



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 suculento 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.