

## TRADUCTORES AUTOFICCIONALES: UNA VENTANA A LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD PROFESIONAL

**Lilia Irlanda Villegas Salas** (ORCID 0000-0002-6925-4696)  
*Universidad Veracruzana (México)*

Trazar relaciones entre experiencias ficcionales y no-ficcionales constituye una manera de ampliar la comprensión de fenómenos identitarios si se entiende la identidad como un complejo conformado por capas variadas en las cuales se imbrican cultura e intimidad, en constante transformación –es decir, nunca fijas ni esencializadas-. Algunas de estas “capas de yoidad” como las denomina Mohanty (1994) son atributos tomados del medio social y articulan la perspectiva subjetiva que se tiene del mundo. La intención de este texto es explorar la identidad del traductor literario a partir de cinco relatos (auto)ficcionales contrastados con aspectos profesionales distintivos detectados por expertos en la formación de traductores tales como Hurtado Albir (2007, 2016) y Marco (2004, 2016a, 2016b), así como por estudiosos de la traducción, i.e., Calvo (2016). Los relatos que se abordan son: “Las babas del diablo” (CORTÁZAR 1959/1994), *Si una noche de invierno un viajero* (Calvino, 1979/1993), *Kaddish por el hijo no nacido* (KERTÉSZ, 1990/2001), *Tiempo de vida* (GIRALT TORRENTE 2010) y *La mujer de papel* (ALAMEDDINE 2012).<sup>1</sup>

Sostengo que la identidad profesional del traductor literario ha sido desarrollada por los autores seleccionados como constructo autofabulado, esto es, que aun siendo resultado de una fabulación vinculada a la experiencia propia, ello no impide que se trate de “una posibilidad de lo real”, más allá de su (no) congruencia (SCHMITT

---

<sup>1</sup> La primera fecha corresponde a la publicación de la obra original; la segunda a la edición en castellano que utilizo para este estudio. En los dos últimos casos, ambas fechas coinciden.



2014: 51). Tal construcción da cuenta, siguiendo a Hall (2003), de que lejos de ser un todo unificado, con orígenes claros, la identidad es un acto performativo, estratégico y posicional que se construye a través de discursos y prácticas (17). Además de que éste ha sido un aspecto poco revisado en la autoficción -y por ende, aporta nuevas consideraciones respecto al esbozo de la traducción dentro de este subgénero narrativo-, avistar tal construcción puede contribuir a ilustrar ejemplos que pueden ser considerados en la didáctica de traducción.

Con base en una identidad autoficcional “incanjeable”, el análisis que se propone da cuenta de la multiplicación [o reducción] intencional de los círculos sociales de [no] pertenencia de los traductores (GIMÉNEZ 2006), poniendo especial énfasis en una “auto-revelación” en tono confidencial (Ib.: 89) que conduce a un reconocimiento indispensable para confirmar la profesión. Es necesario resaltar que difícilmente podría llegarse a la definición colectiva del traductor literario, puesto que se trata de retratos íntimos expresados en su mayor parte en clave de monólogo interior. Conviene advertir que no se pretende erigir una identidad profesional monolítica ni multi-abarcadora y mucho menos reificada pues pese a la capacidad auto-reflexiva de los traductores personificados, se carece de una clara noción de pertenencia laboral, salvo en nimios espacios de identificación con el mercado cultural.

La crítica a estereotipos acerca del traductor literario es otro ángulo que se desprende de este análisis, dando como resultado distintos grados de exclusión que, usada estratégicamente, puede devenir en un empoderamiento profesional. Al ejercicio aquí propuesto subyace también una descripción del proceso de traducción efectuada por los profesionales autofccionales, misma que aporta un complemento a los estudios de traducción, así como a su didáctica.

Los personajes elegidos para este estudio son caracterizados o se autodefinen como expertos en el lenguaje: “La palabra de un hombre es lo único que lo separa de las bestias” (ALAMEDDINE 2012: 158).



Son traductores de textos humanístico-literarios, no pocas veces asociados a su origen geográfico y otras aficiones:

Roberto Michel, franco-chileno, traductor y fotógrafo aficionado a sus horas [...] Llevaba tres semanas trabajando en la versión al francés del tratado sobre recusaciones y recursos de José Norberto Allende, profesor en la Universidad de Santiago (CORTÁZAR 1994: 215).

Traduce del castellano al francés con una vieja Remington en una habitación de un quinto piso en París. Recuérdese **que** Cortázar mismo, en sus propias palabras, fue “un traductor [de inglés y francés] metido a escritor” que de no haber sido esto último “[habría sido] un traductor” (GONZÁLEZ BERMEJO 1978).

Claramente son, por lo menos, dos los traductores de *Si una noche de invierno*: Ermes Morana y Uzzi Tuzzi, en tanto que el escritor irlandés Silas Flannery es un autor que presumiblemente ha construido su obra a partir de traducciones –o plagios–; paradójicamente su falta de autenticidad lo hace fácilmente traducible. Obsérvense las siguientes citas: “Coges del legajo la hoja que le sirve de portada, la sacas a la luz, lees: *Traducción de Ermes Morana*.” (CALVINO 1993: 170). Se trata de un “traductor mitómano” (Ib.: 150) y embaucador habilidoso para cerrar tratos entre autores y editores. Se dedica a viajar por distintas latitudes y se entiende que trabaja varias lenguas, aunque no queda claro cuáles son en específico.

“Uzzi Tuzzi: especialista en ‘lenguas botnio-úgricas’” (Ib.: 58) es un investigador universitario inmigrante que se vale de la interpretación y la traducción para difundir sus hallazgos.

Flannery se autodefine: “Soy un autor falsificable... y tengo las dotes necesarias para ser un gran falsificador, para crear apócrifos perfectos” (Ib.: 200). El estilo de este autor de lengua inglesa es tan propenso a ser copiado, que incluso ha podido pasar al chino en obras completamente distintas.



No hay que olvidar que el propio Calvino tradujo a su lengua (italiano) dos títulos en francés de Raymond Queneau.

Por su parte, B., el yo ficcional sobreviviente de Auschwitz, protagonista del *Kaddish* se define como “escritor y traductor” (KERTÉSZ 2001: 36) y, en pleno guiño autoral, puede aseverarse que maneja el húngaro y el alemán puesto, como se sabe, el propio Kertész tradujo a Nietzsche, Freud, Wittgenstein y Canetti.

Aaliya Sohbi, “la alta”, es una beirutí de 72 años y nunca ha salido de su ciudad, ni siquiera cuando estuvo sitiada:

Traduzco un libro diferente cada año, de diferentes escritores, de diferentes partes de este mundo nuestro. Procuero escoger distintos tipos de novelas. Me gustan las novelas con rasgos distintivos y una voz atípica. Cada proyecto es único [...] En la primera página están escritos con tinta indeleble el título del libro en árabe, el nombre completo [del autor] y el mío, Aaliya Sohbi, más abajo y un poco más pequeño” (ALAMEDDINE 2012: 309, 76).

Domina el inglés, el francés y el árabe, al que ha traducido ininterrumpidamente durante cincuenta años, treinta y siete libros, siempre de manera indirecta. Alameddine es un autor hiperconsciente de los avatares de la traducción por ser un varón árabe que escribe en inglés. Su propia obra ha sido mejor recibida en castellano y noruego y, dato curioso, se tradujo al hebreo antes que al árabe (CRITCHLEY 2013).

*Last, but not least*, el “yo” de *Tiempo de vida* (GIRALT TORRENTE 2010) es un narrador que comprueba fehacientemente haber leído con avidez múltiples relatos y tratados –en traducción de distintas lenguas– sobre el conflicto padre/madre-hijo.

Con estos personajes que se mueven entre lenguas-culturas, ficcionales en el caso de Cortázar y Calvino, y autoficcionales en el de Kertész, Giralt Torrente y Alameddine, se exploran puntos auto-



identitarios como quién es un traductor literario, qué hace, cómo lo hace y por qué.

### ¿Qué es traducir literariamente?

El epígrafe nietzscheano de *Tiempo de vida*, “Contamos con el arte para que la verdad no nos destruya” (GIRALT TORRENTE 2010) da cuenta del carácter artístico que define a la literatura y de la necesidad de recurrir a ella como salvaguarda en épocas de crisis. Para Calvo traducir textos es “como reconstruir una casa de Lego con las piezas de otro juego en construcción” al entablar una “relación íntima, casi de posesión, con los textos [literarios]” (CALVO 2016: 10, 172). Traducir es, en primera instancia, comprender: “No describo nada, trato más bien de entender”, afirma Michel (CORTÁZAR 1994: 217). Siguiendo a Eagleton, reconocidos formadores actuales de traductores literarios tales como Marco (MARCO 2016a, 2016b) definen lo literario como aquello que una comunidad dada considera literatura, asociado a la trascendencia del mensaje. “El santo y seña del traductor [literario] es la singularidad del estilo del texto original: lo que el autor quiso comunicar, o compartir, y cómo lo hizo se funden en un determinado estilo que [el traductor debe] captar, interiorizar” (MARCO 2016b).

La literatura es ese ámbito de comunicación trascendente pero “la verdad de la literatura consiste sólo en la corporeidad del acto de escribir” (CALVINO 1993: 211), es decir, esa trascendencia se corporaliza. Marana, el traductor autoficcional de Calvino confiesa: “Hay días en los que cada cosa que veo parece cargada de significados: mensajes que me sería difícil comunicar a otros, definir, traducir a palabras, pero que por eso mismo se me presentan como decisivos” (66). En tanto actividad del pensamiento, la traducción literaria se esgrime como espacio privilegiado de la reflexión.



Los hallazgos demuestran que una alta dosis de creatividad es condición primordial del traductor literario. “Cortázar llamaba mordazmente ‘traductese’ a una lengua creada “en beneficio de un idioma para las traducciones que ‘sepa inventar, que sepa abrir la puerta para ir a jugar, que sepa matar a diestra y siniestra’” (CALVO 2016: 127). Es esta la idea subyacente a las actividades traductorales que realiza Roberto Michel quien autoafirma: “Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales” (CORTÁZAR 1994: 220), mientras que para el hermeneuta Marana la literatura es válida porque consiste en “artificios complicados, en un conjunto de engranajes, de trucos, de trampas” (CALVINO 1993: 211), esto es, de artificio.

En cambio, para B., el aspecto literario de su labor se vuelca en un ancla que lo mantiene atado a la vida; vive la traducción como una función ancilar, un “pensamiento esclavo”, para ser exacto: “había llegado a ser escritor y traductor literario cuando eso era lo que menos debía ser y, es más, lo que sólo pude ser en contra de las circunstancias, escondiéndome sin cesar en el laberinto de las circunstancias y huyendo ante el monstruo de cabeza de toro cuyas manos aceleradas me derribaban” (KERTÉSZ 2001: 84-85). Al igual que ocurrió a B., la violenta realidad de la guerra en el Líbano va minando el espíritu de Aaliya, quien también se considera una “sirvienta” de la traducción (ALAMEDDINE 2012: 175): “La literatura me da vida, y la vida me mata”, enuncia, cobijándose, como B., en su labor de traductora: “Hace ya mucho que me abandoné a una lujuria ciega por la palabra escrita. La literatura es mi caja de arena. En ella juego, construyo mis fuertes y castillos, me lo paso en grande” (Ib.: 15). Para estos traductores, en consecuencia, más que tratarse de un *modus vivendi*, se trata de una manera de afrontar la dureza de su vida – guerras étnicas–, por la vía de una cierta evasión de la realidad –no desprovista de humor– que paradójicamente implica un quedar atrapado.



### La dicotomía mistificación/condena

La identidad de estos traductores está aprisionada entre la sublime mistificación de un lenguaje total y la condena de la falsabilidad. Roberto Michel traza una analogía entre fotografiar -captar con un lente- y traducir; ignora cómo explicarlo como tampoco sabe por qué tiene que hacerlo, pero reconoce que es una necesidad. También lo es para B. para quien persistir tenazmente en una actividad “inútil” y “estéril” mediante “normas intrascendentes” (KERTÉSZ 2001: 123) es una forma de dominar el día a día y continuar viviendo con dignidad: “me refugié, como si fuera en una suerte de alcoholismo, en el narcótico objetivo de la traducción literaria” (Ib.: 25). Traducir lo domina a él mismo, al igual que a Aaliya, quien reconoce: “soy feliz cuando estoy en íntima comunión con la traducción, mi amo” (ALAMEDDINE 2012: 124), sin embargo, para B. escribir y traducir es “librar esta batalla como tarea, *la felicidad vista como una obligación*” (KERTÉSZ 2001: 102, subrayado original).

La capacidad de “acceder de la oscuridad a la luz, la conquista de la alegría” (Ib.) enfatiza la noción del traductor literario como médium, como portador de algo más grande que él mismo, al tiempo que alude a cierto “enigma” *in crescendo*, que disgusta a Aaliya (Ib.: 121) pero que, de algún modo, le resulta sanador: “Para mí traducir es como una ópera de Wagner. La historia arranca, la tensión aumenta, la música fluye y refluye, las cuerdas, los metales, más tensión, y de pronto un momento de pura felicidad [...] En esos momentos dejo de ser quien soy, y sin embargo soy plenamente yo misma, en cuerpo y alma. En esos momentos sanan todas mis heridas” (Ib.). Mientras Alameddine plantea una sanación esperanzadora, ligada a las redes de apoyo que pueden construir las mujeres, a través de un acto traductivo de inteligibilidad, Kertész afirma contundente: “no hay manera de curarse de Auschwitz, nadie se recupera jamás de la enfermedad que es Auschwitz” (96). “Soy un médium del espíritu de



Auschwitz” declaró el propio Kertész (PORTO 2016), y su traductor al castellano Adan Kovacsics, añade: si de por sí toda lengua de traducción es una tercera lengua confusa, traducir Auschwitz es babélico y doloroso, incomprensible para la mente humana.

Esta suerte de mistificación -la palabra proviene de Calvino (1993: 265)- remite ineludiblemente al lenguaje total de Benjamin (1996: 261) y la violencia inherente a todo proceso cognoscitivo, en particular el de la traducción, tal como lo ha expuesto Steiner (2001). Calvino lo teoriza a través de Marana: “no puede existir ningún diccionario que traduzca a palabras el peso de oscuras alusiones que se cierne sobre las cosas” (CALVINO 1993: 72) y lo demuestra performativamente a través de la imposibilidad de ‘traducir a la vista’ de Uzzi Tuzzi:

Debatiéndose entre la necesidad de intervenir con sus luces interpretativas para ayudar al texto a explicitar la multiplicidad de sus significados, y la conciencia de que toda interpretación ejerce sobre el texto una violencia y una arbitrariedad, el profesor, frente a los pasajes más enredados, no encontraba mejor modo de facilitarte la comprensión que empezar a leerlos en el original. La pronunciación de aquella lengua desconocida, deducida de reglas teóricas, no transmitida por la audición de voces con sus inflexiones individuales, no marcada por las huellas del uso que plasma y transforma, adquiriría el carácter absoluto de los sonidos que no esperan respuesta, como el canto del último pájaro de una especie extinguida o el zumbido estridente de un reactor recién inventado que se disgrega en el cielo en el primer vuelo de prueba. (Ib.: 82)

Probablemente la lengua a la que se refiera Tuzzi sea el cimero pero, con toda seguridad, se trata de “la lengua del umbral [...] la lengua silenciosa a la cual remiten todas las palabras de los libros que creemos leer” (Ib.: 84-85); sin lugar a dudas, he aquí un eco de ese lenguaje absoluto cabalístico benjaminiano que contrasta con la



lengua de Auschwitz. No sorprende, pues, que B. elija la plegaria divina como forma de comunicación trascendente, ni que los traductores creados por Calvino aspiren a “escribir un libro que pueda ser el libro único, capaz de agotar el todo en sus páginas [...] El libro único, que contiene el todo, no podría ser sino el texto sagrado, la palabra total revelada” (Ib.: 202). Sin embargo, enseguida refuta a través de su personaje Marana: “Pero yo no creo que la totalidad sea contenible en el lenguaje; mi problema es lo que queda fuera, lo no-escrito, lo no-escrible” (Ib.: 202); “lo que nos queda no es sino la nostalgia de su pérdida” (Ib.: 48), esa conciencia dolorosa pero no necesariamente desdichada de un lenguaje liminal, imposible de ser plasmado en la página, ni siquiera en la del texto fuente.

Todos los traductores elegidos tienen que realizar un esfuerzo: Michel por no ser engullido por su propia ampliación semiológica de la foto; Marana por no caer en sus propias marañas entre original y traducción; B. por sobrevivir traduciendo, o como él dice, fracasando; el ‘yo’ de Giralt Torrente por equilibrar el tiempo perdido, mediante nuevas estrategias de traducción entre su padre y él y entre él y sí mismo; y Aaliya por cambiar de método traductivo. Todos ellos son sujetos de epifanías en tal esfuerzo por la lucidez, como bien lo expresa B.: “la vida es un esfuerzo más bien ciego y la escritura, un esfuerzo más bien vidente que se distingue por tanto de la vida” (KERTÉZS 2001: 58-59). La traducción literaria exige un nivel de claridad mental que los aparta del mundo con plena conciencia de que “Escribir es saber que no estás en casa” (ALAMEDDINE 2012: 215) pero al mismo tiempo los coloca frente a la Otredad: “cuando escribimos, *dialogamos*” (KERTÉZS 2001: 27, subrayado original). Es esta aptitud de salir del ensimismamiento a través de la traducción -como un acto que proporciona estabilidad y es hasta cierto punto seguro, pues no se parte de la aterradora página en blanco como sí lo hace el escritor- lo que podría apreciarse como un rasgo cualitativo de la identidad del traductor, conformada, en este caso, por su capacidad



vidente, esclarecedora y su confianza en querer alcanzar un lenguaje unívoco, más allá de todos los lenguajes.

Tales características son descritas como competencias profesionales y extralingüísticas del traductor (HURTADO ALBIR 2007), sobre todo en cuanto a “conocer los rasgos característicos de los textos literarios y avanzar en el conocimiento de las claves para su interpretación” (MARCO 2007: 80, y 2016b) y, en particular, con el desarrollo de la creatividad como competencia metodológica (Ib.). Podría decirse que al ejercer como traductores literarios, están implicadas en ellos competencias estratégicas tales como manejo de registros, lenguaje figurado, fraseología, juegos de palabras, estilos, referencias culturales e incluso actitudes ideológicas (Ib.), todos éstos, componentes deseables para un buen desempeño, es decir, para responder a las expectativas del lector y, sobre todo, como apunta Marco (Ib.), para “no chocar con el *habitus* del editor, el agente que ostenta más poder en el campo”.

No obstante, el traductor se halla en “una línea fronteriza”: de un lado las empresas editoriales y del otro los lectores. Con este cariz de la identidad profesional relacionado con sus altas capacidades gnoseológicas, convive otro no menos paradójico que puede asociarse a “conocer las vías de acceso al mercado editorial” como competencia profesional (Ib.). Se trata, por lo tanto, de saber moverse, como lo hace hábilmente Marana, entre los distintos estratos involucrados en la industria editorial como aparato socializado en el que participan distintos agentes:

El traductor, un tal Hermes Marana, parecía alguien con todos los papeles en regla: nos pasa una prueba de traducción, metemos ya el título en el programa, él es puntual al entregarnos las páginas de la traducción, de cien en cien, se embolsa los anticipos, nosotros empezamos a pasar la traducción a la imprenta, a mandar componer, para no perder tiempo (CALVINO 1993: 114).



Moverse adecuadamente en el mundo de la traducción es una de sus competencias profesionales clave (HURTADO ALBIR 2007). Mientras Alameddine manifiesta a través de una incompetente Aaliya su repulsión a poner un pie en una editorial, Calvino dibuja a un traductor fabulador que desconoce la lengua de la que dice traducir, que ora realiza “contratos a través de agencias publicitarias especializadas, [ora] alarga los plazos, anuncia cambios de programa, promete ponerse al trabajo cuanto antes, rechaza ofertas de ayuda” (Ib.: 139). Flannery lo llama “traductor fantasma” en perfecta concordancia con el “fantasma maleducado” de Calvo (2016: 8) que “en lugar de ‘portarse bien’ y aparecerse a las horas que toca y en el cementerio, se desmadra. Se inmiscuye en el orden normal de las cosas, tira cosas, embauca y es pernicioso en líneas generales”. Calvino se refiere a él también como un *ghost-writer* (CALVINO 1993: 201) que sin ser propiamente un traductor, es el redactor anónimo que “da forma de libro a lo que tienen que contar otras personas que no saben escribir o no tienen tiempo [por ser] existencias demasiado ocupadas en existir” (Ib.). Es inminente que Marana adora las falsas traducciones, aquellos libros que “se hacen pasar por traducciones pero han sido completamente inventados por el supuesto traductor” (CALVO 2016: 98).

Los relatos elegidos no se preocupan por la fidelidad del traductor pues incluso en el más temprano de ellos -Cortázar- se asume ya la diversidad multivocal de los puntos de vista en el discurso:

No se trata de estar acechando la mentira, Michel sabía que el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le impone insidiosa [...] Creo que sé mirar, si es que algo sé, y que todo mirar rezuma falsedad, porque es lo que nos arroja más afuera de nosotros mismos, sin la menor garantía (CORTÁZAR 1994: 217).



La fotografía como mirada discursiva de múltiples realidades potenciales es un símil de la traducción: “mi foto, si la sacaba, restituiría las cosas a su tonta verdad” (Ib.: 218); es una suerte de ampliación cuyo tamaño puede llegar hasta el de un afiche (Ib.: 221). Como para Cortázar, para el traductor ficcionalizado por Calvino, el afiche colgado en la pared se ha vuelto perseguidor: “Desde que tengo ese póster colgado ante los ojos, ya no consigo terminar una página. Es preciso que descuelgue lo más pronto posible de la pared a ese condenado Snoopy, pero no me decido; ese muñeco infantil se ha convertido para mí en un emblema de mi condición, una advertencia, un desafío” (Ib.: 197); el de trastocar un orden de la realidad primera. En la aparente seguridad del aspecto mecánico de la traducción –esa tarea tan parecida a la transcripción que exige llevar la mirada desde un texto fuente hasta la pantalla que se despliega ante los ojos– la mirada del traductor tiene una digresión reflexiva que se enfoca en un emblema peritextual que le recuerda la paradoja falsabilidad - potencialidad múltiple que constituye la traducción como acto fatal:

Cada tantos minutos, por ejemplo cuando no encontraba la manera de decir en buen francés lo que José Alberto Allende decía en tan buen español, alzaba los ojos y miraba la foto [del muchacho acosado por la mujer]. No por buena acción la miraba entre párrafo y párrafo de mi trabajo. En ese momento no sabía por qué la miraba, por qué había fijado la ampliación en la pared; quizá ocurra así con todos los actos fatales, y sea esa la condición de su cumplimiento. (CORTÁZAR 1994: 222)

Tanto Calvino como Cortázar superponen las dimensiones temporales de la lectura y la escritura como posibilidad del traductor copista: una suerte de Pierre Menard o Aaliya en su encierro. Imposible dejar fuera la angustia en esta tarea: la fatalidad de la traducción reside en que la nueva versión cobra vida, abriendo las posibilidades de una nueva y fascinante realidad:



Pero las manos ya eran demasiado. Acababa de escribir: *Donc, la seconde clé reside dans la nature intrinsèque des difficultés que les sociétés*— y vi la mano de la mujer que empezaba a cerrarse despacio, dedo por dedo. De mí no quedó nada, una frase en francés que jamás habrá de terminarse, una máquina de escribir que cae al suelo, una silla que chirría y tiembla, una niebla [...] y yo cerré los ojos y no quise mirar más, y me tapé la cara y rompí a llorar como un idiota. (CORTAZÁR 1994: 222 y 224)

El que esta potencial versión sea falsa o verdadera está fuera de discusión, lo verdaderamente importante es la factibilidad de su construcción: “Es evidente que la ‘verdad’, aquí, no podría tener la categoría de la copia certificada. El sentido de la vida está en ninguna parte, no existe. No se trata de descubrir, sino de inventar, no todas las piezas, sino todas las huellas. Está por *construir*. Tal es la ‘construcción’ analítica” (DOUBROVSKY 2102: 62); por ello, la autofabulación se erige como género ideal para explicar esta fabricación de un nuevo constructo a partir de la disgregación de los elementos textuales. La traducción no es sino una parte de esa elongación agencial con la que sueña Ermes Marana (CALVINO 1993: 179) compuesta por “una literatura toda de apócrifos, de falsas atribuciones, de imitaciones y falsificaciones y pastiches” gracias a la cual “cambiaría para siempre la relación del autor con el texto”. Calvo se pregunta: ¿si ya no hay jerarquía entre original y traducción, y en realidad son variantes de una misma cosa, ¿cuál sería esa ‘cosa’? Una cosa que, en apariencia, no existe” (CALVO 2016: 65-66). Esta deconstrucción posmoderna del acto de traducir exige actancia y agencia por parte del traductor: Marana afirma: “tras la página escrita está la nada; el mundo existe sólo como artificio, ficción, malentendido, mentira” (CALVINO 1993: 216).

No es gratuito entonces que los epítetos para Marana sean “infiel traductor”, la “serpiente que insinúa sus maleficios en el paraí-



so de la lectura” (Ib.: 143), una especie de Midas que falsea todo lo que toca (Ib.: 171), un constructor de líos o un fantasma de mil voces (Ib. 178) puesto que, lo mismo que la autoficción, la traducción demuestra que “la diferencia entre lo verdadero y lo falso es sólo un prejuicio nuestro” (Ib.: 172) y que texto traducido y personaje no son sino fabulaciones, como lo son también el autor y el texto fuente. El traductor está condenado a trabajar en esta caverna platónica, esta *mise en abyme* consistente en el proceso creativo de duplicar o multiplicar la vida del texto. Para Kertész tal labor implica el terror de “cavar la fosa propia en las nubes” ahí donde ya no hay estrechez (KERTÉSZ 2001: 145).

### El proceso de la traducción literaria

Calvo concuerda con esta idea de la laboriosidad del traductor y añade la experiencia como requisito indispensable, apuntando que se trata de una actividad pausada, tal vez demasiado lenta (CALVO 2016: 153). Coincide con teóricas como Ferré (1990), Bellesi (1996) y Von Flotow (1997) en que la traducción es reescritura, es creación. En los propios guiños autobiográficos de *El fantasma en el libro* (2016), Calvo admite en un esfuerzo por reivindicar la identidad colectiva del traductor literario:

En nuestros inicios, nadie nos publicaba. Lo hacíamos para entablar una relación íntima, casi de posesión, con los textos. Por la misma razón, muchos no nos planteamos abandonar la traducción, independientemente de las circunstancias materiales de nuestro trabajo [...] Es un trabajo laborioso o mecánico, muy intensivo... los desafíos que plantea no son del gusto de todos. (CALVO 2016: 172)

Los traductores elegidos cumplen con esta vocación. De ellos, Aaliya es quien mejor describe su hacer. Su posicionamiento es práctico: no traduce a los escritores que escriben en inglés o francés



porque algunos libaneses leen en esas lenguas, aunque sí traduce de ellas al árabe, dando cuenta de lo que Hurtado Albir denomina “competencia contrastiva” (HURTADO ALBIR 2007), siempre bajo su propio sistema que tiene como objetivo ser “lo más fiel posible”: “utilizo una traducción al francés y una traducción al inglés para crear una traducción árabe” (Ib.: 175). Este hacer ordenado legitima su autoidentidad: “Soy mi sistema, y mi sistema soy yo” (Ib.). Tal sistema incluye un ritual calendárico que da inicio con el Año Nuevo y prevé, de manera bastante realista, incluso elementos materiales como una Parker (que nos remite a la Remington de Cortázar). Consiste en:

Colocar las dos versiones del libro elegido una al lado de la otra, las hojas de papel, la libreta que llenaré de notas, los lápices de grafito 2B con el sacapuntas y la goma de borrar Pearl, las plumas. Limpiar la sala de lectura, quitar el polvo de la mesita auxiliar, pasar el aspirador por las cortinas y por el viejo sillón de cuyos brazos cuelga una felpilla azul marino con flecos anudados. El día del génesis, el 1 de enero, empiezo la mañana con un baño ceremonial, un ritual de lavado y fregado; después enciendo dos velas por Walter Benjamin. Sea la luz, digo. (ALAMEDDINE 2012: 16)

Transcurrido un año, Aaliya dará lectura final a su versión, adjuntará los dos textos fuente y archivará los legajos en una caja etiquetada que guardará en el cuarto de servicio. Aunque no desprovisto de mistificación, este aspecto mecánico-ritual de la traducción parece proporcionar protección a la traductora, relacionada con movimientos neuro-corporales tales como llevar la pluma de derecha a izquierda, sobre papel pautado (Ib.: 35); más aún, el ritmo descrito puede garantizar la fidelidad de la traductora como una suerte de médium, quien observa la punta de su pluma moverse “como por voluntad propia con una fidelidad perfecta” (Ib.). En contraste, B. trabaja con sus “entrañas” y con sus “células” (Ib.: 9) puesto que “entre [su] supervivencia y [su] trabajo existen [...] vínculos suma-



mente serios” (Ib.: 9). Traducir es para él un trabajo de topo (39), asumido con una fuerza “demencial”: “mientras trabajo, soy, si no trabajara, quién sabe si sería” (Ib.: 39); “el bolígrafo es mi pala” (Ib.: 42). Se trata, como afirma Calvo (CALVO 2016: 9) de un “trabajo árido y poco atractivo” pero B. desafía el prejuicio de que “la traducción no es una tarea digna para un escritor” (Ib.: 53) y nos recuerda las implicaciones corporales de esta tarea. Ni los problemas ergonómicos ni las reacciones neuronales que tienen lugar durante el proceso de traducción han sido suficientemente estudiadas, pero estos relatos sí las contemplan.

La traducción bien puede ser “una pérdida de tiempo, una pérdida de toda una vida” (ALAMEDDINE 2012: 76) pero provoca una “emoción deliciosa” en Aaliya que contrasta fuertemente con la sensación de fracaso de B. cuya vida se va derrumbando a cada traducción, haciendo más ancha la fosa en los aires que terminará por contenerlo. Lo difícil no es morir, sino vivir: “no se trata de morir, sino única y exclusivamente de vivir” (KERTÉSZ 2001: 78) y para ello hay que distraerse o entregarse de lleno al proceso de trabajo -enigmático (ALAMEDDINE 2012: 121)-, sin importar el producto final.

Sin embargo, en Aaliya, como en Marana, B., Michel y el “yo” de Giralt Torrente existe también un explícito y hasta desesperado deseo de lograr la inteligibilidad. Leer y traducir “para que se desmorone un poco el muro, la barricada que me separa del libro” (ALAMEDDINE 2012: 114-115). El buen traductor es el lector más acucioso posible (VILLEGAS 2014: 43); Aaliya se define como “una gran lectora con un fastidioso dolor de espalda” (ALAMEDDINE 2012: 61). Especialistas como Marco detectan como problema inicial en la formación de traductores, la falta de hábitos de lectura de textos literarios y añade que “el aspirante a traductor literario debe concienciarse de que, para lograr su objetivo, una de las condiciones que debe cumplir ineludiblemente es la de convertirse en lector inteligente (perspicaz, crítico, imaginativo) y apasionado” (MARCO 2016b). No cabe duda de que los



traductores elegidos tienen esta cualidad pues todos, sin excepción, hacen gala de un canon personal no sólo de lecturas categorizadas sino incluso de traducciones realizadas. Por ejemplo, Aaliya menciona que traducir a Saramago es más fácil que traducir a Sebald, o que su pasión por la labor le viene de haber leído *Crimen y castigo* en francés y en la traducción al inglés de Constance Garnett (ALAMEDDINE 2012: 72 y 117), traductora histórica a quien mucho se ha acusado de versiones infieles. Esta intrusión de un dato constatable en la ficción da cuenta de su carácter autofabulado y se emparenta directamente con la reflexión sobre la búsqueda de la verdad en la traducción abordada en términos posmodernos por Calvino, con las digresiones de Marana y Uzzi Tuzzi, así como metanarrativos por Giralt Torrente mediante un “yo” epifánico, al final del relato, en una circularidad marcada, precisamente, por las listas de libros: “Haberme dado cuenta, poder decirlo, es quizá mi única ganancia. En eso, el tiempo de escritura y el tiempo de vida coinciden” (Ib.: 196). Cada uno de estos traductores está consciente del pasmoso paso del tiempo, imposible de ser esquivado: Michel lo vive como rumia y aburrimiento (CORTÁZAR 1994: 216 y 220), “Escribo más lento”, afirma Giralt Torrente (GIRALT TORRENTE 2010: 16), B. es arrastrado por las palabras por esa pala que es el bolígrafo (KERTÉSZ 2001: 42), en tanto Calvino reconoce que se trata de una trampa sistémica para implicar al lector poco a poco (CALVINO 1993: 12).

Según Calvo, la traducción es una actividad profesional tremendamente desvalorizada pues, como argumenta Aaliya: “¿La literatura traducida? ¿La traducción de una traducción? ¿Para qué molestarse?” (ALAMEDDINE 2012: 121). Si estos traductores ligan tanto su existencia al acto de traducir entonces, ¿dónde queda su sentido identitario? ¿Qué o quién legitima su identidad? ¿Es éste un reconocimiento por fuerza social?



### Los círculos sociales del traductor

La falta de valoración proviene de una idea subyacente: si, de por sí la literatura es anomalía del lenguaje, la traducción es “dicción errada o trastornada” (CALVINO 1993: 203 y 82); esta noción incide en la desprofesionalización del traductor literario, como observa Calvo (2016: 172). Dentro del aparato socializado del cual forma parte, la página legal y más recientemente la portada del libro como producto final se han convertido en el espacio que podría brindarle legitimación social. Aaliya, Marana y Michel se autoadscriben como traductores cuando ven reflejado su nombre en la portada de un libro, incluso si el libro no llega a publicarse. Como respuesta a una larga historia de invisibilización, hay una “lucha actual de los traductores porque sus nombres aparezcan en la página” (CALVO 2016: 7), puesto que ese reconocimiento en portadillas es “señal de su presencia, aquel saludo suyo sin esperanza de respuesta” (Ib.: 265) que sólo se autentifica si va ligado al título del libro y a su autor.

Por otro lado, la identidad propia “nunca puede cobrar vida” (KERTÉSZ 2001: 81) sino es en función de otros. Siguiendo a Ricoeur (RICOEUR 2009: 41), la mismidad, *idem* -lo extremadamente parecido- sólo puede darse en relación con la ipseidad, *ipse* -lo idéntico pero extra-ño-. De ahí que la tesis autoral del *Kaddish, Mi existencia vista como posibilidad de tu ser* (Ib.: 11, subrayado original) sea clave para la comprensión de esos “fragmentos” que componen el yo “por azar: este sexo, este cuerpo, esta conciencia, este escenario geográfico, este destino, esta lengua, esta historia, este subalquiler” (Ib.: 81). Son los “otros” quienes al fungir como espejo del Sí Mismo, proporcionan identidad a estos traductores: la mujer de quien se enamora y el hijo posible de B. le hacen ver quién es; a Michel, el chico y la mujer observados le dotan de un sentido de existencia y posibilidad; Marana busca a toda costa ser reconocido por la Lectora (en sus múltiples capas, como, por ejemplo, la esposa del Sultán); en



tanto que el “yo” de Aaliya, y el de Giralt Torrente se autodefinen en relación al padre, a la madre, a el/la amante, a los amigos, las vecinas... Puede afirmarse que el Snoopy ante la máquina de escribir es un emblema de esa Otredad que otorga identidad. Esos Otros son, por lo tanto, detonadores de identidad, y entre más cercanos estén al círculo íntimo del traductor, más interfieren en su trabajo: B., por ejemplo, cometió el error de dejar entrar a su mujer a su vida laboral y, luego, tras la separación, se vuelve más productivo gracias a la rabia; el conflicto irresuelto entre Aaliya y su madre o el “yo” de Giralt Torrente y su padre los dotan de una energía creativa que los impulsa a escribir. Su especial sensibilidad y libertad creadora están ligadas a la búsqueda de una plasticidad estética que pese a provocarles un dolor placentero, forma parte de una neurosis laboral propia de sus temperamentos obsesivos.

Los sueños son clave para entender esta mente: Aaliya sueña que Marguerite Yourcenar, a quien no ha traducido viene a decirle: “Tú eres una traductora pobre y abandonada... A mí me respetan todos y de ti se burlan. Sin embargo, tenemos mucho en común” (ALAMEDDINE 2012: 178). Se confirma que es la ipseidad quien define la autoidentidad de la traductora literaria quien encuentra en su “vocación extravagante [...] la fuente secreta que da sentido a [su] vida” (Ib.: 290). La necesidad de explicarle al Otro quién es este yo agónico, es clave para B.:

¿Cómo podía explicar a mi mujer que mi bolígrafo era mi pala? ¿Que sólo escribo porque tengo que escribir, porque me llaman cada día con un silbido para que hincó más hondo la pala, toque más sombríamente el violín, más dulcemente a la muerte? [...] Todo esto lo pensé -de manera concienzuda y, por así decirlo, plástica, como corresponde a mi profesión de escritor y traductor literario. (KERTÉSZ 2001: 105 y 65)



### La crisis del traductor literario

En el prólogo a la edición 1999 de *Si una noche de invierno...*, Calvino afirma que “la crisis de identidad del protagonista proviene de no tener identidad” (CALVINO 1999: 15). Aquí nos hemos asomado desde la ventana de la autoficción para constatar que los traductores revisados hacen frente a esa crisis mediante la construcción de su identidad a partir de la relación mismidad/ipseidad, enfatizando el papel del Otro hasta arribar a una autodefinición. Tales relaciones van construyendo círculos que van desde lo íntimo hasta el proceso de socialización implicado en el traducir. Aunque no es posible erigir un molde monolítico colectivo de la profesión, en los personajes revisados la construcción de esta identidad traductora requiere no sólo de las condiciones vocacionales y las competencias (extralingüísticas señaladas por especialistas en formación de profesionales sino, sobre todo, de una lucha agónica (BLOOM 1994) por la libertad creadora y la supervivencia, por la resolución de ese conflicto con la Otredad. El dolor, la angustia ante la potencialidad de múltiples realidades simultáneas y la (no) sanación, constituyen “hendiduras en la subjetividad” (HALL 2010: 435) que desafían –a partir del discurso de la autofabulación– los paradigmas de la representación estereotipada del traductor literario. El dar cuenta de los aspectos corporales y mecánicos de su labor procesual contribuye a la construcción de identidad en tanto actos intencionales en la vida corporal y mental de los traductores (MOHANTY 1995: 30).

De este modo, a través del personaje-traductor, los autores seleccionados construyen un “trascódigo”, es decir, se reapropian de un significado existente para otorgarle nuevos significados (HALL 2010: 435), más allá, por ejemplo, del mito de la fidelidad del traductor o de la seguridad mecánica que proporciona el traslado traductoral e incluso de la mistificación de un lenguaje último. Los traductores autoreflexionan sobre estos estereotipos. En este estudio



se han conectado sus experiencias para demostrar que la traducción literaria proporciona un espacio privilegiado para el debate desde el “yo”, sobre la multiplicidad de sentidos, la inexistencia de una verdad última y los riesgos de la inestabilidad textual vinculados directamente con la identidad individual. Se estableció así una “auto-revelación recíproca” (GIMÉNEZ 2006: 89) erigida a través de una narrativa autofabulada de tono confidencial.

La materia de trabajo de estos personajes -la literatura- es factor clave para su identidad profesional puesto que se trata de una comunicación trascendente que exige, además de habilidades cognitivas, competencias de socialización que puedan desembocar en el consumo cultural y que incluso ahí donde quedan trucas, empoderan a la traductora gracias a cierto reconocimiento social (por ejemplo, Aaliya y sus vecinas). Desde esta arista, los relatos elegidos también van a contra-corriente del *mainstream* al describir el proceso traductorial -reivindicándolo desde la autoficción- y al visibilizar la cadena de producción editorial mercadotécnica que la afecta, trazando así, el círculo social más amplio del traductor literario profesional. Cortázar, Calvino, Kertész, Alameddine y Giralt Torrente construyen así, una nueva poética de la identidad del traductor literario, contrarrestando las distintas poéticas de la estereotipación de esta profesión. Michel, los traductores de Calvino, B., Aaliya y el “yo” de Giralt Torrente se autocomprenden y se han apropiado de una historia de su quehacer profesional que los autoidentifica.

## Referencias bibliográficas

- ALAMEDDINE, Rabih. (2012, orig. inglés). *An Unnecessary Woman*. Trad. Gemma Rovira. Barcelona: Lumen.
- BELLESSI, Diana. (1997). “Género y traducción”. En: BRADFORD, Lisa. *Traducción como cultura*, Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 93-97.



- BENJAMIN, Walter. (1996, orig. alemán 1968). “The Task of the Translator”. Trad. Harry Zohn. En: BULLOCK, Marcus & JENNINGS, Michael W. (eds.). *Walter Benjamin. Selected Writings 1913-1926*, vol. 1. Cambridge-Londres: Harvard University Press, pp. 253-263.
- BLOOM, Harold. (1994). *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Trad. Damián Alou. Barcelona: Anagrama.
- CALVINO, Ítalo. (1993, orig. italiano 1979). *Si una noche de invierno, un viajero*. Trad. Esther Benítez. Madrid: Siruela.
- CALVO, Javier. (2016). *El fantasma en el libro: La vida en un mundo de traducciones*. Madrid: Seix Barral.
- CORTÁZAR, Julio. (1994, orig. 1959). “Las babas del diablo”, *Cuentos Completos I*. Madrid: Santillana, pp. 214-224.
- CRITCHLEY, Adam (2013). “Can Distance, Dislocation Aid Novelists? Lebanon’s Rabih Alameddine Says ‘Yes’”. <<<http://publishingperspectives.com/2013/11/can-distance-dislocation-aid-novelists-lebanons-rabih-alameddine-says-yes/>>> [Consultado el 21 de agosto 2017].
- DOUBROVSKY, Serge. (2012). “Autobiografía/verdad/psicoanálisis”. Trad. David Roas. En: CASAS, Ana. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco, pp. 45-64.
- FERRÉ, Rosario. (1990). “Ofelia a la deriva en las aguas de la memoria”. En: *El coloquio de las perras*. Puerto Rico: Cultural, pp. 67-82.
- GIMÉNEZ, Gilberto. (2006). “El debate contemporáneo en torno al concepto de etnicidad”. *Cultura y representaciones sociales*, 1.1: 129-144.
- GIRALT TORRENTE, Marcos (2010). *Tiempo de vida*. Barcelona: Anagrama.
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto. (1978). *Revelaciones de un cronopio. Conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona: Edhasa.



- HALL, Stuart (2003). “¿Quién necesita identidad?”. En: HALL, Stuart & DU GAY, Paul. *Cuestiones de identidad cultural*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu Editores, pp. 13-39.
- . (2010). “El espectáculo del ‘otro’”. En: CRUCES VILLALOBOS, F. & PÉREZ GALÁN, B. (comps.). *Textos de antropología contemporánea*. Madrid: UNED, pp. 75-94.
- HURTADO ALBIR, Amparo. (2007). “Competence-based curriculum design for training translators”. *The Interpreter and Translator Trainer*, 3.2: 163-195 .
- . (2016). “Diseño curricular” y “Unidad didáctica” *III Seminario de Especialización en Didáctica de la Traducción*. Grupo PACTE. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- KERTÉSZ, Imre. (2001, orig. húngaro 1990). *Kaddish por el hijo no nacido*. Trad. Adan Kovacsics. Barcelona: Acantilado.
- KOVACSICS, Adan. (2016). “Traducir la radicalidad. Traducir a Imre Kertész”. Conferencia Magistral. Encuentro Internacional de Traductores Literarios, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 28 de septiembre (pendiente de publicación).
- MARCO, Josep. (2004). “¿Tareas o proyectos? ¿Senderos que se bifurcan en el desarrollo de la competencia traductora?”. *Trans. Revista de traductología*, 8: 75-88.
- . (2016a). “On the margins of the profession: the work placement as a site for the literary translator trainee’s legitimate peripheral participation”. *The Interpreter and Translator Trainer*, 10.1: 29-43.
- . (2016b). “Didáctica de la traducción literaria”. *III Seminario de Especialización en Didáctica de la Traducción*. Grupo PACTE. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- MOHANTY, Jitendra Nath. (1994). “Capas de yoidad”. Trad. Antonio Ziri6n Quijano. En: OLIVÉ, León & SALMERÓN, Fernando. (eds.) *La identidad personal y la colectiva*. Ciudad de México: UNAM, pp. 5-35.



- PORTO, Héctor J. (2016). “Muere el n6bel h6ngaro Imre Kert6zs”. *La voz de Galicia*: 1 de abril.  
<<[https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2016/04/01/muere-nobel-hungaro-imre-kertesz-superviviente-cronista- Auschwitz/0003\\_201604G1P43991.htm](https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2016/04/01/muere-nobel-hungaro-imre-kertesz-superviviente-cronista- Auschwitz/0003_201604G1P43991.htm)>> 6ltima consulta el 15 de septiembre de 2017.
- RICOEUR, Paul. (2009). “La identidad narrativa”. Trad. Gabriel Aranzueque Sauquillo. En: STOOPEN, Mar6a (coord.). *Sujeto y relato. Antolog6a de textos te6ricos*. Ciudad de M6xico: Universidad Nacional Aut6noma de M6xico, pp. 339-357.
- SCHMITT, Arnaud (2014). “La autoficci6n y la po6tica cognitiva”. Trad. Ana Casas. En: CASAS, Ana. *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones cr6ticas a la autoficci6n*. Madrid: Iberoamericana-Veruert, pp. 45-64.
- STEINER, George. (2001, orig. ingl6s 1975). *Despu6s de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducci6n*. Trad. Adolfo Casta6n y Aurelio Major. 3a. ed. Ciudad de M6xico: FCE.
- VILLEGAS, Irlanda. (2014). “Traducir para comprender la esclavitud en *A Mercy* de Toni Morrison”. En: NAIR, Anaya. *Leer, traducir, reescribir*. Ciudad de M6xico: Bonilla Artigas Editores, pp. 43-66.
- VON FLOTOW, Louise. (1997). *Translating and Gender. Translating in the “Era of Feminism”*. Manchester-Ottawa: St. Jerome Publishing, University of Ottawa Press.

**RESUMEN:**

Desde la 6ptica de la formaci6n de traductores se analiza la identidad profesional en algunas fabulaciones del yo, a saber: “Las babas del diablo”, de Julio Cort6zar (1959); *Si una noche de invierno un viajero*, de 6talo Calvino (1979); *Kaddish por el hijo no nacido*, de Imre Kert6sz (1990); *Tiempo de vida*, de Marcos Giralto Torrente (2010); y *La mujer de papel*, de Rabih Alameddine (2012). El encuadre te6rico es la iden-



tividad como constructo desafiante de estereotipación explorada desde la autoficción. La metodología de estudio es comparatista basada en los estudios temáticos y contrastivos entre tipologías de personajes y sus narrativas. Se postula que la identidad profesional del traductor literario es un constructo autofabulado y discursivo con características reconocibles tales como vocación, creatividad, reflexividad y laboriosidad agónica, íntimamente ligadas a la naturaleza trascendente de la literatura.

**Palabras clave:** Traducción literaria, Autoficción, Formación de traductores, Construcción de identidad, Mismidad-ipseidad

**ABSTRACT:**

**AUTOFICTIONAL TRANSLATORS: A WINDOW TO PROFESSIONAL IDENTITY CONSTRUCTION**

Professional identity is analyzed from the point of view of translator’s training in auto-fabulations such as “Las babas del diablo”, by Julio Cortázar (1959); *Si una noche de invierno un viajero*, by Ítalo Calvino (1979); *Kaddish por el hijo no nacido*, de Imre Kertész (1990); *Tiempo de vida*, by Marcos Giralt Torrente (2010); and *An Unnecessary Woman*, by Rabih Alameddine (2012). Identity as a construct that challenges stereotypes is explored based on autofiction as a theoretical frame. A comparative methodology is followed through thematic & contrastive studies between typologies of characters and their narratives. It is stated that literary translator’s professional identity is an auto-fictional & discursive construct whose characteristics are: vocation, creative force, auto-reflexivity, and agonic task. They are closely linked to the transcendental nature of literature.

**Keywords:** Literary Translation, Autofiction, Translator’s training, Identity construction, Self-ipseity

