

# La experiencia de desdoblarse. Entrevista con Rexina Rodríguez Vega, escritora, autotraductora y especialista en autotraducción literaria

Esther Gimeno Ugalde

Universidad de Viena. Departamento de Lenguas y Literaturas Románicas

Spitalgasse, 2

1090 Viena

esther.gimeno.ugalde@univie.ac.at

ORCID: 0000-0002-9098-9654



© de la autora

---

## Resumen

En esta entrevista, la escritora gallega y especialista en autotraducción literaria Rexina Rodríguez Vega conversa con Esther Gimeno Ugalde (Universidad de Viena) sobre la práctica de autotraducción y el papel de esta en la interacción entre las diferentes literaturas del Estado español. A partir de la experiencia autotraductora con tres de sus novelas (*Cardumen*, *Dark Butterfly* y *Nadie duerme*), Rodríguez Vega arroja luz sobre la inherente “reescritura” que conlleva el traslado de una lengua a otra, la complejidad del proceso editorial y la constante negociación del autor-traductor con editores, correctores de estilo, etc. También reflexiona sobre las tensiones y contradicciones que experimentan los escritores bilingües como ella en el proceso de desdoblamiento que supone traducir un texto propio.

**Palabras clave:** autotraducción literaria; autor bilingüe; autotraductor; desdoblamiento; Galicia; Estado español

**Abstract.** *The experience of self-division. Interviewing Rexina Rodríguez Vega, writer, self-translator and expert in literary self-translation*

In this interview, Galician writer and expert in literary self-translation, Rexina Rodríguez Vega engages in a conversation with Esther Gimeno Ugalde (University of Vienna) about the practice of self-translation and its role in the interaction between different literatures within the Spanish state. Drawing insights from her self-translational experience with three of her novels (*Cardumen*, *Dark Butterfly*, and *Nadie duerme*), Rodríguez Vega sheds light on the inherent “rewriting” involved in the transfer from one language to another, the complexity of the editorial process, and the ongoing negotiation of the author-translator with editors, style correctors, and others. She also reflects on the tensions and contradictions experienced by bilingual writers like herself in the process of self-division involved in translating their own texts.

**Keywords:** literary self-translation; bilingual author; self-translator; self-division; Galicia; Spanish state

---

Doctora en Filología Románica, Rexina Rodríguez Vega es profesora en el Departamento de Lengua Española de la Universidade de Vigo. Desde hace varios años, ha compaginado el trabajo de investigación con la creación y crítica literarias. En la investigación destaca como reconocida especialista en la obra del autor gallego Álvaro Cunqueiro (1911-1981), escritor al que ha dedicado varios estudios. En 2021 se convirtió en la primera mujer en ser nombrada «Cunqueiriana de Honra». También sobresale por su labor investigadora en el campo de la autotraducción dentro del contexto literario gallego, ámbito en el que cuenta con una vasta producción académica.

Ha publicado hasta la fecha las siguientes obras narrativas: *Cardume* (Xerais 2007), *Dark Butterfly* (Xerais 2012), *Ninguén dorme* (Laivento 2019) y *O estado intermedio* (Galaxia 2020). En 2007 obtuvo el XXIV Premio Xerais de Novela por *Cardume*. Sus tres primeras obras han sido autotraducidas y publicadas en lengua castellana: *Cardumen* (Pendragón 2011), *Dark Butterfly* (Pulp Books 2016) y *Nadie duerme* (Pepitas de Calabaza 2017), esta última bajo el pseudónimo Xina Vega. Actualmente está preparando la autotraducción de su última obra.

Rexina Rodríguez Vega nos habla de su experiencia en primera persona con la autotraducción y reflexiona sobre esta práctica en el marco de la España contemporánea en esta entrevista de febrero de 2022.

*Es de sobras conocida tu trayectoria como especialista en estudios de autotraducción, particularmente en el campo cultural gallego. Pero ¿cómo llegas a la autotraducción de tu propia obra? ¿Qué te impulsó a traducirte a ti misma al castellano?*

Es curioso: al principio creía que podría deslindar ambas facetas, como si fuesen dos ámbitos independientes de mi actividad intelectual. En la primera autotraducción, *Cardume* (Xerais 2007) / *Cardumen* (Pendragón 2011), apenas me detuve a reflexionar. La editora, y amiga, Gemma Martínez, me propuso dar a conocer mi obra en castellano. Estaba empezando su proyecto editorial y carecía de presupuesto para pagar una traducción, así que consideré que era bueno ayudarla haciendo yo misma el trabajo. Era una oportunidad de difusión, una nueva vida para mi libro y, sinceramente, consideré que también era una ventana para dar a conocer la literatura gallega contemporánea en el resto del Estado. Así que lo hice, de una manera un tanto automática, literal, apenas sin percibir tensiones, puesto que Gemma, gallega de Navia de Suarna, estaba tan interesada como yo en visibilizar nuestra identidad, mal llamada periférica, en castellano. Eso posibilitó, por ejemplo, una elogiosa reseña en *El cultural*, de Ricardo Senabre, una reseña en la que me ubicaba correctamente en la cultura de origen y que me hizo concebir la esperanza de un hueco que, al final, resultó demasiado evanescente.

Para la segunda novela, *Dark Butterfly* (Xerais 2012 / Pulp Books 2016) el proceso fue distinto. La editora Rinoceronte, con su sello Pulp Books, recibió una ayuda a la traducción de la Xunta de Galicia. Se me ofreció un proyecto cerrado,

una traductora para mi obra y la versión final en castellano, que tuve la irresponsabilidad de no leer con atención. Me desentendí y solo cuando el libro estuvo publicado me di cuenta de los numerosos errores de traducción que contenía, de las soluciones que yo jamás hubiese dado. La sensación fue desagradable, algo que no había controlado, y que traicionaba, en cierto modo, mi texto. Fue entonces cuando tomé la firme decisión de hacer siempre yo misma mis versiones al castellano, con sus virtudes y defectos.

La siguiente novela, *Nadie duerme* (Pepitas de Calabaza 2017) / *Ninguén dorme* (Laivento 2019) tuvo un proceso distinto. En un contexto de crisis económica, la reducción de títulos publicados en gallego fue brutal. Durante ese tiempo, las editoriales dieron salida prioritaria a aquellos títulos que podían alcanzar al gran público y entrar sin problemas como recomendaciones lectoras en los centros escolares. No era mi caso. Mi novela era un artefacto oscuro, incómodo. Por eso esperé durante varios años una publicación que prometían y nunca llegaba. En el interín, establecí una colaboración con la editorial Pepitas de Calabaza, que se mostró interesada en que les hiciese llegar mi manuscrito. Contrariamente a las resistencias con las que había topado en el sistema gallego, el sello riojano se mostró entusiasmado con mi texto, así que me tradujo, ya con consciencia de estar cruzando líneas divisorias, marcos. En un primer momento, tenía interés en que la lengua de mi traducción sonase híbrida, extranjera, quería marcar que era y no era de la literatura que me acogía. Sin embargo, el proceso editorial me enfrentó con todas las barreras culturales que Este estado mantiene. La corrección editorial fue férrea, marcada al extremo por lo normativo, reclamando continuamente adecuación a los usos lingüísticos estándar. Cedí en eso, acabé plegándome a esa voluntad higienizante y aplanadora. También di la batalla para que mi texto apareciese como la versión de un original en gallego. Una batalla que también perdí. Puesto que el libro original no estaba publicado, no parecía una buena estrategia comercial y se borró esa información.

Unos años después decidí volver a intentar su publicación en gallego y, curiosamente, lo que antes habían sido reticencias, se volvieron facilidades. La acogida de la retroautotraducción fue francamente buena. De alguna manera se señalaban, acogiendo calurosamente mi texto, los problemas de edición y funcionamiento del sistema literario gallego, en exceso deudor del mercado escolar. Hubo una voluntad de restitución, o, al menos, así lo percibí yo. Algo así como rescatarme de las garras de la competencia una vez había sido refrendada por ella.

Esa reacción me sorprendió, puesto que esperaba, como sin duda hubiese pasado hace una o dos décadas, una reacción recriminatoria, acusándome de traición. Nada de eso sucedió. En mi caso se prefirió ahondar en las deficiencias de una literatura que no estaba dejando espacio para obras narrativas alejadas de los cánones y se celebró la vuelta a «casa».

*Entonces, podría decirse, de alguna manera, que ha sido gracias a la autotraducción, en este caso materializada en una retroautotraducción, que tu novela consiguió entrar en la literatura gallega... ¿Piensas que sin haber publicado la versión castellana hubiera sido posible publicarla en gallego? ¿O crees más bien que fue una coyuntura en un contexto de crisis?*

La crisis influyó de manera determinante en la reducción de títulos publicados. Fue así en todas las literaturas, y de manera especialmente grave en las literaturas emergentes como la gallega. La reacción ante la tormenta fue la de apostar por nichos de mercado seguros: potenciar la literatura infantil y juvenil y la literatura de género. Esta reacción achicó un espacio ya de por sí reducido. La disidencia, lo raro, la escritura de vocación minoritaria o experimental empezó a tener serios problemas de publicación. En ese sentido, probablemente el hecho de haber salido primero en español ayudase considerablemente a la visibilización de mi texto en gallego. Una literatura pequeña tiene problemas para encontrar circuitos, para llegar al lectorado. Demasiadas voces quedan distorsionadas o en un ángulo ciego, algo que continúa pasando hoy en día. La traducción al español puede ser vista así, de una manera un tanto perversa, como una vía de promoción alternativa, y también de legitimación, en tu propio campo literario. Así de confuso es el panorama en las zonas de contacto diglósicas.

*Algunos autores que practican la autotraducción la ven como un «lugar de encuentro», como un «proceso enriquecedor y creativo». Otros, sin embargo, consideran que puede convertirse en un lugar de desencuentro o incluso un «acto de agresión» cuando lo que se busca es la invisibilidad de la otredad cultural y lingüística. ¿Cómo viviste tú la experiencia de traducirte de una lengua minorizada a una lengua mayoritaria? En tu caso, siguiendo la terminología de Dasilva, ¿han sido autotraducciones transparentes?*

Como comentaba, fue transparente en el caso de *Cardume* y opaca en el caso de *Nadie duerme*. Cruzar las líneas tiene un coste, y tampoco creo que sea especialmente relevante el hecho de la transparencia o de la opacidad en los paratextos de la obra. Creo que es mucho más relevante el tipo de recepción que se da: cómo se presenta al autor ante los medios y en la crítica periodística y especializada. Se te ubica en otra literatura o no. Ahí veo un cambio en relación con otras épocas de la historia reciente. Hoy en día parece no haber problema en mencionar el origen literario «periférico», pero lo curioso es que ese dato se da sin apenas relevancia, como un factor más de la personalidad del autor. El análisis de la obra rara vez entra a dialogar con otras literaturas, a ahondar en la especificidad de un campo literario distinto. Pienso que hay una banalización de las literaturas nacionales en la recepción por parte del centro, como si no importase demasiado, como si todo se diluyese dentro de un repertorio de difuso ámbito occidental. En todo caso, sí que puede apreciarse la lectura etnográfica. Lo ejemplifica una pregunta que me hicieron en *Cazarabet* por mi *Nadie duerme* en Pepitas:

—Los gallegos y gallegas no sé, no soy psicóloga ni quiero serlo, pero me da que os caracterizáis por «ir haciendo como hormiguitas, sin demasiado ruido» y «de repente, va y se irrumpe»... como «a la chita callando»... ¿Hay algo de esto en tu narrativa o forma de hacer?<sup>1</sup>

Esa lectura reductora sigue existiendo: vernos como una cuota, teñidos de estereotipos. También es verdad que el tópico pesa más cuanto menos relevancia tienes en el mercado literario. Pienso, por ejemplo, en la narrativa de Arantza Portabales, que figura entre los libros más vendidos en gallego y en español de este momento. Ahí su origen gallego es simplemente una nota biográfica que no impide que se la considere miembro de pleno derecho de la literatura española actual. Pasa también con Juan Tallón; este es un cambio que caracteriza el presente, creo.

Otra cosa son aquellas voces que buscan abiertamente un lugar híbrido, incómodo, y pienso, por ejemplo, en la poesía de Luz Pichel, con reciente libro publicado en la editorial La uña RoTa. Luz trabaja con la interlengua, rompe la unidad de una lengua-cultura estanca y obliga necesariamente en la recepción a reparar en la alteridad, en la existencia de un campo lingüístico y literario configurado de manera distinta. Tentativas desestabilizadoras, como las de Luz, que pertenecen a territorios experimentales y marginales, no son del todo bien recibidas ni en la literatura gallega ni en la española, pero indican un potencial que pone en cuestión una idea monolítica de identidad. Considero que esa es la senda más interesante que marca el futuro.

En mi caso, como también apuntaba más arriba, la experiencia de la autotraducción te hace consciente de las resistencias, de la mirada tópica sobre el otro. Creo que ahora este ejercicio tiene menos carga transgresora porque estamos en un momento de problematización de la noción misma de identidad. La lengua empieza a ser vista como un conjunto de variedades en el que lo que más importa es desde donde se dice, cual es el sujeto que enuncia y que crea discurso.

*Pero ¿no te parece que en el caso de Pichel esta tentativa desestabilizadora tiene mayor «aceptación» por tratarse de poesía? Es decir, la poesía es de por sí más proclive a la experimentación. ¿No crees que la narrativa, y la novela en particular, está sujeta a normas más estrictas, tanto en lo que se refiere al mundo editorial como a los propios lectores?*

Es cierto que el género influye. La novela, el género *mainstream* por excelencia, parece cada vez más sometida a la tiranía del número de ventas. La competencia salvaje y el diseño de estrategias comerciales refinadamente agresivas deja poco lugar a lo distinto, a lo difícil. Se busca gustar de modo inmediato, atraer, seducir, entretener... Algo que no es prioritario en poesía. Así, la lengua en la novela aparece más domesticada, más normativa, más plana. Pero eso no quiere decir que

1. Véase <<http://www.cazarabet.com/conversaon/fichas/fichas1/nadieduerme.htm>> [Consulta: 06/04/2023].

no haya obras actuales de este género que no nos den a entender las tensiones y el conflicto lingüístico. Últimamente, percibo cierta apertura en la literatura española hacia un uso literario de las variedades. Pienso, por ejemplo, en el éxito editorial de *Panza de burro*, de Andrea Abreu, una novela trabajada estilísticamente a partir del habla real en Canarias. Esa apertura a la diferencia, al paisaje real de las lenguas, sí que lo percibo como tendencia, aunque también es verdad que el peligro es la etiqueta de neorruralismo o de exotización siempre está en la visión que se aplica desde el centro del sistema. Por otra parte, también es posible detectar el auge de la demonización de las culturas nacionales de expresión no castellana. Hay un recrudecimiento de los prejuicios, una posición política que no ayuda en nada a la porosidad en un género que se concibe para grandes públicos. Con todo, la novela sigue siendo también el continente perfecto para la heteroglosia del mundo, el espejo en el camino.

*Antes has hablado de la ubicación de los autores en los distintos sistemas literarios. Siendo una escritora que escribe en gallego y luego se autotraduce al castellano, ¿te consideras una autora que forma parte de dos sistemas literarios distintos?*

Creo que los escritores bilingües son una ilusión, un imposible. O estás aquí o estás allí o estás perdido en el limbo de un tercer espacio. Pienso en los casos de Álvaro Cunqueiro y Eduardo Blanco Amor, leídos a medias, mutilados en su recepción en las dos literaturas en las que se inscribieron, o en la de los más recientes Suso de Toro y Manuel Rivas, que se han sentido siempre como polizones en la bodega de la literatura española. En ese sentido, autores actuales como Juan Tallón o Manuel Jabois, que comenzaron sus carreras literarias en gallego, han tomado nota. Ya son solo de allí, escribiendo únicamente en castellano y abandonando, por lo tanto, la pretensión de la bilingüedad. Luego estamos los escritores menores, los que ocupamos un lugar discreto. Cuando nosotros cruzamos la frontera, nunca dejamos de ser «extranjeros» que se traducen.

*¿Estás contenta con el resultado de la versión castellana de Ninguén dorme (2019)?*

Josep Miquel Ramis apunta, en su trabajo *Autotraducció. De la teoria a la pràctica*, que entre las motivaciones personales para abordar una autotraducción, además del deseo de mayor visibilidad y lucro, se da también la posibilidad de efectuar correcciones tanto de errores puntuales como de aspectos estilísticos e incluso de continuar el proceso creativo, ampliando o haciendo evolucionar a la obra. Puedo estar de acuerdo con eso, a partir de mi propia experiencia. La posibilidad de releer y corregir el texto lleva a una versión más depurada, en la que, creo, tiende a primar más la elisión que la inflación. Con todo, también hay una tendencia a fosilizar el texto, a plegarlo a lo normativo, a sobrescribirlo o a literaturizarlo, en el peor sentido.

*Antes has descrito un poco el férreo proceso de corrección y la estandarización de la lengua a los que se vio sometida la novela. ¿Te sientes cómoda con eso? ¿O lo asumes como el peaje que hay que pagar?*

Es un proceso ambivalente. Es cierto que la corrección extrema que supone una nueva versión idiomática deshace muchas de las connotaciones que el trabajo con la lengua tenía en el original. Pero también encontré que esa lectura implacable le hizo bien al texto puliendo la estructura, modulando con más fineza el discurso. Lo que ya no había era la fiebre creativa, todo lo había dicho ya, ya había encontrado el tono, la música. En la versión trabajé como si no fuese yo quien lo hubiese escrito.

*El autotraductor, en su doble calidad de autor y traductor, puede realizar cambios sustanciales en las versiones que autotraduce. Carme Riera es un ejemplo conocido. Suso de Toro también reconoce haber hecho, a veces, importantes cambios al trasladarse al castellano. ¿Qué tipo de transformaciones sueles realizar en tus autotraducciones? ¿Quién es, en general, el lector de ese nuevo texto, esto es, del texto autotraducido? Más allá del caso de Nadie duerme, ¿qué papel suelen tener las editoriales en este proceso?*

El papel de la corrección editorial es fundamental. Hay ahí una presión de mediación de una fuerza extraordinaria. Creo que esa presión es mayor en el caso de los autotraductores. Somos sospechosos: se nos cuestiona nuestro dominio de la lengua de llegada. Se intenta, de una manera bastante sistemática, limpiar nuestro castellano de giros, léxico, modismos que bien están en nuestra propia variedad diatópica o bien utilizamos conscientemente para descentrar el texto. Esa es una lucha que nos lleva a cuestionarnos continuamente: sospechamos de nuestro dominio del idioma meta, pero también nos damos cuenta de aquello que queremos visibilizar de nuestras realidades lingüísticas. Rara vez conseguimos ganar, sobre todo en narrativa. El modelo que se impone es claramente académico, un lenguaje neutro que hace que el texto pierda connotación. Los correctores de estilo son, por definición, cancerberos del idioma y se aplican con más saña con el que viene de fuera. Con todo, como te comentaba, creo que eso empieza a cambiar, que el modelo de lengua comienza a ser cuestionado y aceptado como una realidad más compleja. No fue mi experiencia, claro.

En cuanto a las transformaciones que han sufrido mis textos en la autotraducción puedo apuntar, entre otras, la clarificación y racionalización: cambio de conectores, posición de complemento regido, mantenimiento referencial, eliminación de redundancias o precisión léxica; cambios respecto a la corrección normativa en relación con la frecuencia de uso, con su consecuente vulgarización: supresión de neologismos por sufijación o supresión de variantes diatópicas; cambios específicos del corrector por motivos estilísticos: supresiones, modulación-atenuación, explicitación de imágenes, eliminación de glosas que ponen en valor la lengua de origen...



*Acabas de comentar que las tensiones que genera la autotraducción también permiten ver lo que queremos visibilizar de la propia realidad lingüística. ¿Puedes concretar un poco más u ofrecer algún ejemplo?*

Pienso, por ejemplo, en casos como este, en el que utilizo un neologismo parasintético «aluarado», formado a partir de la base «luar», claro de luna, una voz con mucha frecuencia de uso en gallego. Mi propuesta de autotraducción era «alunorado». No pasó el filtro del corrector.

«Sentado nas escaleiras da entrada do hotel: negro ferro forxado, vermellos chanzos de tixolo, un africano espreita o horizonte aluarado.» [Original.]

«Sentado en las escaleras de entrada del hotel, negro hierro forjado, rojos escalones de ladrillo, un africano acecha el horizonte.» [Autotraducción.]

*Antes hablábamos del proceso editorial y del impacto que este tiene en la autotraducción y en la forma final en la que el texto autotraducido se publica. Sin embargo, cuando se quieren conocer los entresijos de ese proceso, resulta todavía muy difícil llegar a conocer esos detalles. En ocasiones parece haber cierto secretismo o incluso autocensura. ¿Estás de acuerdo? Te pregunto ahora en calidad de autotraductora, pero también como investigadora especialista en este tema.*

El papel de la corrección es fundamental, tanto en la lengua original como en la traducción. La experiencia del autor siempre es la de la lucha entre la corrección de la norma y tu opción creativa. Cuando estás en el proceso, que es un diálogo, a veces bronco, a veces estimulante, tienes que justificarte, explicar el valor que tú ves en el desvío que defiendes. Cuesta imponerse, porque debes tener claro qué es lo que es innegociable. Pero también cedes, esa imagen del autor reescrito, corregido, reformulado no es atractiva, va contra esa mitología de la libertad creadora. Lo cierto es que en los textos autotraducidos el proceso de corrección implica todavía más renuncias, por cuanto se produce una triple mediación, la de la versión del autor, la de la lectura del corrector y la versión que es fruto de la colaboración y consenso entre ambos.

*A comienzos del siglo xx, Julio-César Santoyo (2006) publicó un ensayo muy interesante en el que mencionaba la autotraducción como uno de los «espacios en blanco» de la historia de la traducción. A la luz del impulso que ha tomado del estudio de la autotraducción, hoy es obvio que no podríamos decir lo mismo, aunque sí hay ciertas parcelas de la autotraducción que siguen siendo «espacios en blanco». Sin ir más lejos, la cuestión del papel de las editoriales y todos los agentes involucrados en el proceso editorial a la hora de visibilizar e invisibilizar las autotraducciones o de «centralizar» los textos ¿Compartes esta idea?*

En esos documentos de trabajo es posible detectar muchas ideas sobre la lengua, el estilo y la tradición nacional, y también sobre el tipo de mediación que cada



autotraductor y cada casa editorial conciben. Creo que es urgente comenzar a analizarlos.

*Muchos escritores y críticos consideran la autotraducción una forma de reescritura. ¿Qué relación guarda para ti la autotraducción respecto al original y viceversa?*

Es casi imposible que la autotraducción no cambie el texto. En esa operación el autor se desdobra, se lee como si fuese otro, establece una relación distinta con su texto. Eso produce cambios. Por una parte, hay la consciencia de que estás cambiando de interlocutor, de que hay cosas que ese nuevo lector ideal no tiene por qué dar por sentadas. Así que, inevitablemente, te vuelves mediador de tu propio texto, lo simplificas o lo aclaras. Además, esta nueva oportunidad de habitar una historia te hace ver de una manera más nítida su arquitectura, sus leyes de necesidad. Te das cuenta de aquello que debería haber sido dicho y también de lo que has dicho de más. Con todo, creo que lo habitual es un camino de reescritura que más que ampliar, elimine. Tiende a caer todo lo accesorio, todo lo redundante, algo así como un proceso de depuración. Para mí, por lo menos, eso fue lo evidente: podía decir más con menos y, en el camino, perdí cosas. Curiosamente, en el proceso de retroautotraducción, cuando volví a la lengua original, me di cuenta de que había llevado esa tendencia hacia la depuración demasiado lejos, de que había perdido aspectos importantes que restituí de nuevo en el texto gallego. Así que para mí la versión definitiva del texto sería, en este caso, la última. La versión retroautotraducida de *Ninguén dorme*. No es así en el caso de *Cardumen*, en el que el original es, sin duda, el texto definitivo y la autotraducción una simple versión.

*Hay escritores bilingües que, después de haberse autotraducido una vez, prefieren que les traduzcan otras personas. Las motivaciones para no autotraducirse son múltiples, como demuestran, por ejemplo, Arrula y Manterola (2019) para el caso vasco. Tengo entendido que vas a publicar una autotraducción al castellano de tu última novela, O estado intermedio (Galaxia 2020). ¿Puedes avanzar algo sobre este nuevo proyecto? ¿Has concluido ya la autotraducción? ¿Qué te impulsa a repetir, una vez más, la experiencia de traducirte a ti misma?*

Como ya comenté más arriba, no entiendo a aquellos autores que se quedan tranquilos dejando que su texto sea versionado por otro. No lo entiendo porque hay ahí una especie de mentira. En las comunidades nacionales con lengua propia que integran el Estado español, somos todos bilingües y, de hecho, tenemos una noción más clara de la lengua escrita en el idioma mayoritario. Es imposible sustraerse a la presión de una de las grandes lenguas del mundo. Leemos más en español, consumimos más audiovisual en español. Nadie puede negarlo, aunque lo haga. Por eso este tipo de posturas, vinculadas al nacionalismo, me parecen reductoras. Nuestra identidad, como bilingües endógenos, está hecha de tensiones contradictorias. Asumir eso es ya una posición intelectualmente interesante.

Además, la relación que uno tiene con su texto es casi orgánica. Una mala traducción es vivida como una especie de amputación. Si hay que automutilarse, prefiero ser yo quien lo haga. Quiero tener el control de ese proceso.

Por lo del nuevo proyecto, no puedo aún avanzar casi nada, pero sé que va a ser muy diferente de las otras experiencias de autotraducción. *O estado intermedio* es un texto con un muy importante grado de experimentación lingüística, porque aplico las trabas del Oulipo. Sospecho que su autotraducción me va a llevar a otro sitio, porque en la traba es la lengua la que habla por ti.

*Muy gracioso lo del «Si hay que automutilarse, prefiero ser yo quien lo haga», pero ¿no tiene su cierta retranca? ¿No denota cierto derrotismo en el sentido de que parece asumir que toda (auto)traducción es una pérdida? Carme Riera siempre ha considerado la traducción como una pérdida. ¿Tú también lo crees?*

De la autotraducción me gusta su carácter de ejercicio de estilo, un juego formal que demuestra las múltiples versiones que puede tener un texto. Pero hay un hipotexto, un texto fuente ya cerrado sobre el que vas haciendo combinaciones. La autotraducción es una mediación y toda mediación conlleva bien una pérdida, bien una ganancia de sentido que tú ya no puedes controlar, porque es un nuevo contexto el que la genera. Por eso creo que una autotraducción tiende a vivirse como un texto provisional, inacabado.

*Volviendo a O estado intermedio para concluir, experimentación lingüística y autotraducción en un mismo proyecto suena, sin duda, a reto de dimensiones considerables. Te deseo mucha suerte con el proceso de autotraducirte y una estupenda acogida de la novela en su futura vida en castellano.*