y terror.

La nieve nos sitúa en el terreno de lo irreal, de la ensoñación, de la pesadilla, de la inmersión en la otredad de una climatología absorbente y obsesiva. Kurosawa, en una de sus películas más herméticas, *Los Sueños*, ubica uno de sus pasajes en una tormenta de nieve, por la que transitan unos personajes que deambulan sin referencias, sin orientación, perdidos en la oscuridad, ambiental y perceptiva, de la conciencia. Los personajes describen círculos sobre sí mismo sin encontrar el norte, desfalleciendo poco a poco, languideciendo entre el opaco y silente resplandor de una blancura inmisericorde, que los acaba aniquilando. Llamazares (*Escenas de cine mudo*, Barcelona, Seix Barral, 1994) habla

de la luz irreal, planetaria, casi pura, de la luz sideral, de la luz azul que se desprende de los paisajes nevados. La nieve es la protagonista del último libro de Pamuk. Un libro al que no se puede juzgar inocentemente después de los acontecimientos políticos que han rodeado su publicación y circulación en Turquía, con la incoación de un juicio a su autor, por parte del gobierno turco, por traición a los valores patrios, concretada en el recordatorio que Pamuk hizo sobre la tragedia y el exterminio de la minoría armenia en 1915, cuando un grupo de oficiales turcos quiso eliminar la supuesta colaboración de esta minoría, que vivía en la península de Anatolia, con Rusia. El hecho ocurrió en plena primera Guerra Mundial, y se piensa que, a lo largo de los ocho años que duró el proceso de expulsión de la población, murieron un millón de armenios. Un episodio revelador de las tensiones, de la dialéctica entre la modernidad y la tradición de la que el propio libro se hace eco.

Tensiones, o exposición de las mismas, que están en el trasfondo de casi todas las novelas de Pamuk. Durante los tres días que el poeta K vive en la montaña asistimos al desarrollo de una situación dramáticamente explosiva, la de la revuelta de un grupo de radicales attaturquistas contra el movimiento, cada vez más relevante, de musulmanes integristas, que hacen del uso del velo su guerra particular. Pero también, a través de ello, se nos ofrece el choque, el enfrentamiento, que desde la Segunda Guerra Mundial por lo menos atraviesa Turquía, y particularmente Estambul, de parte a parte, la colisión entre dos concepciones del mundo abiertamente antagónicas, excluyentes y, hasta ahora, irreconciliables. La occidentalización acelerada, presurosa que obligó a cortar todo lazo con el pasado, que convirtió a una ciudad políglota y multicultural en una simplificación de sí misma, que eliminó todo su patrimonio escrito y documental de un golpe, por el cambio de alfabeto, que prohibió los antiguos enclaves derviches y sufíes, que sacrificó en suma una tradición centenaria en beneficio de una transformación nacionalista y provinciana, constituye uno de los ejes de la crítica de Pamuk. Esta tensión entre lo oriental que se resiste a desaparecer y lo occidental que irrumpe con toda la fuerza del cambio permanente que le es propio, aparece representada en la propia figura del protagonista cuyo desarrollo personal va experimentando también sucesivas metamorfosis que integran las posturas contrapuestas. El poeta contempla con estupor la violenta reacción, y sangrienta represión, contra el grupo de integristas que abandera el movimiento contra los valores occidentales, pero también es testigo del asesinato, a sangre fría, en una tetería de la localidad, del director de un colegio que había aplicado el mandato gubernamental de impedir el velo en la escuela, a manos de un iluminado para quien, como mantiene en una extensa conversación con su víctima, la razón de Dios prevalece sobre cualquier razón de estado. El poeta escucha las argumentaciones de quienes defienden el progreso y la europeización de Turquía, y las de quienes postulan una vuelta a la tradición y la religiosidad. Describe una realidad poliédrica, multiforme, en la que la verdad se fragmenta en microrazones que asisten a todos los figurantes de la novela. La nieve da fe de esta perspectiva múltiple, pues no sólo representa un ambiente y un contexto, necesarios para el desarrollo de una acción que participa más del mundo del ensueño que de la realidad, sino que además se erige en metáfora de la propia definición de ésta, por cuanto el poeta descompone su experiencia y los poemas que se derivan de ella, en una estructura radial que, como los copos blancos, se ramifica en infinidad de

direcciones, cada una de ellas con la misma entidad que el resto, y cada copo distinto de los demás.

Estamos ante una novela política que describe los conflictos entre una Turquía preeuropea y urbana y otra islamista y rural, pero no se trata de una novela política al uso, en la que se plantea una hipótesis que la trama ha de ir resolviendo, o en la que existe un postulado doctrinal o ideológico que subyace en el desarrollo de toda la obra. Por el contrario, estando atravesada de un fundamento profundamente político, en la novela no se encontrarán soluciones al conflicto, luces ni orientaciones que desenreden el nudo gordiano, señalizaciones en el laberinto, más bien surgirá un discurso que intenta comprender a las gentes atrapadas en esa vorágine contradictoria en que se debate toda la sociedad, en esa tela de araña compuesta por la modernidad, el laicismo, la tradición, la familia, la religión, etc. Una novela política, pero sin tomas de postura políticas. Antes bien, toda ella está atravesada por un movimiento de melancolía, por el sentimiento que el propio Pamuk denomina como *hüzün*, la desazón producida por los rápidos cambios y la pérdidas que generan estos, sin poder, por otra parte, renunciar a la necesidad de los mismos.

José Antonio Cordón



Xabier PIKAZA: *Violencia y religión en la historia de Occidente*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2005, 366 pp.

Por una paz ilustrada y cristiana

No es esta obra la primera incursión de Xabier Pikaza en el tema de la relación entre la violencia y el hecho religioso. Autor en los últimos años, entre otras, de obras como *El señor de los ejércitos. Historia y teología de la guerra* (1997), libro en el que ya se avanzaban muchos de los temas que Pikaza ha ido desarrollando en la última década o, *Violencia y diálogo de religiones. Un proyecto de paz* (2004), cuya directa influencia se deja sentir también en esta obra,

este notable teólogo e historiador de las religiones realiza ahora un repaso al proceso histórico de cómo la violencia se ha manifestado en nuestra sociedad (fundamentalmente la europea) a través de lo religioso. En este sentido, en realidad podría decirse, más bien, que *Violencia y religión en la historia de Occidente* viene a completar un círculo (pues quizás no lo cierre aún esta obra) sobre la reflexión en torno a la confluencia que tiene lugar en nuestra historia entre el hecho religioso y las manifestaciones violentas a que da lugar. Hay, sin embargo, además en este libro un salto cualitativo marcado por el hecho de conceder a lo violento un mayor protagonismo, e incluso autonomía, pues, a diferencia de sus anteriores obras en esta línea, el experto en la historia de las religiones que es Xabier Pikaza pasa a centrarse ahora, por encima incluso del aspecto religioso y fundamentalmente en los primeros dos tercios del libro, en el papel desempeñado por el hecho violento en la historia de Europa para proponer, finalmente, un modelo de cambio basado en el conocimiento del pasado que evite continuar encadenados a tan nefasto dualismo.

Preocupado por las diferentes formas de opresión a lo largo de la historia, Pikaza desarrolla un esquema ternario en el que, en diferentes posiciones, religión y violencia son los protagonistas de la trama. Porque, a decir verdad, lo que se estudia en *Violencia y religión en la historia de Occidente* es la historia de dicha vinculación entre ambos conceptos en Europa. En realidad dicha historia acaba en la página 240 del libro, pues el tercer capítulo, que ocupa un centenar de páginas más no es sino un inteligente ensayo cuya pretensión es romper la curva evolutiva ascendente de tan nefasta relación. La primera parte «Una prehistoria sangrienta: sacrificios y víctimas», sirve al autor para contextualizar el tema en el espacio y acercárnoslo en el tiempo. La religión ha constituido un aspecto de la cultura en cuyo seno se ha mantenido siempre la violencia que ha convertido a las víctimas (y entre ellas, en grado importante, a las mujeres), mediante el concepto del sacrificio, en elementos fundantes de nuestra cultura. Aunque la conclusión positiva de Pikaza en esta evolución es que sólo mediante la adquisición de la cultura griega y, «sobre todo, a través de la Biblia israelita y del mensaje de Jesús, hemos descubierto que las víctimas son inocentes, que no podemos fundar el edificio de nuestra historia sobre su expulsión y muerte». Sin embargo y como podemos ver detalladamente en el capítulo «Una historia violenta: cristianismo e ilustración», que nos deja ante el umbral de nuestro más terrible presente, resulta evidente que no ha sido fácil para Europa asumir la necesidad y el deber, en su totalidad, del abandono de tales orígenes culturales y la violencia ha continuado siendo, mediante la excusa o necesidad de la formación de los Estados y lo que ello ha conllevado durante los siglos medievales y de la época moderna, un importante elemento de la formación (en tanto conformación y deformación, a la vez) de la civilización europea.

Bibliográficamente poliédrica, precisamente por lo antes señalado, la obra se sustenta en múltiples lecturas que avalan diferentes acercamientos a un tema complejo y difícil de encarar. No obstante al autor le ha llevado, al menos, una década y otras tantas publicaciones para llegar hasta donde lo ha hecho. Si el elemento violento se halla antropológico y culturalmente inserto en nuestras tradiciones religiosas (aunque no sólo ahí) ¿cómo lograr llevar a cabo la separación de ambos que permita heredar el rico legado teológico del cristianismo sin convertirnos al tiempo en perpetuos albaceas de su vertiente violenta? A esta pregunta es a la que intenta dar una respuesta coherente el autor extrayendo el tuétano de la religión cristiana en su relación con lo mejor de la tradición

ilustrada europea. Si hasta *Violencia y diálogo de religiones. Un proyecto de paz* Pikaza había propuesto el diálogo entre las religiones como marco y medio de lograr la paz, ahora, en esta obra, su propuesta parte del conocimiento de la violencia y la respectiva aceptación de nuestra historia para, conocida esa limitación de nuestra cultura, maniobrar, a la luz del mensaje cristiano, para negar tales actos y conducir nuestra vida en la dirección del modelo kantiano diseñado a finales del siglo XVIII en *Sobre la paz perpetua* (ejemplo y base del pensamiento ilustrado europeo que se alzó contra todo un milenio de guerras entre europeos).

Es así la mirada del teólogo y creyente, y no la del sociólogo o antropólogo, la que se alza frente a la llamada biológica de la violencia que desborda nuestros afanes civilizadores. Por eso el autor apela, no a la sociedad o los Estados en general, sino a cada uno de nosotros como individuos, creyentes o no aunque cultivadores de «la fe en la vida humana», es decir, «la fe en el don de la vida, en los valores de la humanidad, en la utopía o futuro abierto de la historia, que no podemos fabricar con armas ni sistema, pero que debemos crear con una fe ilusionada, razonada y compartida, a partir de lo que somos y podemos, desde el amor gratuito de la madre a que alude *Is 7* (y desde el amor enamorado del *Cantar de los Cantares*), sin olvidar la llamada a la justicia y solidaridad de los profetas de Israel y del mensaje de Jesús». De este modo, a diferencia de otros planteamientos como, por ejemplo, el de Charles Tilly, en su obra *Coerción, capital y los Estados europeos, 990-1990* (1990), por cierto no mencionado por Pikaza y cuyo valor e interés, por otra parte, están fuera de toda duda, no se deja llevar por el pesimismo que anega la realidad que vivimos. Probablemente, por eso mismo, en esa dirección se orientan las últimas páginas, en las que se plantean directrices y espacios concretos de actuación para que el programa expuesto pueda llevarse a cabo y, aunque Pikaza concluya hablando de utopía, bien claro queda expuesto que otro mundo es, necesariamente, posible.

Fernando Benito Martín



George STEINER: *La idea de Europa*. Trad. por María Condor. Prólogo de Mario Vargas Llosa e introducción de Rob Riemen. Madrid: Siruela, 2005, 80 pp.

Europa frente a sí misma

Pocos intelectuales vivos gozan hoy del prestigio académico y el respeto y la valoración moral que tiene George Steiner para quien, en algún momento, ha sido lector suyo. Es por ese motivo por el que un opúsculo como éste, fruto de una conferencia en el Instituto Nexus de Amsterdam, tiene la especial consideración que merecen las manifestaciones de Steiner. No en vano, aunque literario en sus comienzos, como suele ser el estilo ensayístico del autor, pasa en sus últimas páginas a adoptar un tono dramático en el que Steiner despoja sus palabras de las frecuentes referencias literarias tan habituales de sus textos.

No es para menos si tenemos en cuenta que lo que Steiner plantea, en definitiva, en este pequeño texto es la confrontación del modo de vida (de ser, más bien, diríamos) europeo con el del resto del mundo y, de un modo concreto, por la competencia directa existente entre ambos por heredar el espacio de la civilización occidental, con los Estados Unidos. Una pugna cultural y espiritual entre dos modos de concebir la civilización cuyas diferencias Steiner comienza señalando mediante cinco imágenes definitorias de Europa: la importancia de los cafés en el continente, lo que podríamos denominar su «paseabilidad» debido a una geografía que ha sido notablemente humanizada, el uso de los topónimos urbanos como recipiente de la memoria histórica revivida así a diario, la doble procedencia mediterránea de las fértiles culturas griega y hebrea que inserta en la historia de Europa una constante y enriquecedora dialéctica y, por último, la perenne sensación de decadencia que augura el fin de su civilización.

Todo ello ejemplificado en los textos y nombres propios de la literatura. Siempre la literatura en Steiner... y en Europa. Porque, en definitiva, eso es lo que el crítico nos pretende transmitir con sus ejemplos y evocaciones, que Europa, la idea de Europa, está hecha con, por, de, en y desde su literatura. En ella se acumula y refleja un pasado que une muy por encima en cantidad de detalles e importancia de los mismos de lo que separa. Steiner recorre de este modo lo que él considera las señas de identidad de Europa para acabar retornando a Ítaca. Al doble punto de partida de la civilización europea en la esquina del Mediterráneo, allí, a la sombra de la Turquía que desde hace milenios contempla nuestras cuitas (a veces interviniendo en ellas) sin que sus méritos hayan servido aún para aceptarla en la familia. El célebre dicho de que el roce hace el cariño no sirve, al parecer, en el espinoso ámbito de las relaciones internacionales. Allí es donde, de la mano de esa constante dialéctica entre lo cristiano y lo judío, lo laico y lo religioso, se halla a la vez lo que salva y lo que hunde a la propia idea de Europa. «Ser europeo —nos dice Steiner— es tratar de negociar, moralmente, intelectualmente y existencialmente los ideales y aseveraciones rivales, la praxis de la ciudad de Sócrates y la de Isaías». Dicha dialéctica del judaísmo con lo que el autor llama «sus dos principales notas a pie de página», el cristianismo y el socialismo utópico, ha formado parte igualmente del drama de la Europa del siglo XX, la que va «desde Sarajevo hasta Sarajevo».

Es a estas alturas cuando el discurso de George Steiner se vuelve trágico al avisar de los peligros reales que minan actualmente la idea de Europa: primero, la urgencia de instituir un humanismo secular que permita compartir armoniosamente la idea de Europa por parte de las herencias griega, cristiana y judía;

luego, la necesidad no menos urgente de frenar las consecuencias de un capitalismo excesivamente materialista y, en tercer lugar, ofrecer a las nuevas generaciones de europeos, y especialmente a los científicos e intelectuales, un modo de vida digno y atractivo que evite su salida del continente. Como esperanzadoramente manifiesta el propio autor refiriéndose a la emigración de los jóvenes talentos, «corregir esto tanto económica como psicológicamente no se halla todavía fuera de nuestro alcance». Contribuyen a incrementar el valor (y las páginas) del libro el prólogo de Vargas Llosa (aunque su excesivo parafraseo de las palabras del autor destroza, en cierto modo, su lectura al anteponerlo al texto de Steiner) y la introducción del director del Instituto Nexus. Pero a pesar de todo y con eso, el goteo editorial de las obras de Steiner no sacia la sed de quienes disfrutamos zambulléndonos en las abiertas aguas de sus obras mayores cuyas olas polifónicas continúan viniendo a buscarnos una y otra vez.

Asunción Escribano



Giovanni María VIAN: *Bibliotheca divina. Filología e historia de los textos cristianos*. Revisión por Santiago García Jalón de la Lama, Patricio de Navascués y Giovanni María Vian. Madrid: Cristiandad, 2005, 472 pp.

Palabra inspirada

«La literatura de la Europa “moderna” —escribió hace casi 60 años E. R. Curtius— está tan fundida con la mediterránea como si el Rin hubiese absorbido las aguas del Tíber». De un modo análogo podría decirse que la literatura cristiana se encuentra tan cercana a la clásica como si fuera parte de ella. Al fin y al cabo, ambas convivieron cuando la una crecía mientras la otra, al menos en una de sus fases, agonizaba. No en vano eso es lo que ocurrió en aquella época que Arnold Toynbee definiera como «el crisol del Cristianismo» y a la que concedió una estructura tripartita caracterizada por una dramática angustia en la que se enmarca el fecundo parto de

lo que sería, con el correr de los siglos, algo más que una nueva religión.

Desde esta perspectiva, la obra de Giovanni María Vian que aquí comentamos, cuyo título *Bibliotheca divina. Filología e historia de los textos cristianos* ha sido tomado de una expresión de San Jerónimo, supone un viaje desde la antigüedad, a través de la latinidad medieval, que desemboca en los albores de la modernidad merced a aquel movimiento intelectual y espiritual que fue el Humanismo de hace medio milenio. Las últimas estaciones, abandonada la lengua latina y ya en plena poca contemporánea, van de la mano de la crítica historiográfica y filológica más rigurosa y han dado lugar a la génesis de un paisaje nuevo y revitalizado en el que observar y analizar los orígenes del Cristianismo. Un viaje en el que la interpretación particular y comunitaria de la Biblia es lo que *ha ido* generando a su alrededor una cultura, la cristiana, en torno a la cual se articuló durante más de un milenio, en su casi totalidad, la vida del continente europeo y la concepción de la Historia a que dio lugar dicho proceso.

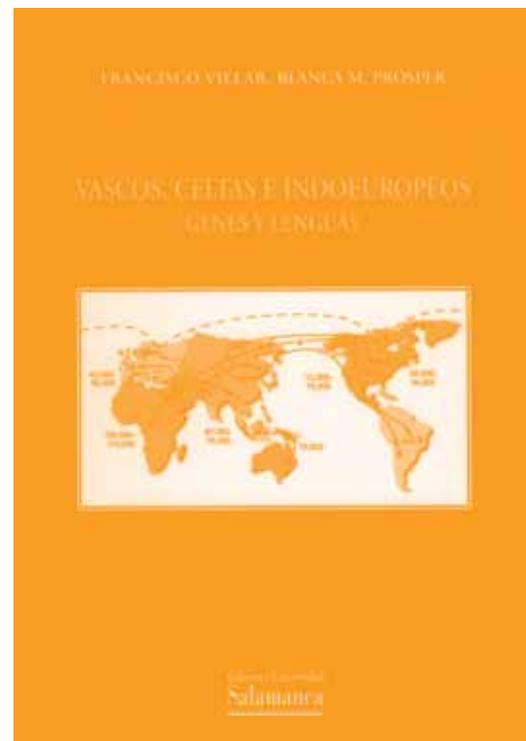
Bibliotheca divina es, a la vez, pero también en este sentido, un recorrido por la historia de la literatura cristiana y la sociología de sus textos. En un primer momento, sus inicios bañados por el judaísmo y el helenismo así como, posteriormente, su afianzamiento sobre los recios pilares que supusieron la obra respectiva de Orígenes, Eusebio y San Jerónimo, responsables de que el Cristianismo se sumergiera en la Edad Media pertrechado con un importante bagaje que le permitiría no sólo sobrevivir a los vaivenes políticos de tan largo como turbulento periodo sino, sobre todo, imponerse en él como eje vertebrador y mantenedor de la cultura clásica que a él debe, en buena medida, su supervivencia. La época moderna, por el contrario, ha supuesto para la interpretación y la exégesis bíblicas un verdadero alambique en el cual la confrontación dentro del propio Cristianismo, primero, y la crítica a la religión desde el exterior, en un segundo momento, han supuesto el mejor estímulo para dar un impulso definitivo al mejor conocimiento de los textos bíblicos y a la consolidación de la tradición literaria cristiana.

Buen conocedor de la literatura patristica, el autor nos ofrece una obra densa en la que, sin embargo, la escasa anotación al pie favorece una lectura de continuo, demandada, por otra parte, por el estilo fluido de la escritura de Viani, tan semejante y acorde con la propia aventura que él mismo va narrando a los lectores. La biblioteca divina, lo reconocido canónico pero también el inmenso conjunto de textos que las modas y los sucesivos procesos de selección cultural han ido dejando al margen (permitiendo en ocasiones que se perdieran para siempre), se ha ido formando a la vez mediante la fusión, y confusión en ocasiones, de los dos credos hermanos que son Cristianismo y Judaísmo. La importancia de la diáspora judía y la lenta deshebraización del primitivo Cristianismo convierten a ambos cultos en elementos participantes (mayormente en la fase inicial) de esta historia y resulta claro, por otro lado, que la devoción por la Palabra sería inexplicable, ya incluso en los primeros cristianos, sin la esencialidad y entronización de la palabra en el judaísmo veterotestamentario.

Estas ideas principales de la obra navegan entre importantes anotaciones sobre la historia de las bibliotecas (historia también cristiana en gran medida durante siglos) y la de la

impresión y la edición, a las que tan ligada está la propia evolución de la exégesis y, en definitiva, de la lectura de la Biblia. Las últimas cien páginas del libro, por otro lado, regalan al lector un impagable tesoro bibliográfico y de erudición en el que se da cuenta, detalladamente, de las colecciones bibliográficas existentes, sus artífices y ediciones, a la vez que se relata la bibliografía utilizada y se ofrece el inevitable, e inestimable, índice onomástico y temático (40 páginas) en una obra de estas características. Todo hace, en definitiva, que nos encontremos ante una obra de lectura recomendable en no pocas disciplinas; en la estela de otras clásicas ya, (recordemos, por ejemplo, la célebre obra de hace casi cuarenta años, *Copistas y filólogos*) pero con la asimilación de los no pocos avances llevados a cabo en el campo de la interpretación bíblica en las últimas décadas y que contribuyen a un mejor conocimiento y sistematización de esa parte de la cultura que es la historia de los textos y la transmisión del conocimiento.

Asunción Escribano



Francisco VILLAR y Blanca M.^a PRÓSPER (2005): *Vascos, celtas e indoeuropeos. Genes y lenguas*. Ediciones Universidad, Salamanca, 572 pp.

Lengua, historia y genética

El libro que reseñamos a continuación consta de tres partes. La primera, «Toponimia y estratigrafía de las lenguas» (con ocho capítulos, pp. 11-152) y la tercera, «Indoeuropeos y euskaldunes en el País Vasco y Navarra. Genes, lenguas y topónimos» (con 10 capítulos, pp. 365-514), están firmadas por F. Villar (a partir de ahora FV), mientras que la segunda, «Estudios sobre la fonética y la morfología de la lengua celtibérica» (10 capítulos, pp. 153-364) lo está por B. M.^a Prósper.

Relacionar genes y lenguas no es ni una idea ni una práctica nueva. Sí que lo es, sin embargo, el modo en que FV lo lleva a cabo en esta obra. A lo largo de una nutrida serie de

publicaciones, el autor se ha enfrentado al estudio riguroso, sistemático, crítico y sin prejuicios, en cuanto a *theoriae receptae* y filiaciones genéticas se refiere, del material toponímico prerromano de la Península Ibérica en particular y de Europa en general. Estos trabajos le han llevado no sólo a proponer un mapa «substratístico» hispano (y europeo) nuevo, sino también a considerar ese material hidro-toponímico desde una nueva perspectiva. Una lengua puede llegar a desaparecer por la imposición de otra. Pero si los hablantes de la primera han ocupado un territorio durante un período de tiempo lo suficientemente prolongado y con una cierta densidad poblacional, éstos crean un conjunto léxico hidro-toponímico que es asimilado en cierta medida por los hablantes de la segunda. Los hidro-topónimos presentan la rara habilidad de perdurar a través de los tiempos y las lenguas, siendo adoptados y adaptados en mayor o menor medida por los diferentes estratos lingüísticos que puedan superponerse. Esa perdurabilidad es la que confiere a la hidro-toponimia cierto parecido con el comportamiento de los genes. Al día de hoy los estudios más avanzados en Genética de Poblaciones (ADN presente en el cromosoma Y y ADN mitocondrial) indican que Europa (incluida Turquía y toda el Asia suroccidental) presenta una notable homogeneidad genética. Los genes proceden c. 80% de poblaciones llegadas durante el Paleolítico; c. 20% durante el Neolítico. En ambos casos llegados de la zona minorasiática.

Las dos partes de la obra confeccionadas por FV son dos ejemplos prácticos de cómo correlaciona el autor genes y conjuntos toponímicos. En la primera de ellas la correlación se establece a nivel europeo y norte-africano y muestra cómo los datos lingüísticos y genéticos se compaden mal con las teorías más conocidas sobre la indoeuropeización de Europa (M. Gimbutas, C. Renfrew e incluso M. Alinei), para llegar a afirmar que la teoría correcta de la indoeuropeización está aún por formular. La segunda parte tiene un ámbito de aplicación más restringido: se centra en la cuestión vasca. Si los estudios de Genética de Poblaciones demuestran que la pretendida particularidad genética del pueblo vasco no es tal y que su configuración está en consonancia y perfecta armonía con la del resto de la Península Ibérica y Europa, la correlación de esos datos con los toponímicos revelan que también hay que reconsiderar la cronología de su ocupación de los territorios peninsulares, al menos en la medida en que se les adjudica tradicionalmente.

La Primera Parte del libro, «Toponimia y estratigrafía de las lenguas», supone una continuación y ahondamiento de la anterior obra de FV *Indoeuropeos y no Indoeuropeos en la Hispania Prerromana*, publicada en 2000 también en Salamanca. Allí llegaba a establecer junto al estrato hidro-toponímico (indoeuropeo) paleoeuropeo, otro (también indoeuropeo de aspecto italoide y baltoide) que denominó meridional-ibérico-pirenaico, presente no sólo en la Península Ibérica, sino también fuera de ella. Al estudio de los topónimos seriales (*ub-*, *ur-*, *urc-*, *uc-*, *murc-*, *bai-*, *-ul-*) y no seriales, sigue sumando ahora otros, pero aportando una novedad fundamental: cartografía sus patrones distribucionales, establece las correlaciones con el material genético europeo y extrae de allí sus conclusiones.

La Tercera Parte del libro, «Indoeuropeos y euskaldunes en el País Vasco y Navarra. Genes, lenguas y topónimos», comienza con una breve *Introducción* (pp. 367-372). En ella FV recuerda que la convicción de la presencia de los

(paleo)euskaldunes en el Norte de la Península Ibérica desde el Paleolítico o, al menos, el Neolítico, no se basa en argumentos arqueológicos ni onomásticos, sino que arranca de una visión simplista y un prejuicio que procede de época renacentista: «como ahora están ahí y no tenemos información histórica explícita sobre cuándo se hayan asentado, pues estarán ahí desde siempre» (p. 367). Esta forma de pensar tuvo su acomodo entre los lingüistas, arqueólogos e historiadores posteriores, llegando hasta el siglo XX. Hubo, no obstante, voces disidentes y entre ellas se encuentra la de M. Gómez-Moreno que en los años veinte del siglo XX ya proponía reconsiderar el carácter ancestral de los vascones basándose en estudios antroponímicos. No acometió, sin embargo, un estudio toponímico de las fuentes clásicas. Esa es la labor que llevará a cabo FV en esta segunda parte. Antes de aplicarse al estudio lingüístico de esa toponimia, ofrece al lector el material de los estudios genéticos necesario para llevar a cabo la correspondiente correlación. Este conjunto lo expone en los cinco primeros capítulos.

FV desarrolla lo que considera la principal contribución de esta parte del libro (p. 428): «el análisis etimológico de los topónimos antiguos en los actuales territorios del País Vasco y Navarra y su valoración como criterio de la antigüedad del euskera en la Península Ibérica». Estos límites, como es lógico, no tenían ninguna validez en la antigüedad, así es que el autor prefiere recoger y analizar material en territorios adyacentes. Establece dos zonas y la siguiente clasificación de los topónimos y etnónimos: A) Zona occidental: comprende los territorios de várdulos, caristios y autrigones, lo que viene a ser el actual territorio del País Vasco, pero con las zonas aldeanas de parte de Cantabria, de las provincias de Palencia y Burgos, y de La Rioja. Aquí también habría que incluir algún material de los berones (La Rioja). B) Zona oriental: territorio vascón, constituido por la actual provincia de Navarra, parte de la de La Rioja, la parte norte de la provincia de Zaragoza y la mitad occidental de la de Huesca. Aquí también podría considerarse algún material atribuido a los celtiberos.

Antes de valorar este material, en el que salta a la vista la pobreza del aporte vasco, FV propone eliminar la idea de que el sufijo toponímico prerromano *-oss-*, que daría lugar a una serie de topónimos del Norte de España (Norte de Navarra y Aragón) terminados en *-ós* y *-ués*, es euskera. No hay ninguna base que lo confirme. Es más no puede descartarse que se trate del sufijo latino *-jusus*.

En el noveno y penúltimo capítulo, lleva a cabo FV una clasificación del material antroponímico y teonímico de las mismas zonas indicadas arriba. Sin entrar en análisis lingüísticos y basándose fundamentalmente en los trabajos de M.^a L. Albertos y J. Gorrochategui, puede observarse que los datos vienen a coincidir con los de la hidro-toponimia.

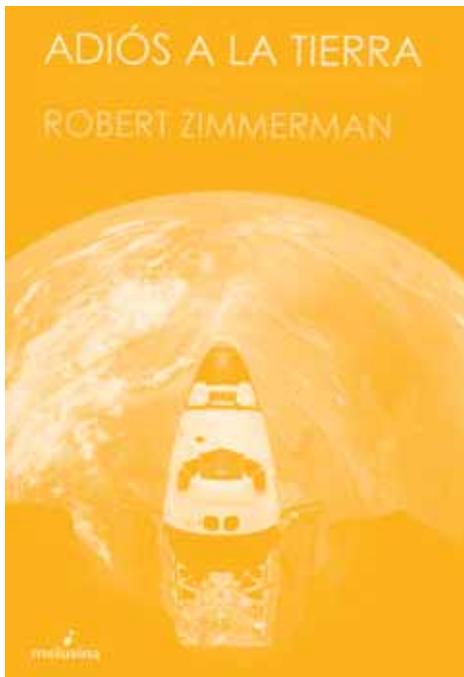
En definitiva, de los 70 topónimos recogidos en fuentes antiguas y localizables en el actual territorio de las tres provincias del País Vasco (32) y en el territorio vascón —Navarra y parte noroccidental de las provincias de Zaragoza y Huesca— (38), sólo dos son etimologizables como vascos: *Oiasso/Oiarso* (actual Oyarzun, Guipúzcoa, sospechosamente cercano al territorio eusquérico de Aquitania) y *Pompaelo* (Pamplona, sólo en su segunda parte *-il-*).

En cuanto al material antroponímico es indoeuropeo en su totalidad en los territorios del actual País Vasco, a excepción

de dos (*Ilunna y Belteso*); mientras, hay una cierta concentración, ocho (*Abinsuhari, Dusanharis, Ederetta, Edsuri, Narhungesi, Naru[,]eni, Serhuhoris, Ummesahar*) en el territorio vascón, si bien están en minoría frente a los indoeuropeos (9) y, sobre todo los ibéricos (c. 30). De momento, sólo se ha encontrado un teónimo de etimología vasca en el territorio del País Vasco, *Helasse*, y, de nuevo, hay una mayor concentración en el solar vascón (6: *Errensae, Larrahi, Losae, Losae, Loxae, Selatse*).

Estos datos son, a juicio de F. Villar, incompatibles con la presencia ancestral de euskaldunes en esas zonas. La ausencia de topónimos vascos anteriores al s. I a. C. (*Pompaelo*) induce a pensar que no había euskaldunes allí mucho antes de esas fechas. En todo caso, el estrato étnico-lingüístico más antiguo detectable del País Vasco y Navarra es indoeuropeo, sin que se pueda precisar desde cuándo está allí. Le siguió uno celta, principalmente en la parte occidental del territorio (País Vasco). Un estrato ibérico, más tenue que el celta tal y como parece indicar la menor densidad toponímica pero mayor antroponímica, se asentó con posterioridad en la parte oriental (Navarra y Aragón). Aquitanos y Galos llevarían a cabo infiltraciones desde el otro lado de los Pirineos y ellos serían los responsables de los escasos respectivos datos toponímicos. Parece que habría que esperar a los siglos VI-VII d. C. a que llegase una masa poblacional aquitana y, por lo tanto, euskalduna a este lado de los Pirineos. La cuestión que queda por estudiar es desde cuándo están esos hablantes de lengua eusquérica en la actual Francia.

Carlos Jordán Cólera



Robert ZIMMERMAN: *Adiós a la tierra: estaciones espaciales, superpotencias rivales y los viajes interplanetarios*. Barcelona: Melusina, 2005, 578 pp.

Secuencias de la carrera espacial

Entre las paradojas que nos depara el siglo XXI está la de que haya hombres en nuestro planeta viviendo aún en aldeas de palafitos mientras otros comienzan a vivir en el espacio. Justo al conmemorarse el centenario del fallecimiento del escritor francés

Jules Verne, a quien se debe la divulgación, entre otros sueños, de aquél que hacía posible para el hombre la llegada a la luna, la joven y emprendedora editorial Melusina lanza al espacio editorial en castellano una obra aparecida en inglés en el 2003. Su autor, Robert Zimmerman, es ya conocido de los interesados por el tema de los viajes espaciales.

Es *Adiós a la tierra* la narración de una aventura aún viva que se inicia con las primeras estaciones espaciales de los años 70 y 80, las *Salyut* (rusas) y el *Skylab* (americano), y que se sucede luego con el costosísimo e inviable proyecto de la *Freedom* americana en los 80 y, posteriormente, desde mediados de los 80 y durante las dos décadas posteriores, la verdadera odisea de la *Mir*, que supondría numerosos cambios en la concepción soviética de la aventura espacial a la vez que un impulso decisivo en la colaboración internacional y la participación privada en la financiación de los viajes. Todo un proceso que al principio hizo pensar que la salida del hombre al espacio sería un paseo, lo cual se demostraría con el tiempo una equivocación que sólo se fue asumiendo a medida que se iban incorporando mejoras a los proyectos técnicos para lograr mayor eficacia y evitar la pérdida de vidas humanas.

Todos estos aspectos se encuentran contextualizados por Zimmerman en el propio desarrollo de la política a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, lo cual introduce de lleno este capítulo de la historia de la ciencia en el propio devenir de la historia social. Así se comprueba que se trata de un desarrollo éste que no fue ajeno a la competencia política de las superpotencias que auspiciara la Guerra Fría, sino todo lo contrario. Resulta evidente reconocer este hecho que, al final, redundaría en beneficio de toda la humanidad, como ocurriera con internet y tantos otros aspectos de la ya larga historia de las telecomunicaciones.

De hecho, los acuerdos internacionales de Helsinki, en 1975, supusieron el abandono por parte de la URSS del carácter militar de los viajes al espacio, algo que EEUU ya había asumido una década antes. En este sentido, uno de los indiscutibles logros del libro es el de hacer más transparente la parte soviética de la aventura, por ser menos conocida durante las décadas pasadas. De ahí también que el libro preste mayor atención al contexto soviético, del que se aportan datos sorprendentes en ocasiones, extraídos de entrevistas mantenidas por el autor con los propios protagonistas de la aventura espacial.

De cualquier manera, hay que resaltar que no es corriente hallar este tipo de libros técnica o editorialmente atrevidos, o sea, completos a pesar de su especialización, generosos con las páginas y las partes de notas, bibliografía y completo índice onomástico, que mejoran y hacen necesaria la obra no sólo para los amantes de la ciencia ficción y de la menos ficticia carrera espacial, sino, en general, para el interesado por este periodo de la evolución humana que ha sacado a nuestra especie de su hábitat primigenio.

No cabe duda de que, algún día no muy lejano, lo acontecido en el último medio siglo se enseñará en las escuelas como hoy se hace con el Renacimiento o épocas de similar trascendencia para el desarrollo de la Historia. Desde esta perspectiva, podría decirse que estamos ante un buen manual para conocer lo que hoy sólo es un balbuceante comienzo en la indagación de un espacio exterior que nos resulta cada vez más extraño y menos ajeno, y cuyo desarrollo inicial ya parece haber enseñado al hombre numerosas cosas, entre las que están la necesidad de la transparencia y la gestión eficaz. Una conclusión a la que parece llegar Zimmerman cuando manifiesta que el espacio se muestra implacable y que «los seres humanos no colonizarán los planeta y las estrellas mintiendo».

Francisco José Rodríguez

JESÚS BAIGORRI es historiador, intérprete y encargado del área de Interpretación de la Facultad de Traducción y Documentación de la Universidad de Salamanca. Ha trabajado para la ONU en Nueva York, como redactor de actas e intérprete, y para la FAO, como traductor, en Roma. Es autor de *La interpretación de conferencias: el nacimiento de una profesión. De París a Nuremberg* (2000) e *Interpreters at the United Nations: a History* (2004).

FERNANDO BENITO MARTÍN es geógrafo, historiador y máster en Comunidades Europeas. Es el responsable del Área de Revistas Científicas de Ediciones Universidad de Salamanca y subdirector de *Pliegos de Yuste*.

ANTONIO COLINAS es poeta y traductor, autor de varias decenas de libros, entre los que pueden mencionarse los poemarios *Libro de la mansedumbre* (1997), *Tiempo y abismo* (2002), *Noche más allá de la noche* (2004)... Entre sus traducciones recientes destacan la *Poesía completa* de Salvatore Quasimodo (2004), lo que le ha valido el premio a la Mejor Traducción del Ministerio de Asuntos exteriores de Italia, y *Cantos. Pensamientos* de Leopardi (2006). También ha publicado obras de ensayo como *Tratado de armonía* (1991), *Sobre la Vida Nueva* (1996), *Nuevo tratado de armonía* (1999), *Del pensamiento inspirado* (2001) o *La simiente enterrada. Un viaje a China* (2005). En España ha recibido, entre otros, los premios de la Crítica (1975, por *Sepulcro en Tarquinia*) y el Nacional de Literatura (1982). En Italia ha sido galardonado con el Internacional Carlo Betocchi (1999) por su dedicación a la cultura italiana.

JOSÉ ANTONIO CORDÓN GARCÍA, director de *Pliegos de Yuste*, es profesor titular de la Facultad de Traducción y Documentación de la Universidad de Salamanca. Autor de varios libros entre los que destacan *El registro de la memoria: las bibliografías nacionales y el depósito legal* (1997) y coautor de *El libro: creación, producción y consumo en la Granada del siglo XIX* (1990). Es miembro de la Sociedad Española de Documentación Científica y presidente de la Asociación Española de Bibliología, cuyo órgano de expresión, la *Revista Española de Bibliología*, dirige. Es codirector del Máster en Edición de Santillana y la Universidad de Salamanca.

ASUNCIÓN ESCRIBANO es poeta, crítica literaria y profesora titular de Lengua y Literatura españolas en la Universidad Pontificia de Salamanca, donde dirige la Cátedra de Poética Fray Luis de León. Ha publicado las obras *Uso periodístico de la lengua: los títulos en prensa* (2001) y *Pragmática e ideología en las informaciones sobre conflictos políticos* (2001); así como los poemarios *La disolución*

(2001) y *Metamorfosis* (2004). Ha coordinado, también, la antología poética *Femenino Plural* (2004).

CARLOS FORTEA es traductor, catedrático de alemán en la Facultad de Traducción y Documentación de la Universidad de Salamanca y crítico literario. Ha traducido obras de T. W. Adorno, T. Bernhard, C. v. Clausewitz, H. M. Enzensberger, H. Heine, E. T. A. Hoffmann, H. Jonas, F. Kafka, W. Koeppen y R. Walser.

THOMAS R. FRANZ es catedrático del departamento de Lenguas modernas de la Universidad de Ohio. Ha publicado decenas de trabajos de investigación sobre la literatura en obras colectivas y revistas como *Hispanic review*, *Hispania*, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, *Revista hispánica moderna*, *Revista canadiense de estudios hispánicos*, *Anales de la literatura española contemporánea (ALEC)*, *Anales galdosianos*...

JOSÉ GÓMEZ ISLA es profesor en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Salamanca. Ha dirigido el Salón de las Artes y el departamento de Arte y Exposiciones del Instituto Leonés de Cultura, en la Diputación de León (1993-1996). Ha impartido clase en las facultades de Bellas Artes de Madrid y de Ciencias de la Información de la Universidad Europea de Madrid, y ejercido de comisario de exposiciones, crítico de arte y colaborador en diversas revistas especializadas como *Lápiz*, *Exit Book*, *Exit Express*, *Foto Futura*... Entre sus publicaciones está *Fotografía de creación* (2005).

JUAN HERNÁNDEZ es cardiólogo clínico en el Hospital del Mar de Barcelona. Imparte docencia en la Facultad de Medicina de la Universidad Autónoma de Barcelona y ha llevado a cabo diversas estancias de trabajo e investigación en hospitales ingleses (Londres y Cambridge). Entre sus publicaciones de carácter médico destaca su traducción (junto con M. Petit Guinovart) de la obra clásica de William Withering, *Descripción de la Digital y algunos de sus usos médicos con aplicaciones prácticas sobre la hidropesía y otras enfermedades* (Barcelona, 1988; ed. facs. de la de Londres, 1785). Es también autor de *El léxico del Quijote. Significado de expresiones y palabras de uso poco común* (1996).

PÓLLUX HERNÁNDEZ es director del Teatro Español de Bruselas. Es autor de numerosas obras y traducciones de diversas lenguas. Entre sus últimas obras destaca la edición de las *Obras Completas* de Virgilio (2003).

CLARA JANÉS ha cultivado todos los géneros, siendo especialmente conocida por su obra poética, traducida a una veintena de idiomas, y de la que merecen ser señalados

los poemarios *Las estrellas vencidas* (1964), *Poemas Rumanos* (1973), *Eros* (1981), *Vivir* (premio Ciudad de Barcelona de Poesía, 1983), *Fósiles* (1985), *Kampa: poesía, música y voz* (1986), *Lapiario* (1988), *Creciente fértil* (1989), *Emblemas* (1991), *Diván del ópalo de fuego* (1996), *El libro de los pájaros* (1999), *Arcángel de sombra* (2000), *Paralajes* (2002) y *Fractales* (2005). Destacan también sus traducciones de autores como J. Seifert, M. Duras, K. Mansfield, N. Sarraute, W. Golding y, especialmente, de la obra del checo Vladimír Holan. En 1997 recibió el premio Nacional de Traducción y, en 1972, el premio Ciudad de Barcelona de Ensayo por *La vida callada de Federico Mompou*.

CARLOS JORDÁN CÓLERA es profesor de la Universidad de Zaragoza, especializado filología clásica. Entre sus numerosas publicaciones está la obra *Introducción al celtibérico* (1998).

CORINA MERSCH es escritora, editora y crítica literaria en Luxemburgo. Entre sus numerosas obras pueden mencionarse *Pragmática personajului* (Bucarest, 1992), *Le miroir aux alouettes. Petit dictionnaire de la pensée nomade* (Luxemburgo, 1999) y *Laissez-passer. Topographie littéraire d'une Europe des frontières* (Luxemburgo, 2004).

EUGENE A. NIDA es especialista en Lingüística aplicada a la traducción de la Biblia y director del departamento de Traducción de la Sociedad Bíblica Americana y responsable de la edición de la Versión Popular de la Biblia. Ha presidido durante muchos años la American Bible Society. Es autor, entre otras, de las obras: *Toward a Science of Translating with Special Reference to Principles and Procedures involved in Bible Translating* (Leiden, 1964) y *The Sociolinguistics of Interlingual Communication* (Bruselas, 1996), así como de la obra, editada por Anwar S. Dil, *Language Structure and Translation. Essays by Eugene A. Nida* (Stanford, 1975).

ALFREDO OMAÑA es artista. En 1997 obtuvo el I premio en la «I Bienal Internacional de Arte Contemporáneo» de Florencia, Italia. Entre sus exposiciones destacan *Trasforma* (Sala de la Ciudadela, Pamplona, España, 2000), *Sociedad Anónima* (Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, Cuba, 2000), *Poéticas Interurbanas* (Astorga, España, 2004) *Materia Nomade* (Galería Movimiento Arte Contemporanea, Milán, Italia, 2004) y *Dreaming on Green* (Galería Benito Esteban, Salamanca, España).

FRANCISCO JOSÉ RODRÍGUEZ es químico. Se encarga del diseño y desarrollo de los sistemas de gestión de información electrónica de la sucursal española de la empresa multinacional veterinaria europea Intervet.

ADA SALAS es filóloga y poeta. Ha publicado los libros *Arte y memoria del inocente* (premio «Juan Manuel Rozas», 1988), *Variaciones en blanco* (IX premio de poesía «Hiperión», 1994), *La sed* (1997) y *Lugar de la derrota* (2003). También ha participado en numerosas antologías.

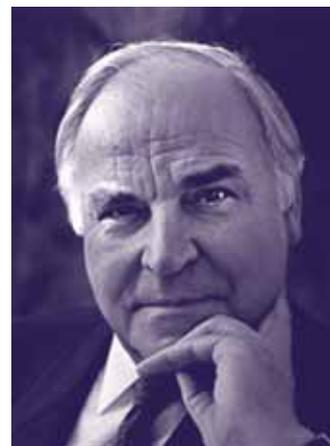
MIGUEL SÁENZ es traductor literario especializado en autores alemanes, entre los que destacan las traducciones de obras de Bertolt Brecht, Günter Grass (por la traducción de *El rodaballo* recibió en 1981 el premio Fray Luis de León) o Thomas Bernhard. Es autor, asimismo, de una biografía sobre T. Bernhard. En 1991 se le concedió el Premio Nacional de Traducción.

MARGARITA SALAS es investigadora del CSIC y del Centro de Biología Molecular «Severo Ochoa» (CSIC/Universidad Autónoma de Madrid). Fue discípula del premio Nobel Severo Ochoa, y ha sido pionera en el ámbito científico de la enzimología y el conocimiento de los mecanismos de transmisión de la información genética. En 2003 se incorporó a la Real Academia Española y, desde 1995, es presidenta del Instituto de España. Entre los premios recibidos merecen ser mencionados los siguientes: Carlos J. Finley de la UNESCO (1991), Rey Jaime I de Investigación (1994), Nacional de Investigación Santiago Ramón y Cajal (1999)...

ABRAM DE SWAAN es catedrático de Sociología en la Universidad de Ámsterdam desde 1973 y presidente de la Escuela de investigaciones en Ciencias Sociales de Ámsterdam. Ha trabajado en campos de investigación interdisciplinaria que combinan los estudios de sociología y psicología, la cultura popular, la política social y las rivalidades lingüísticas. Es autor de numerosas obras entre las que destacan las siguientes: *De mens is een mens een zorg* (1982), *Zorg en de staat* (1989), *The management of normality* (1989), *Perron Nederland* (1992), *Net lied van de kosmopoliet* (1993), *The emergent world system of languages* (1993), *Social Policy beyond Borders* (1994), *De mensenmaatschappij* (1996), *Blijven kijken* (1997), y *De draagbare De Swaan* (1999). Ha estado vinculado por becas o impartido docencia en las universidades de Yale, Berkeley, Columbia, Cornell (Ithaca, Nueva York), Sorbona-París I, Eotvos Lorand (Budapest)... Miembro de numerosas academias entre las que se encuentra la Academia Europea de Yuste.



HELMUT KOHL «PREMIO EUROPEO CARLOS V» 2006



Helmut Kohl, político alemán y ex Canciller (1982-1998), ha sido galardonado con el «Premio Europeo Carlos V» 2006, que otorga la *Fundación Academia Europea de Yuste*, según la decisión del Jurado que se reunió el 21 de marzo en la sede del Parlamento, en Bruselas, con la asistencia del Presidente del Parlamento, Josep Borrell Fontelles; el consejero de Cultura de la Junta de Extremadura, Francisco Muñoz Ramírez, y Carlos Bastarreche, Embajador de España ante la Unión Europea, en representación del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación del Gobierno de España.

El jurado, que ha contado con el apoyo del Parlamento Europeo y de la Oficina de Extremadura en Bruselas, ha estado compuesto por todos los premiados en las ediciones anteriores, Jacques Delors, Wilfried Martens, Felipe González, Mijail Gorbachov y Jorge Sampaio; varios de los componentes de la Academia Europea de Yuste, como son: Umberto Eco, escritor, semiólogo y ensayista; Gilbert Trausch, ex presidente del Instituto Europeo Robert Schuman de Luxemburgo; Joaquim Veríssimo Serrão, ex presidente de la Academia Portuguesa de la Historia; Ursula Lehr, ex ministra de Juventud, Familia, Mujer y Sanidad de Alemania; Abram De Swaan, presidente de la Escuela de Investigaciones en Ciencias Sociales de Ámsterdam; Gustaaf Janssens, archivero del Palacio Real de Bélgica; Bronislaw Geremek, ex ministro de Asuntos Exteriores de Polonia y presidente del Colegio Europeo de Varsovia; Alain Touraine, sociólogo, presidente del Centro de Estudios Sociológicos y Políticos

de París; Marcelino Oreja Aguirre, ex miembro de la Comisión Europea y ex ministro de Asuntos Exteriores del Gobierno de España; Heinrich Rohrer, físico y Premio Nobel de Física en 1986, y Zsuzsanna Sandorné Ferge, economista y socióloga húngara. También lo integraron los europarlamentarios Enrique Barón Crespo, presidente de la Delegación Española del Grupo Socialista del Parlamento Europeo; Alejo Vidal-Quadras Roca, diputado del Parlamento Europeo y Alejandro Cercas Alonso, diputado del Parlamento Europeo por España. Además, a la reunión asistieron con voz, pero sin voto, el secretario del Patronato de la Fundación Academia Europea de Yuste, Agustín Sánchez Moruno, y el director de la Fundación, Antonio Ventura Díaz Díaz.

Para el «Premio Europeo Carlos V» 2006 se habían presentado 33 candidaturas provenientes de organizaciones de 10 países de la Unión Europea como son: Alemania, Bélgica, España, Francia, Polonia, Italia, Luxemburgo, Países Bajos, Portugal y Suecia.

El acto de entrega del Premio se celebrará a lo largo del presente año en un acto solemne presidido por la Casa Real Española, en el Real Monasterio de Yuste (Extremadura). Cabe destacar que el Premio está dotado con 180.000 euros, de los cuales la mitad son para el premiado, y la otra mitad se destinan a una Convocatoria de Becas de Investigación y Movilidad en temas Europeos que llevan el nombre del premiado (Becas Helmut Kohl).

JESÚS BAIGORRI es historiador, intérprete y encargado del área de Interpretación de la Facultad de Traducción y Documentación de la Universidad de Salamanca. Ha trabajado para la ONU en Nueva York, como redactor de actas e intérprete, y para la FAO, como traductor, en Roma. Es autor de *La interpretación de conferencias: el nacimiento de una profesión. De París a Nuremberg* (2000) e *Interpreters at the United Nations: a History* (2004).

FERNANDO BENITO MARTÍN es geógrafo, historiador y máster en Comunidades Europeas. Es el responsable del Área de Revistas Científicas de Ediciones Universidad de Salamanca y subdirector de *Pliegos de Yuste*.

ANTONIO COLINAS es poeta y traductor, autor de varias decenas de libros, entre los que pueden mencionarse los poemarios *Libro de la mansedumbre* (1997), *Tiempo y abismo* (2002), *Noche más allá de la noche* (2004)... Entre sus traducciones recientes destacan la *Poesía completa* de Salvatore Quasimodo (2004), lo que le ha valido el premio a la Mejor Traducción del Ministerio de Asuntos exteriores de Italia, y *Cantos. Pensamientos* de Leopardi (2006). También ha publicado obras de ensayo como *Tratado de armonía* (1991), *Sobre la Vida Nueva* (1996), *Nuevo tratado de armonía* (1999), *Del pensamiento inspirado* (2001) o *La simiente enterrada. Un viaje a China* (2005). En España ha recibido, entre otros, los premios de la Crítica (1975, por *Sepulcro en Tarquinia*) y el Nacional de Literatura (1982). En Italia ha sido galardonado con el Internacional Carlo Betocchi (1999) por su dedicación a la cultura italiana.

JOSÉ ANTONIO CORDÓN GARCÍA, director de *Pliegos de Yuste*, es profesor titular de la Facultad de Traducción y Documentación de la Universidad de Salamanca. Autor de varios libros entre los que destacan *El registro de la memoria: las bibliografías nacionales y el depósito legal* (1997) y coautor de *El libro: creación, producción y consumo en la Granada del siglo XIX* (1990). Es miembro de la Sociedad Española de Documentación Científica y presidente de la Asociación Española de Bibliología, cuyo órgano de expresión, la *Revista Española de Bibliología*, dirige. Es codirector del Máster en Edición de Santillana y la Universidad de Salamanca.

ASUNCIÓN ESCRIBANO es poeta, crítica literaria y profesora titular de Lengua y Literatura españolas en la Universidad Pontificia de Salamanca, donde dirige la Cátedra de Poética Fray Luis de León. Ha publicado las obras *Uso periodístico de la lengua: los títulos en prensa* (2001) y *Pragmática e ideología en las informaciones sobre conflictos políticos* (2001); así como los poemarios *La disolución*

(2001) y *Metamorfosis* (2004). Ha coordinado, también, la antología poética *Femenino Plural* (2004).

CARLOS FORTEA es traductor, catedrático de alemán en la Facultad de Traducción y Documentación de la Universidad de Salamanca y crítico literario. Ha traducido obras de T. W. Adorno, T. Bernhard, C. v. Clausewitz, H. M. Enzensberger, H. Heine, E. T. A. Hoffmann, H. Jonas, F. Kafka, W. Koeppen y R. Walser.

THOMAS R. FRANZ es catedrático del departamento de Lenguas modernas de la Universidad de Ohio. Ha publicado decenas de trabajos de investigación sobre la literatura en obras colectivas y revistas como *Hispanic review*, *Hispania*, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, *Revista hispánica moderna*, *Revista canadiense de estudios hispánicos*, *Anales de la literatura española contemporánea (ALEC)*, *Anales galdosianos*...

JOSÉ GÓMEZ ISLA es profesor en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Salamanca. Ha dirigido el Salón de las Artes y el departamento de Arte y Exposiciones del Instituto Leonés de Cultura, en la Diputación de León (1993-1996). Ha impartido clase en las facultades de Bellas Artes de Madrid y de Ciencias de la Información de la Universidad Europea de Madrid, y ejercido de comisario de exposiciones, crítico de arte y colaborador en diversas revistas especializadas como *Lápiz*, *Exit Book*, *Exit Express*, *Foto Futura*... Entre sus publicaciones está *Fotografía de creación* (2005).

JUAN HERNÁNDEZ es cardiólogo clínico en el Hospital del Mar de Barcelona. Imparte docencia en la Facultad de Medicina de la Universidad Autónoma de Barcelona y ha llevado a cabo diversas estancias de trabajo e investigación en hospitales ingleses (Londres y Cambridge). Entre sus publicaciones de carácter médico destaca su traducción (junto con M. Petit Guinovart) de la obra clásica de William Withering, *Descripción de la Digital y algunos de sus usos médicos con aplicaciones prácticas sobre la hidropesía y otras enfermedades* (Barcelona, 1988; ed. facs. de la de Londres, 1785). Es también autor de *El léxico del Quijote. Significado de expresiones y palabras de uso poco común* (1996).

PÓLLUX HERNÁNDEZ es director del Teatro Español de Bruselas. Es autor de numerosas obras y traducciones de diversas lenguas. Entre sus últimas obras destaca la edición de las *Obras Completas* de Virgilio (2003).

CLARA JANÉS ha cultivado todos los géneros, siendo especialmente conocida por su obra poética, traducida a una veintena de idiomas, y de la que merecen ser señalados

los poemarios *Las estrellas vencidas* (1964), *Poemas Rumanos* (1973), *Eros* (1981), *Vivir* (premio Ciudad de Barcelona de Poesía, 1983), *Fósiles* (1985), *Kampa: poesía, música y voz* (1986), *Lapiario* (1988), *Creciente fértil* (1989), *Emblemas* (1991), *Diván del ópalo de fuego* (1996), *El libro de los pájaros* (1999), *Arcángel de sombra* (2000), *Paralajes* (2002) y *Fractales* (2005). Destacan también sus traducciones de autores como J. Seifert, M. Duras, K. Mansfield, N. Sarraute, W. Golding y, especialmente, de la obra del checo Vladimír Holan. En 1997 recibió el premio Nacional de Traducción y, en 1972, el premio Ciudad de Barcelona de Ensayo por *La vida callada de Federico Mompou*.

CARLOS JORDÁN CÓLERA es profesor de la Universidad de Zaragoza, especializado filología clásica. Entre sus numerosas publicaciones está la obra *Introducción al celtibérico* (1998).

CORINA MERSCH es escritora, editora y crítica literaria en Luxemburgo. Entre sus numerosas obras pueden mencionarse *Pragmática personajului* (Bucarest, 1992), *Le miroir aux alouettes. Petit dictionnaire de la pensée nomade* (Luxemburgo, 1999) y *Laissez-passer. Topographie littéraire d'une Europe des frontières* (Luxemburgo, 2004).

EUGENE A. NIDA es especialista en Lingüística aplicada a la traducción de la Biblia y director del departamento de Traducción de la Sociedad Bíblica Americana y responsable de la edición de la Versión Popular de la Biblia. Ha presidido durante muchos años la American Bible Society. Es autor, entre otras, de las obras: *Toward a Science of Translating with Special Reference to Principles and Procedures involved in Bible Translating* (Leiden, 1964) y *The Sociolinguistics of Interlingual Communication* (Bruselas, 1996), así como de la obra, editada por Anwar S. Dil, *Language Structure and Translation. Essays by Eugene A. Nida* (Stanford, 1975).

ALFREDO OMAÑA es artista. En 1997 obtuvo el I premio en la «I Bienal Internacional de Arte Contemporáneo» de Florencia, Italia. Entre sus exposiciones destacan *Trasforma* (Sala de la Ciudadela, Pamplona, España, 2000), *Sociedad Anónima* (Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, Cuba, 2000), *Poéticas Interurbanas* (Astorga, España, 2004) *Materia Nomade* (Galería Movimiento Arte Contemporanea, Milán, Italia, 2004) y *Dreaming on Green* (Galería Benito Esteban, Salamanca, España).

FRANCISCO JOSÉ RODRÍGUEZ es químico. Se encarga del diseño y desarrollo de los sistemas de gestión de información electrónica de la sucursal española de la empresa multinacional veterinaria europea Intervet.

ADA SALAS es filóloga y poeta. Ha publicado los libros *Arte y memoria del inocente* (premio «Juan Manuel Rozas», 1988), *Variaciones en blanco* (IX premio de poesía «Hiperión», 1994), *La sed* (1997) y *Lugar de la derrota* (2003). También ha participado en numerosas antologías.

MIGUEL SÁENZ es traductor literario especializado en autores alemanes, entre los que destacan las traducciones de obras de Bertolt Brecht, Günter Grass (por la traducción de *El rodaballo* recibió en 1981 el premio Fray Luis de León) o Thomas Bernhard. Es autor, asimismo, de una biografía sobre T. Bernhard. En 1991 se le concedió el Premio Nacional de Traducción.

MARGARITA SALAS es investigadora del CSIC y del Centro de Biología Molecular «Severo Ochoa» (CSIC/Universidad Autónoma de Madrid). Fue discípula del premio Nobel Severo Ochoa, y ha sido pionera en el ámbito científico de la enzimología y el conocimiento de los mecanismos de transmisión de la información genética. En 2003 se incorporó a la Real Academia Española y, desde 1995, es presidenta del Instituto de España. Entre los premios recibidos merecen ser mencionados los siguientes: Carlos J. Finley de la UNESCO (1991), Rey Jaime I de Investigación (1994), Nacional de Investigación Santiago Ramón y Cajal (1999)...

ABRAM DE SWAAN es catedrático de Sociología en la Universidad de Ámsterdam desde 1973 y presidente de la Escuela de investigaciones en Ciencias Sociales de Ámsterdam. Ha trabajado en campos de investigación interdisciplinaria que combinan los estudios de sociología y psicología, la cultura popular, la política social y las rivalidades lingüísticas. Es autor de numerosas obras entre las que destacan las siguientes: *De mens is een mens een zorg* (1982), *Zorg en de staat* (1989), *The management of normality* (1989), *Perron Nederland* (1992), *Net lied van de kosmopoliet* (1993), *The emergent world system of languages* (1993), *Social Policy beyond Borders* (1994), *De mensenmaatschappij* (1996), *Blijven kijken* (1997), y *De draagbare De Swaan* (1999). Ha estado vinculado por becas o impartido docencia en las universidades de Yale, Berkeley, Columbia, Cornell (Ithaca, Nueva York), Sorbona-París I, Eotvos Lorand (Budapest)... Miembro de numerosas academias entre las que se encuentra la Academia Europea de Yuste.