FACULTAT DE TRADUCCIÓ I D'INTERPRETACIÓ

GRAU DE TRADUCCIÓ I INTERPRETACIÓ

TREBALL DE FI DE GRAU

Curs 2025-2026

Análisis descriptivo de la figura del traductor en la ficción

La representación del traductor literario

Noelia Palacio Morote

1669100

TUTOR/A

ANA ALCAINA PÉREZ

Barcelona, 30 de mayo de 2026

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Dades del TFG

Títol:

Análisis descriptivo de la figura del traductor en la ficción. La representación del traductor literario.

Anàlisi descriptiu de la figura del traductor en la ficció. La representació del traductor literari.

Descriptive analysis of the translator's portray in fiction. Representation of the literary translator.

Autora: Noelia Palacio Morote

Tutora: Ana Alcaina Pérez

Centre: Universitat Autònoma de Barcelona

Estudis: Traducció i interpretació

Curs acadèmic: 2025-2026

Paraules clau:

Traducción, traductor literario, ficción, transficción, la ficción del traductor, notas al pie, encuentros de traducción, literatura, representación.

Traducció, traductor literari, ficció, transficció, la ficció del traductor, notes al peu, trobades de traducció, literatura, representació.

Translation, literary translator, fiction, transfiction, the translator’s fictions, footnotes, translation’s meetings, literature, representation.

Resum del TFG

Este trabajo de fin de grado consiste en un análisis descriptivo de la representación de la figura del traductor literario en la ficción, realizado en torno a dos de los elementos identitarios de la novela *La extinción de Irena Rey* de la autora Jennifer Croft, traducida al castellano por Regina López Muñoz. De esta manera, el trabajo analiza, en primer lugar, los encuentros de traductores y autores, así como las relaciones que se generan en estos, y, en segundo lugar, el uso de las notas al pie como estrategia narrativa que da voz a los personajes y protagonistas de estas obras. El presente trabajo, si bien se organiza en torno a la novela de Jennifer Croft, trabaja a su vez sobre las siguientes obras: *Babel* de R.F. Kuang, *Deux étés* de Érik Orsenna, *La caverna de las ideas* (2000) de José Carlos Somoza, *Les Nègres du traducteur* (2004) de Claude Bleton y *Nota al pie* (2010) de Rodolfo Walsh.

Aquest treball de fi de grau consisteix en una anàlisi descriptiu de la representació de la figura del traductor literari en la ficció, desenvolupada al voltant de dos dels elements identitaris de la novel·la *La extinción de Irena Rey* de l’autora Jennifer Croft i traduïda al castellà per Regina López Muñoz. D’aquesta manera, el treball analitza, per una banda,

les trobades de traductors i autors, així com les relacions que s'hi estableixen, i, per una altra, l'ús de les notes al peu com a estratègia narrativa que dona veu als personatges i protagonistes d'aquestes obres. El present treball, si bé s'organitza al voltant de la novel·la de Jennifer Croft, tracta també les següents obres: *Babel* de R.F. Kuang, *Deux étés* de Érik Orsenna, *La caverna de las ideas* (2000) de José Carlos Somoza, *Les Nègres du traducteur* (2004) de Claude Bleton y *Nota al pie* (2010) de Rodolfo Walsh.

This thesis consists of a descriptive analysis of the representation of the literary translator's portray in fiction. This analysis revolves around two of the main identity elements of *La extinción de Irena Rey*, a Jennifer Croft's novel translated into Spanish by Regina López Muñoz. In this sense, this dissertation analyzes firstly the meetings between translators and their author, as well as the different relationships established in them; and secondly, the use of footnotes as a narrative strategy that gives voice to the main and secondary characters of these novels. Even though this work is organized around Jennifer Croft's novel, it analyzes the following works as well: R.F. Kuang's *Babel*, Érik Orsenna's *Deux étés*, José Carlos Somoza's *La caverna de las ideas*, Claude Bleton's *Les Nègres du traducteur* and Rodolfo Walsh's *Nota al pie*.

“What should we do now?” asked Ostap.

Petra sighed. “Call the police?”

“Translate” I suggested.

JENNIFER CROFT, *The extinction of Irena Rey* (2024)

—¿Y ahora qué hacemos? —preguntó Ostap.

Petra suspiró también.

—¿Llamar a la policía?

—¿Traducir? —sugerí.

JENNIFER CROFT, *La extinción de Irena Rey* (2025)

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN 6
1.1. Motivación 6
1.2. Las ficciones del traductor 9
1.3. Objetivos 10
2. METODOLOGÍA 11
3. RELACIÓN AUTOR-TRADUCTOR 13
3.1. Los encuentros en *La extinción de Irena Rey* 14
3.2. Los encuentros en el mundo real 15
3.2.1. Günter Grass 16
3.2.2. *Inferno* y *Origen* de Dan Brown 20
3.3. Comparativa 24
3.4. Dinámicas y relaciones 27
3.4.1. Determinismo del autor 30
3.5. Conclusiones 33
4. NOTAS AL PIE DE PÁGINA 34
4.1. Las notas al pie en las ficciones del traductor 36
4.1.1. Notas al pie en el sentido estricto: *Babel* (2022) 36
4.1.2. Notas al pie como una voz propia pero no determinante: *Nota al pie* y *La extinción de Irena Rey* 43
4.1.3. Notas al pie como una voz determinante: *La caverna de las ideas* (2000) 51
4.2. N. de la T. (de la T.) 58
4.3. Conclusiones 63
5. CONCLUSIONES 65
5.1. Futuras líneas de investigación 66
6. BIBLIOGRAFÍA 70
6.1. Obras citadas 70
6.2. Obras consultadas 73
ANEXO: Entrevista a Regina López Muñoz 76

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Motivación

La literatura y la traducción son dos actividades estrechamente relacionadas desde prácticamente sus orígenes, dos caras de una misma moneda donde la traducción literaria necesita de la literatura, pero el canon literario de las distintas tradiciones culturales a lo largo de la historia de la humanidad también se nutre de la traducción, al ser esta capaz de introducir «new ideas, items [and] characteristics» [nuevas ideas, conceptos [y] características] (Even-Zohar, 2000: 195). Un claro ejemplo de esto lo encontramos en la influencia que la literatura griega clásica ha tenido en la tradición literaria europea. Una de las mayores obras del teatro francés es *Fedra*, historia que retoma la tragedia *Hipólito* de Eurípides; la novela *Ulises* de James Joyce se estructura alrededor de la *Odisea* de Homero y es considerada la mejor novela escrita en inglés del siglo XX por The Modern Library (Lewis, 1998); y la literatura española no se queda atrás: la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora no existiría sin la literatura griega y tampoco lo harían tantas obras y poemas de autores como Machado, Borges, Buero Vallejo…

La traducción ha permitido que lectores desconocedores de una lengua y/o cultura puedan acceder y apreciar obras literarias sin la necesidad de aprender y dominar un idioma completamente nuevo. De hecho, en la actualidad, la traducción es uno de los grandes ejes del mercado editorial español. Según el Anuario de 2024 del Instituto Cervantes, en la última década, comprendiendo esta de 2013 a 2023, las traducciones han abarcado entre un 20 % y un 25 % de la producción editorial anual y, para entender la magnitud de estas cifras, cabe compararlas con las del mercado editorial estadounidense, en el que las traducciones solo suponen un 3 % de la producción anual (Infante Fernández, 2024). Por si esto no fuera suficiente, según el informe de los hábitos de lectura de 2023 preparados para la FGEE, cinco de los diez autores más leídos y diez de las veinte obras más leídas, son autores traducidos y traducciones.

Por desgracia, a pesar de la importancia que podemos ver que tiene la traducción y del gran papel que ocupa en nuestros hábitos como lectores, nos encontramos en un contexto de auge de las inteligencias artificiales (de ahora en adelante IA), a nivel global y multidisciplinario, que ya ha empezado a afectar al mundo de la traducción profesional.

Empresas como Amazon o GlobeScribe apuestan por sistemas de IA para traducir obras literarias. Amazon vende este servicio como una oportunidad para que los autores

autopublicados lleguen a un mayor público, y los fundadores de GlobeScribe consideran que las IA «could enhance creativity and help professional translators "increase their productivity and output"» [pueden impulsar la creatividad y ayudar a los traductores profesionales a "aumentar su productividad y su capacidad de producción"][1], aunque «[they] are clear that this is not about replacing human translators» [aseguran que no se trata de sustituir a los traductores humanos] (Creamer, 2025). Y, aunque estos casos ya resultan preocupantes en sí mismos, el problema real llega cuando son las mismas editoriales las que deciden confiar en estas empresas y sustituir a sus traductores por traducciones automáticas.

El 15 de diciembre la Asociación de Traductores Literarios de Francia (ATLF) y el colectivo *En chair et en os, pour une traduction humaine* [De carne y hueso, en defensa de una traducción humana] publicaron un comunicado oficial informando de que la editorial Harlequin, perteneciente a HarperCollins France, había anunciado que dejará de colaborar con traductores, relegando así las traducciones a la agencia de comunicación Fluent Planet quienes llevarán a cabo traducciones automáticas de las obras que, *a posteriori*, serán poseditadas por revisores. De hecho, esta posedición ha sido la única alternativa que se les ha ofrecido a los traductores con los que en ocasiones llevaban décadas trabajando (ATLF, 2025).

Tal y como afirma Ian Giles, la mera insinuación de que las IA pueden llevar a cabo una traducción con la misma minuciosidad y calidad con la que lo haría un traductor humano no es solo «flat-out wrong» [rotundamente errónea] (Creamer, 2025), sino que como añade Julia Sanches poco después, devalúa el trabajo del traductor y hace que se corra el riesgo de que el estándar en la literatura se degrade a lo «good enough» [aceptable]. Lo cual «Is a disservice to both authors and readers» [perjudica tanto a autores como a lectores] (Creamer, 2025) y «c'est brader totalement l'activité de traduction, au mépris des personnes qui traduisent et de celles qui lisent» [es vender por completo la actividad de la traducción, sin tener ninguna consideración por quienes traducen y quienes leen] (ATLF, 2025).

Juan Gabriel López Guix, traductor de autores como Edgar A. Poe o George Steiner, nos permite observar a efectos prácticos el riesgo que se corre al hacer uso de traducciones automáticas, las cuales convierten el resultado final en uno meramente «aceptable», tal y

[1] El texto ha sido traducido por mí y de ahora en adelante, a menos que se indique lo contrario, habré procedido de la misma manera.

como Sanches advertía. En la revista digital *El trujamán* (2025) profundiza en la traducción de la frase «The Accountant had brought out already a box of dominoes and was toying architecturally with the bones», perteneciente a *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, y contrapone la traducción rápida y automática con una más reflexiva y concienzuda. Las diferentes IA pecarían de realizar una traducción superficial y traducir, tal y como presenta López Guix, «Accountant» por «Contable» y «bones» por «fichas»; sin embargo, él —en su traducción— va más allá y no solo comprueba que «contable» no se corresponde con el cargo del personaje (que sería el de contador público), sino que además identifica que al traducir «bones» por «fichas»[2] se pierde una segunda lectura, transparente en inglés, por la cual «además de ser las fichas de hueso de un pasatiempo, son también las trágicas fichas humanas en la gran partida que las potencias coloniales jugaron durante la segunda mitad del siglo XIX» (2025). De esta manera, opta por traducirlo como «hueso» para así realizar «una traducción que aspire a no cerrar la obra a interpretaciones permitidas de modo coherente por el original» (2025).

Carlos Fortea recupera esta idea en su artículo *Una cuestión de fe* para expresar cómo las traducciones automáticas llevan a «La desaparición de esas muchas lecturas» lo cual supone «sencillamente, la pérdida de un patrimonio inmaterial de la humanidad» y esto «no solo será una pérdida, sino un peligro» (Fortea, 2026) pues conllevan borrar «de manera universal las diferencias, las diferencias lingüísticas, hasta el punto de que perdemos la conciencia de dicha diversidad» (Ruiz Casanova, 2023 en Fortea, 2026).

Es justamente en este contexto de auge de uso de la IA en la traducción donde, de repente, campañas que llevaban años impulsándose con el objetivo de visibilizar al traductor, de concienciar sobre la «dedicación y [el] esfuerzo que requiere adaptar una obra a otro idioma» y de entender a los traductores como «verdaderos autores» (Agencia EFE, 2019), cobran una relevancia particularmente pertinente, pues visibilizar y reivindicar el papel del traductor ya no solo pasa por establecer que los traductores deben ser «invisibles dentro del texto, pero visibles fuera de él» tal y como establece la traductora Pilar Ramírez Tello (2021), sino que pasa también por reivindicar el carácter humano y creativo de la profesión y la importancia de una traducción de calidad.

Concretamente, fue en este contexto de reivindicación que surgió la idea de estudiar al traductor literario desde el interior de la obra, de revertir los roles para ver, no solo la literatura a través de la traducción, sino también la traducción a través de la literatura e

[2] «El sustantivo inglés *bones* (‘huesos’) remite mediante el tropo retórico de la sinécdoque a las fichas del dominó, que estaban hechas (como también los dados) de hueso (o de marfil)» (López Guix, 2025)

investigar así la existencia de las ficciones del traductor, de cómo se refleja en estas la profesión, a sus profesionales y desde qué foco se les representa.

1.2. Las ficciones del traductor

La transficción o las ficciones del traductor son un sujeto de estudio reciente dentro de la traductología y los estudios literarios. Concretamente este enfoque nace en 1995 cuando Else Vieira habla del giro ficcional de los estudios de traducción, pero estas ficciones existían desde antes: Borges publicó *Pierre Menard, autor del Quijote* en 1944, Rodolfo Walsh publicó *Nota al pie* en 1967 y obras con traductores como protagonistas siguen surgiendo esporádicamente a lo largo de los años, hasta que en la década de 1990 se da un auge exponencial, publicándose obras como *Corazón tan blanco* (1992) de Javier Marías o *La ciudad ausente* (1992) de Ricardo Piglia. De hecho, solo en 1998 se publicaron tres novelas: *La traducción* de Pablo de Santis, *El traductor* de Salvador Benesdra y *El intérprete* de Néstor Ponce (Kripper, 2016).

Estas ficciones, tal y como explica Kripper, son obras que convierten la traducción en el «andamiaje mismo que sostiene la trama y [la] estructura» (2016: 5) y establece que a través de estas se puede conseguir «desmantela[r] los imaginarios de una globalización incólume y cuestiona[r] el rol de la traducción como forma de mantener la ilusión de una comunicación exitosa» (2016: 6). Este cuestionamiento se da en muchas ocasiones representando a traductores que «traducen con una agenda ideológica en mente: traducen mal y lo hacen adrede» sin lamentarse de

> la pérdida inherente a la traducción, sino todo lo contrario. Estos traductores vuelven productivo lo improductivo, generan riquezas con traducciones inesperadas, erróneas o malas.
>
> (Kripper, 2017: 178)

Un claro ejemplo de esto se da cuando en *Corazón tan blanco*, uno de los personajes que requiere los servicios del intérprete pregunta: «¿Quiere que le pida un té?» y el protagonista interpreta «Dígame, ¿a usted la quieren en su país?» (Marías, 2006: 78 en Kripper, 2016: 13).

Sin embargo, ni estas ficciones ni su estudio surgen de manera aislada, sino que responden a los cambios de perspectiva que se estaban dando en el mundo de la traducción y de la traductología. Por una parte, nos encontramos con la aparición de los Estudios

Culturales, con el surgimiento de los estudios de Traducción e Interpretación y con el desarrollo de teorías como la de los polisistemas de Even-Zohar, quien reclama la necesidad de reconocer la importancia que la traducción tiene dentro de la literatura, y las de Bassnett y Lefevere, quienes establecen el objetivo en dejar de estudiar y practicar la traducción desde los márgenes, ya que ni en la historia ni en la literatura la traducción ha sido una tarea marginal (2016: 21). En resumen, el estudio de las ficciones del traductor responde a un cambio «fundamental de perspectiva» en el que «de la traducción, se pasa a hablar del traductor» (2017: 176) en respuesta a una

> necesidad de entender la aumentada importancia de la traducción en nuestro mundo globalizado y de recuperar al traductor, reconociendo la indispensabilidad de su rol y otorgándole por ende el lugar que se merece.
>
> (2016: 48)

1.3. Objetivos

A través de este trabajo pretendemos profundizar en nuevos aspectos de las denominadas ficciones del traductor y, más precisamente, del traductor literario.

Para ello, nos centraremos por una parte en el concepto de las notas al pie, al ser este el espacio con el que tradicionalmente cuenta el traductor para hacerse patente en el texto. Concretamente, estudiaremos cómo este recurso —comúnmente de carácter filológico y controvertido— puede convertirse en una estrategia formal, narrativa y reivindicativa, así como las implicaciones y consecuencias que acarrea su uso.

Por otra, trataremos las relaciones y dinámicas que rodean a los traductores en estas novelas, poniendo especial énfasis en la relación con los autores y compañeros de profesión, lo cual nos permitirá tratar, analizar y comparar los diferentes encuentros de traducción —reales y ficticios— en los que estos se reúnen para trabajar y crear.

2. METODOLOGÍA

Las ficciones del traductor son extensas, el traductor o el intérprete es un protagonista más habitual de lo que podría parecer y, por ende, el tema de estudio podría ser infinito, tan extenso como pudiéramos concebir aun habiendo reducido el campo de estudio a los traductores literarios.

Sin embargo, cuando nos propusimos tratar este tema como objeto del TFG, la novela *La extinción de Irena Rey* (Croft, 2025) acababa de salir al mercado español. Esta obra no solo está protagonizada por traductores, sino que estos y la traducción en sí misma son los cimientos sobre los que se erige la historia. Debido a esto —por una parte, a la novedad y, por otra, a los acercamientos que la novela ofrece de la traducción— decidimos establecer en esta el punto de partida del trabajo.

Habiendo tomado esta decisión, analizamos en detalle la obra para seleccionar los elementos clave de la manera en la que representa a la profesión y a sus profesionales. Establecimos que estos elementos eran los siguientes: la relación de los traductores con Irena Rey y la naturaleza de los encuentros, el uso de las notas de la traductora (de ahora en adelante *N. de la T.*) como elemento a través del cual Alexis, la traductora de la obra al inglés, se abre paso en la narración; y, por último, la coexistencia de dos acercamientos diferentes a la traducción, los cuales se representan a través de los personajes de Emi y Alexis. Como puede apreciarse, las dos primeras ideas corresponden en esencia a los objetivos presentados en el apartado 1.3 y, debido a las limitaciones del trabajo, el tercer elemento presentado será tratado solo superficialmente.

Una vez hubimos concretado los objetos de estudio, procedimos con la recopilación de la literatura existente de las ficciones del traductor, así como con la búsqueda e identificación de novelas protagonizadas por traductores que respondieran de una manera u otra a los elementos presentados. Es decir, obras que permitieran seguir profundizando en estas ideas bien fuera rebatiéndolas, confirmándolas o aportando una mayor diversidad de opiniones y visiones al respecto, convirtiendo así los aspectos esenciales de *La extinción de Irena Rey* en unos conceptos más completos, amplios y ricos que nos han permitido desarrollar un análisis descriptivo y global de las ficciones del traductor. Para realizar esta última búsqueda, recurrimos a la lista de obras que la asociación de traductores literarios ACETT llevaba años recopilando para la revista *Vasos comunicantes* (Najmías y Viver, 2025).

Ambas búsquedas se vieron restringidas al castellano, debido a que es nuestra lengua materna y a que existe un gran foco de transficción en este idioma; al francés, ya que es nuestra lengua de trabajo en la universidad, y al inglés, debido a su importancia en la investigación y a la profusión de estudios en esta lengua. Cabe destacar que, una vez más, el número de obras sujetas a estudio se encuentra limitado por la extensión a la que debe responder este trabajo de fin de grado.

Las obras escogidas son: *Babel* (2022) de R.F. Kuang, traducido por Patricia Henríquez Espejo; *Deux étés* (1997) de Érik Orsenna, *La caverna de las ideas* (2000) de José Carlos Somoza, *Les Nègres du traducteur* (2004) de Claude Bleton y *Nota al pie* (2010) de Rodolfo Walsh.

3. RELACIÓN AUTOR-TRADUCTOR

La historia de *La extinción de Irena Rey*, como brevemente hemos podido presentar en la metodología, establece como pretexto y punto de partida el último encuentro entre Irena Rey, la autora, y sus ocho traductores (quienes traducen al inglés, alemán, francés, ucraniano, serbio, esloveno, sueco y español). Este encuentro se desarrolla en la casa de Rey junto al bosque polaco de Białowieża, donde los traductores, recluidos, no solo emprenden la traducción de su nueva obra, *Eminencia gris* —con la cual esperan que gane un premio Nobel—, sino que además deben lidiar con la desaparición de la autora, con el deseo de ir en su búsqueda y de descubrir, poco a poco, la verdad que esconde.

No obstante, para el tema que nos ocupa, lo realmente interesante de este planteamiento no es el misterio sino la naturaleza de los encuentros que la historia narra: las rutinas y las dinámicas que se establecen; pero, sobre todo, el hecho de que, aunque no sea frecuente, también en la realidad nos encontramos con casos donde traductores se reúnen para trabajar alrededor de una misma obra.

Concretamente, trataremos dos encuentros reales: los del escritor alemán Günter Grass y los de las novelas *Inferno* y *Origen* del estadounidense Dan Brown. Estos encuentros se diferencian ligeramente el uno del otro al nacer de necesidades dispares, pero aun con todo tienen en común el encuentro entre los traductores y la existencia de una vía de diálogo abierta entre el traductor y el autor. Huelga decir que existen más casos de encuentros, por ejemplo, el de DeLillo en Nueva York, el de Kerstin Ekman en Estocolmo, el de Michael Ende en Straelen o los que organiza la fundación Kunststiftung NRW, en ocasiones hasta dos veces al año, en el Europäisches Übersetzer-Kollegium (EÜK-A), además de muchos otros propiciados por asociaciones e instituciones de ámbito estatal. Sin embargo, hemos decidido trabajar en exclusiva los de Grass y Brown al ser, no solo los más representativos[3], sino también los más conocidos, lo cual nos permite tener una mayor literatura a nuestra disposición.

Para tratar este apartado, empezaremos desarrollando la naturaleza de los encuentros que se presentan en *La extinción de Irena Rey* estableciendo las rutinas, dinámicas y los elementos más definitorios de estos. A continuación, profundizaremos en la realidad del mundo editorial, enfocándonos concretamente en los dos casos que hemos seleccionado,

[3] De hecho, Frienlinghaus, el moderador de los encuentros de Günter Grass, llega a considerar que el encuentro de Grass inspiró a otros como el de DeLillo (Toda, 2009: 90).

para poder así realizar una comparativa y a su vez hablar, por una parte, de las relaciones que se desarrollan durante los encuentros y, por otra, sobre si el diálogo con el autor condiciona —o no— las traducciones.

3.1. Los encuentros en *La extinción de Irena Rey*

Esta obra relata concretamente el séptimo encuentro o la «séptima peregrinación», tal y como la define la protagonista, entre Irena Rey y sus traductores. Esta reunión tiene lugar en 2017 en la casa de la autora, donde históricamente se han llevado a cabo los encuentros. De hecho, Emi aventura que la casa «se había concebido para nosotros, para nuestro trabajo colaborativo» (2025: 24).

En el primer capítulo del libro se presenta el origen de estos encuentros, que se remonta a 2007, cuando tradujeron *La semilla de la luz*. Esta reunión tuvo lugar un año después de la publicación de la tercera novela de Irena Rey, *Lena*, la cual fue un éxito mundial que lanzó a la autora a la categoría de superventas. Más concretamente, es este éxito el que permite la existencia de los encuentros, pues Irena Rey utilizó el beneficio económico que obtuvo con *Lena* para construir la casa donde se reúnen. De la misma manera, tras el éxito de *La semilla de la luz*, su cuarta novela, toma la decisión de crear una cuenta bancaria a la que sus traductores tienen acceso y la cual usan para pagar el desplazamiento a los encuentros. Asimismo, durante su estancia, también es Irena Rey quien se hace responsable de los gastos e, incluso tras su desaparición durante el séptimo encuentro, los traductores siguen haciendo uso de esta cuenta para cubrir los gastos.

La razón de ser de las cumbres, por su parte, no queda clara y cada personaje establece una versión propia. Emi o Inglés, la protagonista, afirma que se debe a que Rey quería «que tradujéramos frescos, libres del influjo de las reseñas o la propaganda que pudiéramos leer, ya fuese a favor o en contra» (2025: 27), lo cual explica que hasta su llegada a Białowieża no tuvieran acceso a los manuscritos. Por el contrario, Chloe o Francés establece que estas cumbres respondían más bien a una necesidad de la autora y que estaban «concebidas como una manera de expandir su proceso de escritura y conectar con los diversos estadios de los ciclos vitales de sus libros» a lo que Alexis añade que estas, además, le «proporciona[n] un control total» sobre la traducción y los traductores (2025: 106).

Cada proyecto, cada nueva traducción, empezaba con los traductores sentándose alrededor de una mesa de trabajo para diez personas que estaba presidida por Rey. Bogdan, su pareja, repartía entonces los manuscritos encuadernados y, tras un breve discurso, se retiraba para que la autora desvelara el título y leyera el primer párrafo, cuya extensión variaba de obra en obra. A raíz de esto, podemos ver como el dispositivo desplegado era reducido: la autora, Bogdan, quien podría ser considerado el asistente o secretario de Rey, y los diferentes traductores. Cabe imaginar que el número de estos últimos variaba dependiendo del encuentro, pero durante el de *Eminencia gris* —la reunión en torno a la que gira esta novela— nos encontramos concretamente con la presencia de ocho, siete de los cuales ya habían trabajado previamente con Irena Rey y un nuevo traductor: Sueco o Freddie. Sin embargo, a lo largo de la obra se menciona a antiguos traductores entre los que se encuentran Checho o Pavel y Catalán, de quien solo se sabe que desapareció en algún punto entre Barcelona y Białowieża.

La información que se relata sobre sus rutinas de trabajo es sucinta. Apenas se expresa que trabajaban todos los días a excepción del domingo y que, a la hora de las comidas, cocinaban y comían juntos. Aunque sí conocemos de su participación en festividades locales y actividades culturales que permitían enriquecer los encuentros al

> [ser] la clase de actividades culturales en las que Irena esperaba que participásemos. La lengua y la cultura iban de la mano, argumentaba, y sin una comprensión de las tradiciones de su región, sus palabras carecían de peso cuando las rehiciéramos y nuestras traducciones se caerían de las manos
>
> (99)

Asimismo, sabemos que la duración de estos encuentros se alargaba en el tiempo tanto como fuera necesario para terminar la traducción que les atañía, aunque cabría preguntarse hasta qué punto es la obra y la traducción en sí misma el centro de estas cumbres, principalmente cuando Schulz o Alemán confiesa sentirse «aliviado» tras la desaparición de Rey pues por fin «podemos concentrarnos en el texto» (202).

3.2. Los encuentros en el mundo real

La ficción acostumbra a nutriste siempre de la realidad y *La extinción de Irena Rey* no es una excepción pues, si bien los encuentros no podrían denominarse la norma dentro del mundo editorial, sí se llevan a cabo y, además, tienden a resultar llamativos ora sea por

todos los engranajes que se despliegan para hacerlos posibles, ora por el cuidado con el que se llevan a cabo.

En la novela de Jennifer Croft se hace referencia a varios casos reales. Concretamente se mencionan los encuentros que organizaban los traductores de Murakami (a los que el autor no estaba invitado), las reuniones de Günter Grass y el caso de Dan Brown, aunque este último no se referencia explícitamente. No obstante, como hemos presentado con anterioridad, a lo largo de los años se han realizado muchos más encuentros de esta naturaleza.

Limitados por la extensión a la que debe ceñirse este trabajo, nos limitaremos a abarcar los encuentros de Günter Grass y Dan Brown al ser los más famosos y representativos.

3.2.1. Günter Grass

Günter Grass, autor alemán de obras como *El rodaballo* (1977) o *El gato y el ratón* (1961), fue el primer escritor en llevar a cabo encuentros con sus traductores organizados por la propia editorial.

Esta iniciativa nació del propio autor, quien se la presentó a Luchterhand, pues «recibía cartas de los traductores, las contestaba y éstas llevaban a nuevos errores» así que «En vista de eso pensé que, puesto que los editores se llevan el 30 % de lo que yo gano, debían esforzarse un poco más. Y se me ocurrió esto de los encuentros»[4] (Vincour, 1980 en Toda, 2009: 23). Encuentros donde Grass se ponía a la disposición de sus traductores con el objetivo de solventar las dudas que les surgían de una manera más rápida y eficaz confiando en que esto desembocara en traducciones de mayor calidad.

Esta decisión se ve motivada por dos elementos concretos. Por una parte, la dificultad de sus obras y, por otro, el entendimiento por parte del autor de la importancia de la traducción.

La dificultad de las novelas de Günter Grass es considerable y él mismo afirma que «[su] prosa no sigue las normas del alemán» (Hermes, 2003: 246 en Toda, 2009: 16) lo cual puede complicar ya no solo la comprensión del texto sino también su traducción al tener que replicar estas digresiones de la norma en las diferentes lenguas de llegada. Jan

[4] La traducción de esta cita ha sido realizada por Claudia Toda (2009). De ahora en adelante, todas las traducciones que atañen a Günter Grass y sus encuentros, habrán sido realizadas por ella.

Gielkens, su traductor al holandés, establece que esta dificultad no se limita a «su poder sobre la sintaxis alemana» sino que se debe a una «combinación de problemas» al aunar

> las largas frases, los hechos históricos y actuales, las referencias literarias, las palabras compuestas de lenguajes especializados, los juegos de palabras, la deformación grotesca, las palabras creadas, el registro, los pasajes en dialecto, los saltos en el tiempo, los cambios de perspectiva, y todo esto bien atado con hilos argumentales y conductores en la mencionada demostración de poder.
>
> (2002: 23 en Toda, 2009: 82)

Asimismo, nos encontramos con el entendimiento por parte del autor de la importancia de la traducción pues «sabía que en los distintos países lo único que iba a conocer el lector de él era lo que alguien —el traductor— escribiera» (Revuelta, 2016). No obstante, esta implicación en las traducciones va más allá del mero entendimiento de su importancia pues Grass incluía en la cesión de derechos cláusulas contractuales con las que aseguraba la disponibilidad de su obra en el extranjero durante largos periodos de tiempo, y solía realizar un seguimiento de las publicaciones traducidas, informándose de la recepción de la obra en cada país y tomándose muy en serio los comentarios de los lectores.

De hecho, Claudia Toda considera que las críticas que recibieron algunas traducciones, como la inglesa (por separar las largas frases del autor) o la sueca, de *El tambor de hojalata* pudieron haber motivado el interés del autor en crear estos encuentros (2009: 16-17).

La organización de estos recayó inicialmente en la editorial Luchterhand y, después, en la editorial Steidl-Verlag, quienes los organizaron y financiaron a cambio de atribuirse los méritos, pues Grass fue muy categórico al establecer que todos los costes debían correr a cargo de la editorial alemana. La única excepción a esta norma atañía a los gastos de desplazamiento de los traductores que debían ser costeados por las editoriales extranjeras. Tal era la implicación del autor y la editorial con estos encuentros que las editoriales extranjeras estaban obligadas por contrato a enviar a sus traductores y, de no hacerlo, debían realizar una revisión adicional de la traducción. No obstante, debido a los altos costes que suponía esta penalización, nunca llegó a aplicarse.

Como puede observarse, Grass fue capaz de «involucrar a toda la empresa editorial y de hacerla consciente y responsable de la calidad de las traducciones» (2009: 39) lo cual

Toda califica como una de las mayores hazañas de estas reuniones y lo que principalmente las diferencia de las de los demás autores.

El primer encuentro se remonta a 1978, donde se reunieron para la traducción de *El rodaballo* y desde ese año hasta 2009 (inclusive) tuvieron lugar un total de diez encuentros a los asistieron entre seis y veintidós traductores con una media de doce traductores por encuentro, siendo el más concurrido el de 2002, donde trabajaron con *A paso de cangrejo*. A lo largo de los años, las localizaciones de los encuentros fueron variando, pasando de la escuela de Libreros de Frankfurt a la Muthesius-Haus, a un hotel, a la sede de la editorial Steidl y, entre otras localizaciones, trabajaron en el propio taller del autor en Benhlendorf (Toda, 2009: 47-50).

Asimismo, cabe destacar que a estas reuniones no solo acudían traductores, sino que contaban con la participación de un moderador, que resolvía las dudas enciclopédicas y realizaba indicaciones de estilo, y de una secretaria que recogía todo cuanto se comentaba en un «protocolo» o un acta de las sesiones. Además, dependiendo del encuentro, se sumaban nuevos participantes como trabajadores de Steidl (la editorial), periodistas, historiadores o investigadores.

Cabe también comentar que el trabajo de traducción podía empezar mucho antes de que los encuentros comenzaran. La editorial ofrecía de antemano el manuscrito a los traductores, así como el resto de las obras digitalizadas del autor (para que pudieran consultar los motivos, expresiones y lugares que se iban repitiendo a lo largo de toda su obra) e incluso documentación de la que podían servirse. El manuscrito en cuestión lo recibían en varias fases: antes de ser compuesto en formato PDF, luego un ejemplar de prueba y finalmente el documento definitivo. De la misma manera, el contenido de la documentación variaba de obra en obra y llegaba a abarcar desde mapas, nombres de setas, la propia documentación que había recogido el autor e incluso las consultas que había realizado a expertos, entre otros aspectos. Aunque cabe mencionar que esta documentación fue evolucionando a lo largo de los años, sobre todo tras la aparición de internet, haciendo que lo que al principio se trataba durante las sesiones (con una puesta en común de la documentación recabada por traductores, autor y editorial), pasara a ser considerablemente más extenso y a prepararse de antemano.

Sin embargo, a pesar de recibir la información y los documentos con anterioridad, en el momento de los encuentros cada traductor tenía la novela en una fase del proyecto diferente: algunos contaban ya con el primer borrador mientras que otros ni siquiera habían tenido tiempo de leerlo. Por consiguiente, quienes llevaban la traducción más

avanzada eran quienes hacían las preguntas más acertadas, aunque por suerte todos los traductores se beneficiaban de las dudas y las conversaciones que mantenían los demás.

Pero ¿cuál era el funcionamiento de los encuentros una vez estaban ahí? Durante el encuentro de *La caja de los deseos* trabajaban y traducían bajo un horario fijo de unas seis horas diarias. La jornada laboral comenzaba alrededor de las diez de la mañana y se prolongaba hasta la una del mediodía con una pausa breve alrededor de las once y media. Tras un descanso de dos horas para comer, volvían a ponerse manos a la obra y seguían trabajando hasta las seis de la tarde con otro breve descanso alrededor de las cuatro y media. Todo este trabajo se llevaba a cabo en una sala común donde las mesas se disponían en forma de cuadrado para que todos pudieran verse y oírse.

Frielinghaus, el moderador de las sesiones, establece que:

> El procedimiento es siempre el mismo: el libro se repasa de la primera a la última página y los traductores pueden, deben hacer preguntas, y las hacen. Algunas dificultades especiales, quizá escondidas, son apuntadas por el autor o el moderador o la secretaria del autor. No se explican solo conceptos o expresiones, acontecimientos locales o históricos, referencias a personas o hechos y las alusiones tan habituales en Grass a personajes, situaciones y escenarios de sus obras narrativas anteriores. Con la intención de hacer clara la manera de hablar de algunos personajes, o de caracterizar los cambiantes estilos y tonos, Günter Grass lee en voz alta pasajes más largos.
>
> (Frielinghaus, 2002: 187 en Toda, 2009: 69)

Pero además, abarcaban otros temas. Bianchi, la traductora al italiano, explica que «Poco a poco, Grass fue hablando no solo de las preguntas que le hacían sus traductores, sino también sobre su texto, su forma de escribir, su arte» (2002: 37 en Toda, 2009: 37).

Entre tanto, a medida que pasaban los días y tenían lugar las conversaciones, se iba redactando un «protocolo» que recogía por orden de aparición las explicaciones de Grass sobre los principales problemas, algunos de los comentarios del autor, sus recomendaciones, etc. En resumen, albergaba todo aquello que podía serles útil a los traductores y, aunque evidentemente no todo quedaba registrado, cuando los encuentros llegaban a su fin, este «protocolo» se les enviaba para que pudieran volver a consultarlo de ser necesario. De hecho, cuando Paulo Rêgo, el traductor de Grass al portugués, tuvo que enfrentarse a la traducción de *El rodaballo* (años después de que tuviera lugar la reunión), la traductora finlandesa Oili Suominen compartió con él el «protocolo» para que pudiera servirse de él (2009: 75).

Podemos concluir, de esta manera, que los encuentros que Günter Grass y su editorial organizaban con los traductores se deben a un afán de minucia y calidad donde, desde la confianza absoluta por el trabajo de los traductores, Grass les invitaba a desafiar las normas de sus lenguas, a atreverse «a hacer en sus idiomas respectivos aquello que él mismo estaba haciendo en alemán, y [a] que supieran defender sus decisiones ante las editoriales» (Toda, 2009: 41) pues solía decirles que «El libro es vuestro, la responsabilidad es vuestra. Vosotros ya tenéis todos los datos, ahora dedicadle el tiempo que os haga falta» (Revuelta, 2016). Tanta fue su dedicación con este proyecto, que Grass recomendó a otros escritores a seguir su ejemplo y confiaba en poder, a través de este, hacer escuela (2009: 90).

Esta experiencia también parece ser celebrada entre los traductores. Gielkens, su traductor al holandés, señala que enfrentarse a la traducción de sus obras resultaba desesperante, pero que gracias a los encuentros esta desesperación desaparecía pues no solo «se aclaran muchas ambigüedades y se solucionan muchos problemas» sino que además «uno se da cuenta de que hay en el mundo quince, veinte o más personas que están pasando por lo mismo» (Gielkens, 2002: 23 en Toda, 2009: 83). Y Bruna Bianchi, su traductora al italiano, declara que tras estos encuentros «los traductores rebosábamos de respuestas. [. . .] Estamos contentos. Nunca ha habido traductores más contentos que nosotros» (Bianchi, 2002: 41 en Toda, 2009: 40).

3.2.2. *Inferno* y *Origen* de Dan Brown

Dan Brown es el autor de obras como *Inferno, Origen* o *El código Da Vinci,* siendo esta última una de las novelas de ficción más vendidas de todos los tiempos con alrededor de 81 millones de ejemplares en todo el mundo (G. Torres, 2013). La fama del autor y la expectación que genera cada una de sus nuevas publicaciones hacen de su caso uno ligeramente peculiar y, por ello, la génesis de sus encuentros dista de las razones que propiciaron los de Irena Rey o Günter Grass lo cual conlleva la ausencia de Brown durante estos. Sin embargo, seguimos encontrándonos ante una serie de reuniones que se extienden en el tiempo y en las cuales los traductores conviven en la traducción de una misma novela.

En la actualidad, hay pocas obras traducidas más conocidas que las de Dan Brown y, sobre todo, pocas generan tanto revuelo mediático. La prensa se encuentra repleta de titulares como «*El "Inferno" de traducir a Dan Brown*» (ABC, 2013) o «*El auténtico*

secreto de Dan Brown: traductores bajo llave y un manuscrito a prueba de 'hackers' para evitar filtraciones» (Morán, 2025). Ciertamente, el caso es cuanto menos llamativo: veintiséis traductores encerrados en un búnker para traducir una novela que medio mundo espera con ansia. No obstante, la realidad dista de este halo de película de misterio.

El objetivo de estos encuentros era, en parte, el de poder publicar simultáneamente la obra en todos los idiomas ya que las editoriales se habían dado cuenta de que los lectores no podían esperar el decalaje entre la publicación en inglés y su traducción, por lo cual optaban por comprar el libro apenas salía en el mercado anglosajón (Webster Ayuso, 2020). No obstante, el verdadero motivo de peso fue un afán de confidencialidad, pues gracias a los encuentros podían restringir y controlar el acceso al manuscrito, así como evitar posibles filtraciones previas a la publicación.

Las traducciones de Dan Brown dieron lugar a tres grandes encuentros que giraron alrededor de dos obras, por una parte, el encuentro de 2013 para la traducción de *Inferno* y, por otra, el de 2017 para la traducción de *Origen*.

El encuentro de *Inferno* tuvo lugar en dos sedes: una ubicada en Milán, en el sótano del edificio de la editorial Mondadori, y otra en Londres, también en un sótano, pero en esta ocasión de la editorial Transworld. Esta división se debe una vez más, tal y como afirma Anzelmo, el director de la editorial italiana, a un afán de confidencialidad, pues cuanta menos gente hubiera en la sala, más fácil resultaría mantener el secreto (Webster Ayuso, 2020). De esta manera, los equipos de traducción se dividieron en dos. A Milán acudieron entre diez y once[5] traductores para realizar las traducciones al catalán, español, italiano, francés, alemán y portugués mientras que, en Londres, trabajaron los traductores o los equipos de traducción al neerlandés, noruego, sueco, danés y turco. Y aunque la duración de la estancia variaba ligeramente de traductor en traductor, la traductora catalana Esther Roig establece que la suya duró alrededor de mes y medio (L'illa dels libres, 2013).

En 2017 estos encuentros volvieron a repetirse, aunque esta vez la ejecución fue ligeramente diferente: los veintiséis traductores trabajaron en una única localización, una planta sin ventanas de un edificio en Barcelona cuya ubicación sigue siendo secreta por si en un futuro volvieran a necesitarlo. No obstante, reunir a todos los traductores en una

[5] Carole Delporte, una de las traductoras al francés, establece que se trataba de un equipo de diez personas de seis países diferentes (Webster Ayuso, 2020). Sin embargo, Aleix Montoro, el traductor al español, declara en que eran once (González, 2013). A efectos prácticos, la diferencia no es determinante, pero hemos considerado oportuno puntualizarlo.

misma sala también exigía un mayor nivel de seguridad. Una seguridad que se convirtió en uno de los aspectos más llamativos de estos encuentros pues los traductores, más allá de firmar un contrato de confidencialidad, se vieron rodeados de todo un despliegue de vigilantes armados, cajas fuertes, desconexión…

Los diferentes testimonios de los traductores explican que a su llegada a las salas de trabajo les esperaban dos vigilantes a quienes debían entregar sus móvil para poder entrar y que solo entonces se les confiaban el manuscrito en inglés (el cual cada noche volvía a guardarse en una caja fuerte) y al que, en el caso de *Inferno*, le faltaban los últimos tres o cuatro capítulos para que así se pudiera «garder secret jusqu'au bout le dénouement» [guardar el secreto hasta el final] (Houot, 2020).

Tal era la vigilancia, que los vigilantes registraban cada salida y entrada de la sala, bien fuera para ir al baño, comer, hacer una llamada o fumar. Durante el primer encuentro el recelo fue tal que, aunque pudieron llevar sus propios ordenadores, no tenían acceso a internet y la editorial tuvo que facilitarles cuatro ordenadores con los que poder conectarse a la red para realizar consultas. No obstante, estos estaban siempre supervisados por un vigilante que comprobaba las páginas a las que accedían. Esther Roig afirma cómo, sobre todo al principio, esta desconexión frenó su ritmo de trabajo debido a la falta de costumbre (L'illa dels libres, 2013). Durante el segundo encuentro, por el contrario, ni siquiera pudieron llevar sus propios ordenadores, sino que tuvieron que trabajar con aquellos que la editorial les proporcionaba.

Evidentemente, tampoco tenían permitido hablar con nadie sobre su trabajo, ni siquiera en la cafetería de la editorial pues muchos de los trabajadores de estas eran también periodistas.

Pero ¿qué rutina seguían durante estos encuentros?

La sala de trabajo estaba organizaba de manera que los diferentes equipos de traducción contaran con una mesa, dependiendo del idioma de trabajo, y cada una de ellas estaba presidida por una bandera creando un ambiente que, tal y como afirma Dominique Defert —uno de los traductores al francés—, recordaba al de los juegos olímpicos. Esta sala permanecía abierta de nueve de la mañana a nueve de la noche y los traductores trabajaban todos los días sin falta alrededor de unas once o doce horas pues tan solo tenían el manuscrito original a su disposición durante los dos meses que duraba el encuentro. Esther Roig afirma que las primeras semanas fueron intensas, pero que conforme la estancia avanzó pudo aflojar un poco (L'illa dels libres, 2013). Sin embargo, el ambiente resultaba más que intenso, Defert comparte que su objetivo diario era de unas veintidós

páginas (Houot, 2020) y confiesa que la tensión y el estrés llegaban al punto que «Certains maigrissaient à vue d'œil» [algunos adelgazaban visiblemente] (Houot, 2020). Asimismo, explica que estar en el búnker generaba cierta sensación de paranoia por lo que decidieron servirse de la luz y la música para crear un espacio más personalizado y propicio para la creación (Houot, 2020).

Aun con todo, la manera de trabajar variaba dependiendo del equipo. La traducción al catalán fue realizada exclusivamente por Esther Roig, la traducción al italiano estuvo a cargo de tres traductores y la traducción al francés se llevó a cabo por dos, Defert y Delporte. Esto en sí mismo ya supone diferencias considerables en cómo enfrentarse al texto. No obstante, desarrollaremos un caso en particular, el de los traductores franceses, quienes han compartido públicamente su organización. Nada más llegar, en cuestión de día y medio, Defert leyó la novela, le entregó un resumen de esta a su editor y organizó el trabajo de traducción. Una vez llegó su compañera, Delporte, Defert tradujo los dos primeros tercios mientras que esta se puso manos a la obra con el tercero (Houot, 2020).

Muchos traductores como Claudia Conde, Aleix Montoro o Esther Roig concuerdan en que, al comienzo, esta convivencia y rutina les resultó extraña, pues cada uno estaba acostumbrado a trabajar a su manera y estar ahí implicaba cambiar todo el sistema de trabajo. Por ejemplo, los nórdicos preferían empezar a las ocho mientras que los mediterráneos preferían postergar el comienzo y trabajar hasta más tarde. Sin embargo, al final no solo se acostumbraron, sino que, como establece Montoro, llegaron a trabajar muy bien pues «Al final estar juntos nos facilitaba también poner en común algunas dudas, como en cualquier oficina» (González, 2013). No obstante, cuando estas no llegaban a solventarse, contaban con una pizarra donde podían anotar las preguntas en cuestión, las cuales se remitían posteriormente a Brown.

En conclusión, nos encontramos ante unos encuentros inusuales y particulares que se adscriben a un contexto muy concreto que responde más a las necesidades de la editorial que a las de la novela o el autor. Esto se tradujo en largas semanas de mucho trabajo y estrés por parte de los traductores, quienes —a pesar de todo— coinciden en que volverían a participar en futuros encuentros pues terminó resultando una experiencia «molt divertida» [muy divertida] (L'illa dels libres, 2013) donde «It was nice to be able to exchange ideas» [fue agradable poder intercambiar opiniones] (Webster Ayuso, 2020).

3.3. Comparativa

Los tres casos presentados se asemejan y se diferencian en gran medida. La presencia histórica de Irena Rey en los encuentros de la novela lleva inevitablemente a concluir que se parece más a la realidad de los encuentros de Günter Grass que a la de *Inferno* u *Origen*. Sin embargo, limitarnos a este factor sería reduccionista y por ello compararemos varios elementos más, concretamente: los factores que permiten los encuentros, las motivaciones, la presencia de las editoriales (tanto del TO como de la traducción), las ubicaciones, las rutinas, los documentos a su disposición y el papel de los autores.

El gran punto en común de todos los encuentros es el éxito previo con el que contaban los autores: Günter Grass había saltado al estrellato internacional con *El tambor de hojalata*, de la misma manera que le ocurrió a Dan Brown con *El código Da Vinci* y a Irena Rey con *Lena*. En los tres casos es justamente la fama la que permite la organización de encuentros de este calibre. Esto se debe a que pocas obras son traducidas a tantos idiomas y aun menos con la simultaneidad necesaria como para que las etapas de traducción se solapen, pero también a que solo los autores de fama mundial cuentan con los ingresos suficientes como para que la editorial —o la propia autora, en el caso de Rey— lleven a cabo inversiones del calibre que requieren este tipo de encuentros.

Sin embargo, al abordar las motivaciones empezamos a encontrar diferencias. Ahí donde el objetivo en *Inferno* y *Origen* era la confidencialidad, en Günter Grass e Irena Rey difieren. Chloe, la traductora de Rey al francés, aventura que las cumbres se deben a una necesidad de «expandir su proceso de escritura» y de «conectar con los diversos estadios de los ciclos vitales de sus libros» (2025: 106), aunque también es cierto que a continuación Alexis apostilla que «además le proporciona[n] un control total. Sobre nosotros y sobre nuestras traducciones» (106). Este último elemento no es el motivante de Günter Grass, pero las dos primeras ideas que presenta Chloe sí que comulgan con el autor alemán pues, aunque su motivación respondía en realidad a un deseo de solventar las dudas de sus traductores de una manera rápida y eficaz para así dotar a las traducciones de una mayor calidad, también en él encontramos un cierto deseo de «conectar con los diversos estadios de los ciclos vitales de sus libros» al velar por la vida de sus obras ya no solo una vez publicadas, sino una vez traducidas; pero sobre todo por cómo estos encuentros le permitían «expandir su proceso de escritura» ya que, como él mismo afirma, «Los traductores me acercan mucho el libro», pues «En cierta manera después de haberlo

escrito desaparece. Pero esto me lo devuelve con mucha intensidad» (Vincour, 1980 en Toda, 2009: 71).

El papel de las editoriales vuelve a generar disonancias entre los tres encuentros planteados y consideramos que es la diferencia más clara y determinante entre la realidad y la ficción. En las cumbres de Irena Rey, la editorial existe como un mal menor carente de voz y voto pues no solo no forma parte de los encuentros, sino que además ni siquiera tiene acceso a la novela hasta que esta se encuentra en un estadio avanzado de traducción. Por el contrario, tanto en los encuentros de Günter Grass como en los de las obras de Dan Brown, la editorial tiene un papel fundamental. Toda destaca que justamente uno de los mayores logros de los encuentros de Grass es conseguir involucrar a la editorial; e innegablemente en *Inferno* y *Origen* la editorial es la única responsable de estos.

Aun así, en lo respectivo a las editoriales de las traducciones, sí que nos encontramos con cierto paralelismo entre el caso de Dan Brown e Irena Rey, pues en ambas ocasiones los editores no tienen un acceso directo a la obra. Como ya hemos explicado Dominique Defert debía resumirle la novela a su editor y en el caso de Rey, si bien no se hace explícita con esta comunicación, sí que se referencia a este mismo desconocimiento del contenido de la obra.

Otro de los aspectos que más llaman la atención es la ubicación de los encuentros. A nivel mediático, el concepto del búnker donde se tradujo *Inferno* ha sido de lo más resonado e incluso la propia novela de *La extinción de Irena Rey* referencia su existencia al comparar «el suelo frío y duro de hormigón» (2025: 106) con la «vida» en la que ellos —los traductores de Rey— nadaban, «eternamente ligados a todas las criaturas del planeta» (106). No obstante, en nuestra opinión cabe destacar otra ubicación por encima de esta pues frente al «búnker» de *Inferno* y al «iglú» de *Origen*, destaca el carácter cotidiano y cercano de los encuentros de Irena Rey y Günter Grass, los cuales se realizaron en el hogar de los autores. En el caso de Rey, sus traductores viven en su casa: trabajan, comen y duermen ahí, conviviendo durante casi la totalidad del día. En el caso de Grass, sin embargo, nos encontramos con un planteamiento más realista donde, si bien pueden llegar a reunirse en su taller, cenar juntos o visitar su ciudad natal, se alojan en un hotel. Entre todas las ubicaciones de Grass, destaca particularmente la del encuentro de *Malos presagios*, el cual tuvo lugar en su estudio de Behlendorf, ciudad en la que residía; y la de la nueva traducción de *El tambor de hojalata*, que tuvo lugar en Gdansk, la antigua Dánzig, donde el autor se había criado. Él mismo afirmó que «encontrarme aquí no es nuevo, pero sí constituye una ocasión especial, porque estoy rodeado de mis traductores

y yo quería enseñarles exactamente dónde se había desarrollado mi niñez, mi juventud, dónde había ido a la escuela…» (Cruz, 2005b). A fin de cuentas, hay algo muy cercano y personal en conocer el hogar o la ciudad de alguien, y precisamente por esto Joan Fontcuberta, su traductor al catalán, declara que: «En ningún sitio se puede conocer a Günter Grass mejor que en su casa, en su entorno, en su taller, entre sus libros, sus dibujos y esculturas» (Fontcuberta, 2002: 130 en Toda, 2009: 52).

Como hemos presentado al empezar este subapartado, cabría también comparar las rutinas de trabajo, sin embargo, la desaparición de la autora en *La extinción de Irena Rey* hace que desconozcamos en gran medida la rutina que seguían durante sus encuentros. Desconocemos si se trataba de una conversación, como en el caso de Günter Grass, que les ayudaba a enfrentarse a sus traducciones o si más bien resultaba ser un intensivo de traducción como ocurre en *Inferno* y *Origen*. Aun así, podemos aventurar que, si bien se trata de un punto medio entre ambas coyunturas, difiere considerablemente de ambas realidades. El alivio que siente Schulz ante la desaparición de Rey —por poder ahora «concentrar[se] en el texto» (202)—, nos demuestra que no es un encuentro como los de Grass donde se dedican a escrutar, precisamente, el texto. Aunque, de la misma manera, la presencia histórica de la autora y la idea de que, pese a todo, mantendrían conversaciones alrededor de la obra, vuelve a alejar la novela del caso de *Inferno* y *Origen*, si bien es cierto que durante esta séptima cumbre sí que nos encontramos con un fuerte paralelismo pues llegado cierto punto, se enfocan por completo en la traducción de la novela, dedicando la integridad de sus días a esta.

La comparación relativa a los documentos proporcionados la trataremos con gran brevedad pues Günter Grass es el único que facilitaba parte de su propia documentación a los traductores. Esto puede deberse a las características propias de sus obras o a los años en las que se tradujeron exentas del uso de internet. En cualquier caso, hemos considerado que merecía la pena mencionarlos pues recalcan el interés de Grass y su editorial tanto en facilitar el trabajo de los traductores como en velar por la calidad de la traducción.

Finalmente, a pesar de que tal vez resulte obvio, nos gustaría tratar el papel que el autor toma en los encuentros, pues si bien el rol de Grass y Rey resulta cuanto menos evidente y protagonista, cabría volver a puntualizar la ausencia de Dan Brown ya que esta responde a la naturaleza del encuentro donde el foco no estaba en solventar dudas ni en establecer un diálogo con el autor, sino en lograr una confidencialidad que permitiera el lanzamiento de la novela de manera inédita y simultánea en todas las lenguas. Aun así, en la conferencia que realizaron los traductores franceses, Dominique Defert y Carol

Delporte, para el *Centre national du livre* (2020), Defert explica que, aunque principalmente el diálogo con Brown se daba a través de las editoriales, este sí que hizo acto de presencia durante el encuentro de *Inferno* y llegó a aprenderse los nombres de todos sus traductores.

De esta manera podemos concluir que, si bien las diferencias son numerosas, también lo son los paralelismos y, aunque la novela de Jennifer Croft cuenta con similitudes tanto con los encuentros de *Inferno* y *Origen* como con los de Günter Grass, el balance global se decanta hacia una mayor semejanza con las cumbres del autor alemán con el que comparte algunos de sus rasgos más característicos, siendo estos la presencia de la autora, las relaciones que crea con sus traductores, su hogar como punto de encuentro y el hecho de que estas cumbres o encuentros se convierten en una extensión del proceso de escritura. Evidentemente, estos mismos elementos cuentan con un aire de ficcionalidad que dotan los sucesos de cierta exageración y dramatización pues, como señala Regina López, la traductora de la novela al español, en la entrevista que incorporamos en el anexo de este trabajo, la novela «está plagada de detalles muy realistas pero también de situaciones completamente delirantes» hasta el punto de que «Me daría un poco de miedo que alguien ajeno al oficio de traducción leyera esta novela y le atribuyera algún tipo de verosimilitud a los excesos». No obstante, en esencia, las cumbres de Rey responden a lo que estos encuentros son e implican en la realidad: conversaciones literarias que giran alrededor de la traducción.

3.4. Dinámicas y relaciones

Uno de los elementos que más nos ha llamado la atención durante las lecturas de *La extinción de Irena Rey* ha sido precisamente la relación y las dinámicas que se establecen entre Irena Rey y sus traductores, la devoción ciega y la idolatría que estos sienten con respecto a su autora.

La primera frase de la novela ya hace referencia a este sentir, siendo el íncipit un «Idolatrábamos a Nuestra Autora», que se ve reforzado por las acciones de los traductores, quienes lo dejan todo para acudir a su casa, donde Rey les convoca para la cumbre de traducción. La idolatraban tanto que Emi llega a decir «que habríamos defendido [sus libros] con nuestra vida sin dudarlo ni una fracción de segundo. Tratábamos como algo sagrado cada una de sus palabras, a pesar de que nuestra labor consistía en sustituir cada

una de sus palabras» (19). Esta misma idolatría que se encuentra presente desde el inicio se intensifica conforme la historia avanza y los traductores dejan de referirse a Rey con términos como guía (66), figura de protección (118) o incluso como un miembro más de una familia que juntos forman (106), para hablar de ella en tanto que deidad (207) y, en consecuencia, nos encontramos con varias narraciones donde se la describe diciendo, por poner solo un ejemplo, que:

> era calidez, era humedad, era luz, era la perfección obstinada de un millón de millones de copos de nieve cayendo en una fracción de segundo, era tierna, era eterna y era memoria, era amor. Era todo lo que siempre habíamos deseado, todo lo que cualquiera podía desear en el mundo.
>
> (31)

Esta idolatría hace que tras su desaparición le levanten un altar que decoran con fotos de la autora y párrafos recortados de sus obras. Por si esto fuera poco, en una ocasión, al entrar Emi en el baño de Rey, ojea el contenido de este (el dentífrico, los ácidos…) y se sorprende de que Rey sea simplemente una persona, tanto, que llega a replantearse su propia existencia pues «si Irena era un simple ser humano, ¿en qué lugar nos dejaba eso a nosotros?» (115).

En lo que respecta a Rey, no tenemos un testimonio directo de qué relación o sentimientos profesaba por sus traductores, pero sí que podemos señalar lo que creían estos. Emi afirma que tras la marcha de Bodgan, ellos eran «lo único que le quedaba» pues eran «las únicas personas en las que ella confiaba de veras» (20). Este mismo acercamiento se ve reforzado por Petra cuando mucho después confirma que «Siempre hemos sido los confidentes más íntimos de Irena —[…]—. Al menos en el pasado» (325). No obstante, esta información entra en tela de juicio conforme, poco a poco, se va desmintiendo todo cuanto se creía saber de ella: su padre no murió el día de su nacimiento, bebe alcohol aunque dice no hacerlo, lee traducciones en inglés a pesar de asegurar no leer en este idioma… Todo cuanto se sabía de ella se termina desvelando, en mayor o menor medida, como falso, lo cual hace que estos testimonios por parte de sus traductores pierdan veracidad, pues ni siquiera ellos conocían la verdad detrás de la autora.

Evidentemente, esta relación se plantea en un cuadro ficcional donde esta devoción o «veneración enfermiza», como la denomina su traductora real al castellano, se convierte en uno de los elementos clave que permiten la implicación y el desarrollo del misterio. Sin embargo, la novela también presenta perspectivas más realistas como las amistades que nacen entre los personajes. Al fin y al cabo, estas cumbres se repiten a lo largo de los

años y los traductores siempre solían ser los mismos, lo cual lleva a que se creen fuertes vínculos entre ellos. De hecho, Emi llega a considerar su relación con Irena y, por ende, con los traductores como «lo mejor que me había pasado jamás» (305).

En cualquier caso, hemos considerado oportuno ir más allá de la ficción y analizar estas relaciones en comparación con las que se forjaron a raíz de encuentros reales. Para ello, volveremos a remitir a los de Günter Grass, al ser encuentros que se repitieron a lo largo de los años al igual que los de Rey.

Los encuentros del autor alemán se desarrollaron durante más de tres décadas donde, si bien no siempre acudían los mismos traductores, muchos sí que fueron repitiendo. En consecuencia, no solo se desarrolló una relación cercana y cómplice entre los participantes, sino que nos encontramos con el nacimiento de vínculos fuertes y duraderos hasta al punto de que estos mismos se consideraban como una familia (Suominen, 2002: 86 en Toda, 2009: 68).

La investigadora Claudia Toda confirma que durante su participación el ambiente era distendido hasta el punto en el que se colaban bromas durante las sesiones de trabajo; pero además explica que este ambiente también se extendía más allá de las sesiones. Aunque no estuvieran siempre todos presentes, los traductores y Günter Grass acostumbraban a cenar juntos —bien porque Steidl los invitara o porque Ute Grass, la mujer del autor, se ofreciera a cocinar—; de la misma manera, acostumbraban a hablar largo y tendido: las conversaciones fluían, hablaban de todo y el trabajo solo se tocaba «de manera tangencial» (2009: 78).

Ya en este punto, nos encontramos con una gran diferencia entre la realidad y el planteamiento de Irena Rey pues, si bien en la novela se desarrollan amistades y enemistades entre los traductores, con Rey siempre existe cierto distanciamiento, hasta el punto de que cuando la autora está presente, las identidades de sus traductores se ven reducidas a sus idiomas y pasan a responder al nombre de estos (Inglés, Español…). A este hecho se suma que sus traductores se refieren a ella en términos de perfección, deidad y guía, lo cual establece una distancia inevitable. Por el contrario, la relación con Günter Grass resultaba mucho más humana y cercana. El traductor italiano Claudio Groff le define como «una persona simpática y sociable» (Groff, 2002: 137 en 2009: 77) y Miguel Sáenz no duda en hablar de él como un amigo (Revuelta, 2016). Ni siquiera Grass escatima al hablar de los vínculos que se crearon a lo largo de los años y afirma que «ellos [sus traductores] son, como mis parientes de Danzig, mis parientes más cercanos» (Cruz, 2005a).

3.4.1. Determinismo del autor

Una de las mayores problemáticas que plantea la idea de estos encuentros es la posibilidad de que la influencia del autor llegue a imponerse por encima del criterio del traductor, sobre todo cuando si bien el autor conoce la obra mejor que nadie, puede desconocer las especificidades de la cultura y de la lengua de llegada.

Jennifer Croft aborda de cierta forma este tema a lo largo de toda la obra, pues sus cumbres se encuentran presididas por una autora que se establece sin lugar a dudas como una figura de autoridad que incide en los personajes.

Esto podemos identificarlo a medida que se van desvelando las normas que los traductores deben acatar y que abarcan desde no traducir a ningún otro autor polaco, a excepción de dos casos muy concretos (34), hasta no hablar del clima (56), de Murakami (106) o no beber alcohol ni comer carne (223). De hecho, esta autoridad llega hasta el extremo de que los traductores no se plantean ni siquiera la idea de contradecirla. En una ocasión, Freddie, el nuevo traductor, señala lo evidente, que no termina de encajar con sus compañeros, a lo que Emi responde que «Nunca habríamos dicho nada» pues hacerlo «habría equivalido a poner en duda su buen juicio… Irena debió de tener sus motivos para escogerte» (140). Algo similar vuelve a ocurrir ante la disyuntiva moral de cómo evitar la tala del bosque, cuando Renata establece que deben preguntarse qué haría Irena, ya que «No debemos apartarnos de los caminos que ha trazado ella» (312).

El problema, sin embargo, nace cuando esta autoridad empieza a influir en la traducción pues, aunque no podemos afirmarlo con rotundidad, sí podemos plantearlo como la posibilidad más que factible en el caso de Irena Rey. Al fin y al cabo, la autora proyecta una versión alterada de sí misma y decide en todo momento qué información reciben los traductores —recordemos que estos tienen prohibido leer nada antes de las cumbres para no traducir bajo la influencia ya sea de opiniones positivas o negativas—. Emi considera este comportamiento como algo lógico y lo justifica estableciendo que «ella era la autoridad sobre sus propios libros […] y sabía qué necesitábamos saber nosotros para llevar a cabo nuestro trabajo según sus criterios» (91). Sin embargo, incluso Emi llega a plantearse si esto es algo que mejora o empeora sus traducciones.

Desde fuera, resulta más o menos fácil responder a esta pregunta. Para Irena Rey, que los traductores solo conozcan lo estrictamente necesario, mejora ya no solo la traducción sino la obra en sí misma, pues de esta manera consigue que la novela sea escrita por la versión de sí misma que tanto se esfuerza en proyectar. Es decir, al ser ella quien escribe

la novela, el TO contiene la naturaleza que la autora tanto se esfuerza en ocultar; sin embargo, la traducción es realizada por unos traductores que solo conocen la versión idealizada de Rey, de manera que la versión humana e imperfecta de la autora consigue desaparecer por completo durante el proceso de traducción. Consideramos que esta interpretación puede justificarse si tenemos en cuenta la idea que presenta Chloe de que «Irena necesitaba, necesita, nuestras cumbres tanto como nosotros» (106), pues esta necesidad de las cumbres no puede deberse meramente a las traducciones que se elaboran durante estas y las cuales podrían llevarse a cabo desde la distancia, sino que más bien responde a una necesidad de controlar la narrativa imponiendo su autoridad.

Una vez más, el caso de *La extinción de Irena Rey* se encuentra marcado por la ficción, pero aun con todo, este debate también existe en la realidad. Concretamente, el caso de Günter Grass y la duda sobre si sus directivas pudieron imponerse en las traducciones ha sido algo que ha despertado el interés de investigadoras como Anne Maarit Mäkelä.

El autor alemán, a lo largo de sus encuentros, mantenía largas conversaciones en torno al estilo, la historia y, poco a poco, repasaba toda la novela con el fin de tratar tantos aspectos como resultara posible. Pero, además, aprovechaba para insistir a sus traductores en que no acortaran las frases, no cedieran a las normas del idioma y no explicaran nada «a través de adicciones, notas al pie u otras observaciones» (Toda, 2009: 68).

El testimonio de los traductores demuestra que, si bien había una influencia, esta nunca se imponía a la fuerza. Mitchell, su traductor al inglés, afirma que el autor «no resultó dictatorial en absoluto» (2009: 113) y que todas las indicaciones que hacía, las pronunciaba desde la confianza en que fueran capaces de replicar fielmente los efectos que él había escrito y animándolos a que inventaran ahí donde él había inventado.

De hecho, solo dos traductores, Oili Suominen y Lars W. Freij, establecieron que solían seguir las directivas establecidas, aunque es cierto que Suominen puntualizó que, en realidad, «solo los grandes aspectos (estilísticos o de hechos) son "vinculantes"». Mientras tanto, el resto de los traductores concuerdan en que el «protocolo» ejercía como una guía cuya pretensión no era más que servir de ayuda así que, de creerlo apropiado, no dudaban desligarse de este, aunque confiesan que lo tenían presente (2009: 114).

Justo por esto, destaca concretamente el caso del traductor al portugués Paulo Rêgo, quien decidió ir en contra de uno de esos «grandes aspectos [. . .] "vinculantes"» de los que hablaba Suominen: las notas del traductor. Günter Grass fue muy específico al tratar el tema de las notas al pie y recomendaba fervientemente evitar su uso. Sin embargo, Rêgo tomó la decisión no solo de usarlas, sino de usarlas de manera abundante, o por lo

menos, más de lo que es común y deseable. Rêgo justificó su uso diciendo que la realidad alemana y la portuguesa eran muy diferentes por lo que «no estaría prestándole un buen servicio a la obra del autor si adaptara la obra demasiado a la realidad portuguesa» (2009: 169). Aun así, a fin de no entorpecer la lectura, decidió presentarlas al final del libro.

Contrariamente, Kjell Risvik, el traductor al noruego, establece que uno de los aspectos en los que las conversaciones con el autor le han influido es en el «liberarse de la tentación de adjuntar notas explicativas a las traducciones» (2009: 88). Por su parte, otros testimonios afirman que «La influencia se dio sobre todo a nivel de una mayor autoconfianza, cuando se trata de tomar una decisión difícil» (2009: 169) y que «Animado por Grass he dado a veces más importancia al sonido y al ritmo que a la sintaxis y la gramática normales» (Mitchell, 2009 en Toda, 2009: 112).

La investigadora Anne Maarit Mäkelä (2008) analizó las traducciones de Günter Grass al finés, sueco, danés e inglés con el fin de examinar la influencia o la autoridad que la presencia del autor podía imponer en las traducciones; aunque Toda observa que los resultados hubieran sido más complejos de haber incluido traducciones donde los traductores no hubieran acudido a los encuentros (2009: 111). En cualquier caso, Mäkelä estableció que, si bien se tomaba en cuenta los criterios y directivas del autor, lo que prevalecía en última instancia era el criterio y la decisión del traductor, de manera que:

> Los encuentros con los traductores son una señal clara de la autoridad del autor sobre los traductores, pero también muestran que se trata de un respeto y una confianza recíprocos, y no de una relación desde arriba hacia abajo
>
> (2008: 5 en Toda, 2009: 110)

Toda concluye así que, «en la línea de lo planteado por Mäkelä en la conclusión de su trabajo», aunque existe «cierta forma de autoridad sobre el traductor»:

> [esta] se ejerce en el momento de la interpretación del texto, la localización de sus elementos fundamentales y la toma de las decisiones generales que guiarán la traducción. No obstante, queremos destacar, como ya hizo también la investigadora finlandesa, que este control no se ejerce de manera directa ni autoritaria y podría afirmarse que ni siquiera es intencionada. Los organizadores actúan movidos por la convicción de que la iniciativa es lo mejor para la obra del autor y el trabajo de los traductores, y su influencia podría muy bien calificarse de soft power.
>
> (2009: 115)

3.5. Conclusiones

Los encuentros donde los traductores trabajan mano a mano con sus autores son grandes iniciativas que, si bien son la excepción de la norma, resultan altamente enriquecedoras para sus participantes y aseguran una mayor minuciosidad en la traducción.

Estas toman diferentes formas y rutinas, pero establecen, tanto en la realidad como en la ficción, al texto y la traducción como foco y eje. En *La extinción de Irena Rey* no solo suponen un punto de reunión y reflexión sobre la traducción, sino que además le permiten a la autora controlar la información que los traductores obtienen de ella y su obra, determinando así la traducción final. Sin embargo, en la realidad esta imposición de autoridad no existe y los encuentros se limitan a una experiencia enriquecedora donde los traductores pueden plantearle preguntas al autor, solventar las dudas sobre el texto y escucharlo leer, visualizar las acciones, los gestos, etc. Por si esto fuera poco, los encuentros permiten que los traductores sepan que el autor considera importante su trabajo, lo cual Jan Gielkesn señala como una de las mayores ventajas (2009: 149).

No obstante, ni todos los autores ni todas las obras se prestan a este tipo de encuentros, sobre todo, cuando en caso de dificultad la conexión a internet permite, ya no solo una documentación más profusa, sino también una comunicación en remoto con el autor. Aun con todo, los traductores de Grass consideran que estas prácticas deberían de replicarse por otros autores y editoriales, aunque también entienden que no siempre es posible y establecen como motivos de peso aquellos que ya hemos presentado[6], pero también señalan una falta de convencimiento por parte de algunos editores de que dichos encuentros sean útiles (2009: 135-176).

Para terminar, nos gustaría citar la declaración de Frankfurt que redactaron y firmaron los traductores de Grass durante su primer encuentro en 1978. En esta establecen, mejor que nadie, que:

> Lo fructífero de esta reunión ha reafirmado a los traductores, al autor y a la editorial en la convicción de que estos encuentros permiten elevar el nivel de las traducciones literarias y ofrecer al trabajo del traductor la consideración pública que merece. Por tanto, los traductores reunidos exhortan a sus colegas, los autores y las editoriales a seguir su ejemplo de modo que los contratos contemplen la organización de seminarios como este.
>
> (Toda, 2009: 134)

[6] Que no todas las obras se traducen a tantos idiomas con la simultaneidad necesaria, que no todas las obras necesitan de encuentros así y que no todos los autores generan suficientes ingresos para justificar los costos.

4. NOTAS AL PIE DE PÁGINA

Las notas al pie de página son uno de los elementos identitarios de *La extinción de Irena Rey* al permitir que la historia se desarrolle en dos niveles: el cuerpo del texto y las notas al pie. De hecho, tal y como establece Derrida, estas suponen de manera intrínseca

> a normalized, legalized, legitimized distribution of the space […] that assigns hierarchical relationships: relationships of authority between the so-called principal text, the footnotes text, which happens to be higher (spatially and symbolically), and the footnoting text, which happens to be lower, situated in what could be called an inferior margin
>
> [una distribución espacial normalizada, legalizada y legitimada, [. . .] que asigna una jerarquía relacional de autoridad entre el llamado texto principal, aquel al que se le añaden las notas al pie, y el cual resulta ser superior (espacial y simbólicamente), y el texto a pie de página, que resulta estar subordinado, situado en lo que podría ser llamado un margen inferior].
>
> (1991: 193)

Y el contenido de estas alberga

> not only to data and scholarly references, but also to declarations of intellectual affinity and enmity, corrections, anecdotes, and —in the case of the translator's note— particularly troublesome linguistic knots
>
> [no solo información y referencias académicas, sino también declaraciones sobre la afinidad o la enemistad intelectual, correcciones, anécdotas y, en el caso de las notas del traductor, problemáticas lingüísticas particularmente complejas]
>
> (Clearly, 2021: 93)

convirtiéndose así en una herramienta de la mano de autores, traductores e incluso editores para tomar un espacio en el texto y explicar, informar, justificar, etc.

Sin embargo, si estas notas destacan por algo, es por suscitar conflictos al suponer una ruptura para con el texto original. Estos conflictos se deben a la controversia que rodea el uso de las notas al pie en un mundo editorial donde parte del público presenta una aversión a la hora de leerlas, donde los editores son partidarios de suprimirlas, los autores, como Günter Grass, desaconsejan su uso a sus traductores y donde incluso estos optan por emplear otras técnicas y evitar así emplearlas ya que, en parte, evidencian «la (in)traducibilidad de las lenguas y de esta manera la imposibilidad de la transparencia de las mismas y, por tanto, del discurso» (Feierstein, 2008: 18).

Es cierto que ciertos encargos y obras permiten una mayor libertad a la hora de emplearlas. Algunos ejemplos serían las obras clásicas, los textos académicos o las ediciones filológicas. Sin embargo, algunas novelas de actualidad como pueden ser *La bendición del oficial del cielo* (2024) de Mo Xiang Tong Xiu no solo permiten el uso de las *N. del T.* debido a las diferencias culturales y lingüísticas así como a las dificultades que surgen en el ejercicio de transposición entre dos lenguas tan lejanas como lo son el chino y el castellano, sino que además su público se muestra propicio a estas al permitirles llevar a cabo un ejercicio de desentrañar el texto original a través de la traducción.

Por el contrario, otros públicos no son tan permisivos y nos gustaría destacar el caso de *Nuncanoche* (2021) de Jay Kristoff, donde el autor introduce notas al pie para dar voz a uno de sus personajes y explicar, a través de la voz de este, conceptos de la construcción del universo de la novela. Si bien esta ni trata ni se relaciona con la traducción, sí nos permite abordar brevemente la percepción que se tiene de las notas al pie gracias a una publicación del autor donde explica que le han pedido un listado con las advertencias de contenido de la novela y, en tono cómico, adjunta una larga lista entre las que incluye: «The book has footnotes. Yes, *footnotes*. Some readers find them triggering» [El libro contiene notas al pie. Sí, *notas al pie*. A algunos lectores les causan rechazo] (Kristoff, 2025).

Esta, nos atrevemos a decir, es la opinión mayoritaria del lector, quien tal y como relata Elena Rius en una entrada de su blog *Notas para lectores curiosos*, opina que:

> Es cierto que, cuando uno está sumergido en una novela, las notas al pie parecen inoportunas, pues quiebran la ilusión de que estamos viviendo dentro de sus páginas y nos hacen regresar de golpe a la realidad, donde no somos más que lectores participando vicariamente de las vidas de otros.
>
> (Rius, 2017)

Es por esa razón por lo que este recurso apenas se encuentra presente en la literatura o, por lo menos, en la mayor parte de esta. Sin embargo, siguen existiendo novelas con notas al pie y, ya no solo eso, sino que podemos observar que los autores se sirven

> Del poder subversivo y corrosivo de las *notas al pie* que resquebrajan la homogeneidad y transparencia del cuerpo lineal del texto obligándonos a interrumpir el monótono ritmo del monólogo en un salto al margen de la página (o al final del capítulo o del libro)
>
> (Feierstein, 2008: 18)

y lo emplean como un recurso narrativo más (tal y como ocurre en *Nuncanoche* y en otras tantas novelas que desvelaremos a continuación) puesto que «as is always the case as soon as there is a law, *the* law— all deceptions, transgressions, and subversions are possible» [tal y como ocurre siempre que hay una ley, *la* ley, todos los engaños, las transgresiones y las subversiones pasan a ser posibles] (Derrida, 1991: 194).

4.1. Las notas al pie en las ficciones del traductor

En las ficciones del traductor, las notas al pie no distan de adherirse a la tradición literaria que envuelve al resto de la literatura, ni *Les Negrès du traducteur* o *Deux étés* cuentan con notas al pie de página y tampoco parecen estar presentes en el resto de las ficciones del traductor. Sin embargo, sí es un recurso que se explota dentro de esta literatura debido a la relación intrínseca entre el traductor y estas notas marginales.

Concretamente, estudiaremos las obras de *La extinción de Irena Rey* (2025), *Babel* (2022), *La caverna de las ideas* (2000) y *Nota al pie* (2010).

De la misma manera que no todas las obras de transficción abarcan la traducción desde el mismo foco, no todas las obras que hacen uso de las notas al pie las abarcan de la misma manera y tras haberlas estudiado, nos permitiremos dividir el fenómeno en tres grupos para poder entenderlo mejor.

Estos grupos son: historias con notas al pie en el sentido estricto de la palabra, historias con notas al pie que forman parte de la historia principal afectando y determinando el cuerpo del texto; y finalmente las historias que ejercen como un punto de transición entre ambos usos al introducir una voz propia que afecta y condiciona a la lectura pero que no determina la historia.

4.1.1. **Notas al pie en el sentido estricto:** *Babel* (2022)

Este primer grupo engloba novelas que, como *Babel*, se limitan al valor original de las notas al pie al albergar información, referencias académicas, declaraciones sobre la afinidad o la enemistad intelectual, correcciones y anécdotas[7], pero sin intervenir en la

[7] Me remito a la definición previa del contenido de las notas al pie establecida por Heather Clearly (2021: 93)

historia. No obstante, antes de hablar en detalle sobre este aspecto, cabe presentar de forma breve la obra en sí.

Babel es una novela de fantasía ambientada en siglo XIX que establece las bases de su sistema de magia en la traducción. En este universo el elemento mágico o fantástico es, realmente, una herramienta a la que se accede a través de las traducciones y las lenguas. Esta herramienta recibe el nombre de «grabado de plata» y se rige bajo los siguientes principios:

> Grabas una palabra o una frase en un idioma por una cara y la palabra o frase correspondiente en otra lengua en la otra. Como la traducción nunca puede ser perfecta, las distorsiones necesarias, el significado que se pierde o modifica por el camino, se queda atrapado y es la plata lo que lo manifiesta.
>
> (212)

Un ejemplo práctico de esto lo encontramos en el capítulo 3, cuando se nos presenta una barra de plata con la palabra china «無形» (wúxíng). Esta «significaba "informe, sin forma, incorpóreo".[22] La traducción que más se le aproximaba era "invisible"» (98). Pero la barra por sí misma no alberga ninguna magia, sino que se activa cuando Robin, quien domina ambas lenguas[8], la sostiene y pronuncia ambas palabras en voz alta. Al hacerlo, desaparece hasta el punto de existir, «pero no en forma humana» (99), ya que la plata ha sido capaz de atrapar lo que se pierde en la traducción y manifestarlo en el mundo real (118).

Si bien este uso podría definirse como circunstancial, en la Gran Bretaña de la novela, el grabado de plata es considerado «la base de una sociedad funcional y avanzada» (119) al ser el que dota a la ciudad de «todas sus comodidades modernas» (616) hasta el punto de que las locomotoras, la potabilidad del agua, las máquinas de las industrias, las del arado, etc. dependen de este.

Pero la novela trata mucho más que del grabado de plata ya que, en realidad, sigue a Robin, un joven de origen cantonés, a lo largo de su formación como traductor en la prestigiosa escuela de traductores de Oxford, Babel. De esta manera explora, no solo sus estudios de traducción, sino también la decisión de colaborar con la Sociedad de Hermes, una organización clandestina que se dedica a investigar nuevos emparejamientos y a robar barras de plata al instituto de traducción —junto con los materiales necesarias para

[8] De hecho, la novela expresa que, para ser capaces de activar las barras, no basta con hablar un idioma, sino que es necesario «vivir y respirar una lengua» (203).

trabajarlas— con el fin de redistribuirlas «por todo el mundo a personas que las necesitan» (138) y evitar así que Babel siga empleándolas en beneficio del Imperio británico «para que [sus] barcos sean más rápidos, [sus] soldados más duros y [sus] armas más mortales» (142).

Habiendo explicado esto, podemos pasar a hablar de lo que realmente nos atañe: el uso de las notas al pie.

A lo largo de esta novela nos encontramos con un total de 122 notas al pie, de las cuales 118 le pertenecen a la autora, R.F. Kuang, y cuatro a la traductora, Patricia Henríquez Espejo. Sin embargo, estas últimas se tratarán en el apartado 4.2., de manera que, a continuación, nos centraremos en las notas de Kuang; pero antes, cabría hablar brevemente de esta autoría que con tanta presteza hemos determinado y que ciertamente cabría justificar.

La primera nota que aparece en la novela la encontramos en el prólogo[9] y gracias a esta podemos concluir que la voz que se esconde detrás de estos apuntes es precisamente la de R.F. Kuang, quien «subordinates [her]self» [se subordina] y «becomes [her] own auxiliary» [se apoya en sí mism(a)] jerarquizando «[her] own text in deciding what is to be principal and what is to be secondary» [su propio texto al decidir qué es principal y qué es secundario] (Derrida, 1991: 194).

Concretamente, esta nota la introduce al hablar del argot de principios del siglo XIX en Oxford donde establece que «Por ejemplo, nunca escuché a nadie referirse a la calle High como "la High" cuando estuve en Oxford, pero G.V. Cox dice lo contrario» (2022: 13). Mas lo que resulta interesante de esta es cómo, este «yo» que aquí resulta tan claro e identificable, desaparece en el resto de las notas, dotándolas así de un carácter impersonal.

Habiendo explicado esto, podemos agrupar las diferentes notas en dos grupos: las transversales y las de contenido. Las notas transversales son aquellas que remiten a una información que el universo de la novela comparte con el nuestro mientras que las de contenido subordinan información sobre los personajes, Babel o el universo de la novela, lo cual permite contextualizar, ampliar y profundizar en aspectos ficticios del contenido de la obra.

A continuación, desarrollaremos las notas que hemos denominado como transversales y cuyo valor puede ser léxico, etimológico, filológico e histórico.

---

[9] *Nota de la autora sobre su representación histórica de Inglaterra y, en particular, de la Universidad de Oxford* (13).

Como hemos presentado anteriormente, los idiomas y la traducción tienen un gran peso en la historia, tanto en el sistema de magia, en la trama como en los mismos personajes. De esta manera no es de extrañar que las notas al pie se empleen con frecuencia como un recurso que pretende completar los huecos o la información que la narrativa presenta sobre las palabras. Una de las notas más frecuentes dentro de este concepto son las puntualizaciones a palabras en chino. Estas aparecen mayoritariamente en pinyin, es decir, en su forma romanizada, lo cual lleva a la autora a añadir notas al pie que le permiten introducir los caracteres en cuestión. En ocasiones, estos se presentan aislados (63, 430), mientras que en otras se añade la traducción (98), se explica el significado de cada uno de los caracteres que forman la palabra (397) o incluso se ofrece información adicional. En la página 98, por ejemplo, ante la palabra «無形» (wúxíng) encontramos que, más allá de explicar el significado de la palabra (invisible) y el de cada uno de sus caracteres, añade una cita del poeta Zhang Shunmin, quien ilustra en su poesía este significado. No obstante, estos apuntes lingüísticos también se aplican a otras lenguas como el alemán (119) y el sánscrito (602) y a la traducción de frases completas en chino o latín (188, 677).

Continuando con este valor léxico, nos encontramos con notas —sobre todo a lo largo de los primeros capítulos— que explican juegos de palabras que la narración menciona de pasada, tal y como ocurre cuando dice: «[Robin] No tenía ni idea de cómo era posible que "Hampstead" pudiera llegar a significar "dientes"[8]» y la nota especifica: «8. Hampstead Heath rima con teeth ("dientes"). Ejemplo: She's still got all her baby humpsteads. ("Aún conserva todos sus dientes de leche")» (2022: 56).

Por otra parte, las notas permiten explorar la etimología de las palabras[10]. A lo largo de la novela nos encontramos con numerosos ejemplos de este uso, pero señalaremos el

[10] La etimología es un elemento frecuente a lo largo de la novela ya que un gran número de los emparejamientos para el grabado de plata se hacen tirando del hilo etimológico de las palabras y los matices que han perdido o ganado con el paso del tiempo. De esta manera, los estudiantes de Babel deben dominar, no solo varias lenguas modernas, sino también el latín, y tener amplios conocimientos de griego, lo cual los lleva a tratar con frecuencia la etimología en el ámbito académico y en el grabado de plata, pero también a extrapolar este conocimiento a su día a día:

> Excavaron en las lenguas como si fuesen minas, buscando valiosas vetas de legado común y de distorsión de significado.
> Todo aquello cambió el modo en el que hablaban. [. . .] No podían ni siquiera pronunciar las oraciones y los aforismos más comunes sin pararse a pensar de dónde procedían aquellas palabras. Tales preguntas estaban presentes en todas sus conversaciones y se convirtieron en el modo por defecto en el que se entendían unos a otros y a todo lo demás.[47] No podían evitar fijarse en el mundo y ver cuentos, historias, acumulándose en todas partes como el sedimento de los siglos.
>
> (225)

de la página 415 donde tras decir que «*anger* procedía de "locura"[85]», se concreta «85. Del latín *rabere*: "delirar, enloquecer"». O cuando en la página 497 Griffin observa que «nice» proviene del latín «estúpido», lo que la nota 93 corrobora diciendo: «93. Esto era cierto. *Nice* procede del francés antiguo *nice* ("débil", "torpe", "tonto") y del latín *nescius* ("ignorante", "desconocedor")».

Entretanto, se hace uso de anotaciones filológicas que referencian teorías, teóricos y obras literarias. Estas notas se desarrollan para citar o remitir a las obras mencionadas (40), a la autoría de los fragmentos que se leen (25) o al contenido teórico o argumentos de algún académico o escritor que es mencionado con brevedad (104, 212). Por el contrario, en ocasiones sucede a la inversa y mientras el texto menciona una obra, las notas proceden a citar versos o frases concretas de esta, tal y como ocurre cuando en la página 668 Victoire habla sobre *El negro que muere* de Bicknell y Day, y Kuang opta por citar dos versos del poema, ofreciéndoselos al lector y permitiéndole desarrollar una opinión propia al respecto. De la misma manera, estas anotaciones filológicas se emplean para explicar referentes culturales que se han perdido con el paso de los años, como ocurre con Imoinda y Oroonoko en la página 669.

Finalmente, las notas transversales permiten aportar datos históricos. Este uso resulta muy frecuente a lo largo de toda la novela y permite, no solo construir una imagen más completa del periodo histórico en el que los personajes se encuentran y de todas las implicaciones coloniales que rodean a los protagonistas, sino también dar la sensación de leer, no una historia aislada, sino una historia que se inscribe en la historia con mayúscula. De esta manera, las notas abarcan desde lo más anecdótico —como puede ser hablar de los diferentes inventores del telégrafo tras una breve mención a que Babel albergó el primer telégrafo de Inglaterra (333)—, hasta referencias a grupos y sucesos históricos que permiten entender más matices en las conversaciones que mantienen los personajes, como ocurre en la página 383 cuando un personaje informa «con orgullo» de su pertenencia a la Sociedad para la Difusión de Conocimientos Útiles en China, ante lo que la nota 78 explica el objetivo de dicha sociedad, su fecha de fundación y sus inspiraciones. No obstante, si bien esta nota referencia un aspecto mencionado en el cuerpo del texto, en ocasiones nos encontramos con notas que contextualizan conversaciones y hechos sin necesidad de una mención explícita. Esto lo encontramos en la página 70, donde un grupo debate con respecto al abolicionismo y uno de los personajes propone como solución «traer un barco lleno de chinos» a lo que se subordina una nota que remite los hechos a la liberación de Haití para explicar cómo los británicos buscaron alternativas a los

esclavos africanos y concluyeron que los trabajadores chinos podían cumplir este propósito. Asimismo, la nota habla sobre un experimento que se desarrolló al respecto y cómo, a pesar del fracaso, los británicos seguían considerando esta idea atractiva. De esta manera, las notas permiten contextualizar más ampliamente ciertos discursos e invitan al lector a desarrollar un pensamiento crítico con respecto a las afirmaciones que se realizan.

Hasta aquí hemos podido realizar una síntesis del uso de las llamadas notas transversales a lo largo de *Babel*, pero cabe también hablar al respecto de las notas de contenido pues, a través de estas, Kuang profundiza en la historia y construye una imagen más completa del mundo al dotar de nuevos matices a los personajes y sus contextos, al abordar conversaciones y sucesos que se desarrollan fuera de escena así como nuevos elementos referentes a Babel, al grabado de plata y al mundo ficcional que rodea la novela.

Con respecto a los personajes, estas notas permiten, por una parte, aportar nuevos matices y señalar realidades que estos han afrontado —como ocurre cuando una nota informa al lector de que, si bien Robin hablaba tanto mandarín como cantonés, «le pidieron que olvidara su lengua materna de preferencia, el cantonés» (48)—. Y, por otra, permiten construirlos como personas reales que existen en todos los planos de la realidad y ya no solo en tanto que la trama los reclama. Este último caso lo observamos con gran claridad en la página 501, donde Griffin recita una frase que pasa desapercibida y ante la que una nota explica que Griffin, durante un tiempo, se enfrascó «en un proyecto con el que reunió las distintas versiones de la caída de Babel», representando así un matiz y una versión de él hasta ahora desconocida para el lector.

En esta misma línea, las notas permiten incluir breves conversaciones que tienen lugar fuera del cuerpo del texto, pero que responden a un elemento presentado en este (69), así como hacer referencia a sucesos enteros que el lector desconoce. Por ejemplo, al explicar los motivos que habían llevado a Griffin y Sterling a querer matarse o al presentar cómo Griffin vivió la muerte de Evie, de la que es culpable, pero cuya narración hasta ahora solo conocíamos desde la perspectiva de Lovell (545). De hecho, en repetidas ocasiones nos encontramos con unas notas que se aventuran a completar la historia narrada cerrando las tramas —como podía suceder en el ejemplo previo—, y solventando posibles inconsistencias argumentales. Por ejemplo, la novela presenta que Babel tiene un agresivo sistema de seguridad que obliga a los estudiantes y académicos a facilitar viales con su sangre a la institución para evitar que el edificio los ataque al salir de este. Sin embargo, en cierto punto los viales de Robin y Victoire se destruyen y, aun así, en el capítulo 28 abandonan el edificio. Kuang, consciente de esta inconsistencia, opta por

incluir una nota en la que explica que una profesora los había repuesto, solventando así lo que de otra manera hubiera sido una contradicción (609).

Otro de los usos de las notas de contenido es el de aportar información sobre Babel, en tanto que institución, sobre la magia y la Sociedad de Hermes entre otros elementos. A través de estas notas se explica que la planta de Babel en la que se realiza el grabado de plata ha tenido que reconstruirse siete veces (109), que en el siglo XVIII se extendió la moda de crear nuevas lenguas que emplear posteriormente en el grabado de plata —lo cual fue un fracaso pues «las lenguas eran algo más que simples códigos» (490)—, o para explicar los diferentes proyectos futuros de la Sociedad Hermes (489). En todos los casos, nos encontramos con explicaciones que dotan de mayor complejidad y profundidad al universo.

Finalmente, dentro de este grupo, cabría destacar una nota que se diferencia de las demás al subordinarse con un asterisco —y no con un superíndice— a la única frase que compone el capítulo 30: «El Puente de Westminster cayó.*» (648). Esta distinción entre elementos subordinantes se corresponde con una diferencia de voces pues ahora ya no leemos directamente a Kuang, sino que a través de la nota accedemos a la noticia que un periódico redacta sobre la tragedia. Este uso nos resulta digno de mención pues permite crear un distanciamiento. A estas alturas, la historia se encuentra en su desenlace, los nervios embargan al lector, ansioso por descubrir las consecuencias que la caída del puente tiene para los protagonistas —culpables de esta en última instancia—, y es precisamente en este momento cuando la narración cambia el ritmo y obliga al lector a parar y asentar el hecho en sí mismo, aislado de las consecuencias que tiene para los protagonistas, para después retomar la idea en el capítulo 31, que empieza diciendo: «El Puente de Westminster cayó y en Oxford estalló una guerra abierta» (651).

Una vez más, aquí finaliza la síntesis del uso de las notas de contenido, pero más allá de esta distinción y sus respectivos usos, consideramos pertinente hablar de cómo, si bien hemos presentado las notas como una voz impersonal, esta no siempre es neutra ni imparcial. La novela establece una crítica muy clara al colonialismo y a todas sus consecuencias, pero debido justamente a los temas que trata, a la institución que es Babel y los personajes que, por ende, nos encontramos, existen discursos y afirmaciones cuanto menos controvertidas ante los que Kuang recurre al uso de las notas. Esto le permite refutar las afirmaciones que realizan (545, 214), señalar las omisiones que deliberadamente acometen los personajes (69), las contradicciones en las que recaen (384), los males de aquello que se presenta como bondad (191) y lo que se esconde detrás

de las palabras (109), interviniendo en todo momento a través de argumentos concretos, teorías y eventos históricos sobre los que respaldar aquello que señala.

En resumen, en esta novela nos encontramos con notas que responden a su valor tradicional pues «el lector conserva la potestad de no leerlas», al no poder considerarse «imprescindibles para acercarse al texto» (Toledano Buendía, 2010). De manera que, si este decide obviarlas, aunque su lectura se vería gravemente afectada, podría seguir el hilo con la misma facilidad, algo que no ocurre en las novelas que presentaremos a continuación.

4.1.2. **Notas al pie como una voz propia pero no determinante**: *Nota al pie* y *La extinción de Irena Rey*

En este segundo grupo, las historias empiezan a jugar con el concepto de nota al pie y con la estructura formal del texto, desafiando así el valor tradicional que se les ha otorgado para convertirlas en una estrategia narrativa que afecta a la estructura de la novela, a su lectura y que enriquece la ficción al contar una historia que no podía contarse desde el cuerpo del texto y que solo podía nacer de la marginalidad propia de las notas al pie.

Concretamente, esta subversión se lleva a cabo al enfrentar dos narrativas opuestas, una que nace desde la «superioridad» del cuerpo del texto y otra que nace desde la marginalidad de las notas al pie, enfrentando así dos perspectivas de una misma historia, dos narraciones y puntos de vista que invitan al lector a cuestionar ambos relatos y que ponen en duda la jerarquía relacional de la que hablaba Derrida.

Dentro de este grupo nos encontramos obras como *Nota al pie* y *La extinción de Irena Rey*.

4.1.2.1. ***Nota al pie*** (2010)

Nota al pie es un relato que gira en torno al suicidio de un traductor, Alfredo de León, y que narra dos historias de manera paralela. Por una parte, el cuerpo del texto presenta el punto de vista de Otero, su editor, y por otra las notas al pies recogen la carta de suicidio que León le ha escrito.

Otero, quien se ha visto obligado a acudir a la escena del suicidio tras ser avisado de que León le ha dejado una carta a su nombre, nos presenta al traductor como un personaje

pobre, solitario y loco que empezó su vida profesional como mecánico y que, de alguna manera, llegó a la traducción dejándose apasionar por esta. Desde su perspectiva, descubrimos parte de la precariedad en la que vivía León y de la que Otero en parte era causante al haberse olvidado «[d]el proyecto secreto de invitarlo algún día a comer, presentarle al gerente, ofrecerle un empleo estable en la Casa» (375). Aun así, este sigue presentándose a sí mismo y a la editorial de manera positiva, pues «La Casa fue siempre justa con él, a veces generosa. Cuando dos años atrás, sin obligación alguna, decidió conceder medio aguinaldo a uno solo entre sus diez traductores» (378). Asimismo, la narración deja entrever cada vez que tiene la oportunidad lo poco que Otero conocía a León («Otero sacude la cabeza en su necesidad de no ser distraído, de recuperar la verdadera cara de León, su boca enorme, sus ojos, ¿negros?» [369]), lo poco que le interesaba llegar a conocerlo y la incomodidad que este le hacía sentir hasta el punto de que durante todo el relato Otero espera impaciente el momento de irse, llegando a ofrecerle al comisario la carta que León le escribió y la cual nunca llega a abrir.

Paralelamente, leemos el contenido de esta carta que acompaña a «las ciento treinta páginas ya traducidas» (366) y donde León explica su situación: la precariedad que le rodea y que le ha obligado a vender su máquina de escribir para cubrir los «remedios y tratamientos» (369) de una enfermedad, incluso ahora que se encuentra en la cumbre de su carrera profesional como traductor; pero en esta carta también comparte su pasión por la traducción, su proceso de aprendizaje y sus reflexiones sobre esta. Por otra parte, la narración de León termina de evidenciar la relación desigual entre ambos personajes, ya no solo en lo referente a sus orígenes, contextos y situaciones económicas sino también en lo referente a la inequidad de los sentimientos que se profesan el uno al otro y a la ausencia de reciprocidad, pues frente a la incomodidad y al desinterés de Otero hacia León, nos encontramos con que León siempre habla positivamente de él, deseando incluso ofrecerle su diccionario inglés porque «no tengo otra cosa con qué testimoniar mis sentimientos hacia usted» (374) y mostrándose profundamente agradecido porque «todo ese mundo nuevo se lo debo a usted» (377).

Esta inequidad y falta de reciprocidad convierte la relación entre ambos personajes en una relación desequilibrada en vista del lector que conoce ambas percepciones, las cuales se ven respaldadas por el uso del lenguaje sobre el cual Rosemary Arrojo señala que:

> while Otero's perspective is presented in an elegant, controlled prose that can be associated with the conventions of highbrow literature, rich in insightful descriptions and subtle associations, León's letter is simple, emotional, and often touchingly naïve.
>
> [mientras la perspectiva de Otero se presenta a través de una prosa elegante y controlada que puede asociarse a las convenciones de la literatura intelectual, rica en descripciones profundas y en asociaciones sutiles, la carta de León es simple, emocional y, a menudo, conmovedoramente cándida].
>
> (2018: 362 en Gimeno Ugalde, 2023: 133).

Sin embargo, la clave de esta historia reside en la distribución de ambas narraciones. Al contrario de lo que observamos en el resto de las obras que presentaremos, *Nota al pie* nos presenta una única nota que se introduce en la primera página del relato y la cual se distribuye cuidadosamente a lo largo de las páginas. Al comienzo, apenas ocupa dos líneas frente a varios párrafos de la narración de Otero, pero conforme la obra avanza, los tornos se van girando de manera progresiva y mientras León, y con él las notas, ganan espacio y protagonismo sobre el papel, Otero lo va perdiendo hasta verse reducido a apenas una línea a la vez que León se hace con casi la totalidad de la página[11]. De esta manera, las notas al pie se convierten en un elemento subversivo mediante el cual se desafía, tal y como hemos dicho previamente, el valor tradicional de estas notas.

Investigadoras como Esther Gimeno Ugalde (2023: 132) han interpretado que es «el protagonista, traductor de profesión,» quien «reclama su visibilidad mediante el uso subversivo de la nota del traductor e, indirectamente, reivindica la traducción literaria como acto creativo». Sin embargo, consideramos que, si bien claramente *Nota al pie* emplea el paradigma de la traducción y lo desarrolla a muchos niveles, León no llega a escribir una *N. del T.* al uso, sino que simplemente escribe una carta que el autor, Rodolfo Walsh, presenta como nota al pie (que no *N. del T.*) e intercala a la narración del cuerpo del texto para crear este elemento subversivo. En resumen, el traductor-protagonista sí que crítica la precariedad y la invisibilidad del traductor a través de la carta-nota, pero no llega en ningún caso a «reclama[r] su visibilidad».

Volviendo a la idea principal, esta estructura formal pone al lector en la tesitura de escoger, de «move between the two texts, negotiating two parallel, and occasionally contradictory, accounts» [alternar entre los dos textos, negociando entre dos narraciones

[11] Heather Clearly explica esta evolución diciendo que «what begins as a whispered apology becomes a roar that drowns out the body text» [lo que comienza como una disculpa susurrada se convierte en un rugido que eclipsa el cuerpo del texto] (2021: 97).

paralelas y, en ocasiones, contradictorias] (Clearly, 2021: 96) y le plantea dos narraciones cuya subordinación deja de estar clara: ¿cuál tiene más peso? ¿cuál de las dos leo primero? Pero, sobre todo, esta estructura ejerce como un ejercicio de justicia poética al compensar el desequilibrio grotesco y la inequidad entre los personajes y sus condiciones decantando por primera vez la balanza hacia León, quien tradujo hasta extenuarse en unas condiciones que a duras penas permitían su supervivencia.

4.1.2.2. ***La extinción de Irena Rey*** (2025)

En esta obra, las notas al pie son concretamente *N. de la T.*, notas que añade Alexis y que permiten reforzar las dinámicas y el enfrentamiento entre los dos personajes protagonistas.

Al contrario de lo que ocurre en *Nota al pie*, *La extinción de Irena Rey* presenta una multiplicidad de notas que responden a diferentes propósitos: notas en el sentido estricto de la palabra, notas donde Alexis se justifica —en tanto que traductora y personaje—, notas que abren un debate en torno a la traducción y notas que desprestigian a Emi.

Tal es el peso que adquieren estas notas en la narrativa, que el lector accede a estas antes incluso que a la historia en sí, pues lo primero que se lee al abrir el libro es una *Nota de la Traductora* firmada por Alexis en la que pueden observarse todas las inquietudes que llevan a la traductora a hacerse patente en el texto.

De esta manera nos encontramos con notas que mantienen el mismo enfoque tradicional que encontramos en *Babel* y que, por ende, comparten con el lector más información sobre el idioma, hechos históricos, referencias, etc. Esta idea se introduce en la nota inicial a través de la explicación de la correcta pronunciación de Białowieża, el bosque en el que tienen lugar la mayor parte de los sucesos. A lo largo de la obra, esta inquietud adquiere la forma de notas de carácter filológico entre las que podríamos destacar aclaraciones morfológicas (al concretar que la pregunta «¿Quién eres?» [67] hace referencia exclusiva a Sueco y no al conjunto de los traductores presentes [12]); explicaciones léxicas (al explicar que la palabra «Pan» significa «don» [109]), o explicaciones de referentes extralingüísticos (al explicar a qué responden las siglas ISA [en español: Agencia de Seguridad Interna polaca] [74]).

[12] En el TO la pregunta en cuestión es «Who are you?». En inglés, «you» ejerce tanto como segunda persona del singular como del plural, lo cual lleva a Alexis a aclarar la persona mediante una nota al pie puesto que, esta distinción que en polaco (y en español) es morfológica, en inglés es contextual y en el contexto de la escena podría resultar ambiguo.

En otras ocasiones, sin embargo, estas notas adquieren unas características particulares, convirtiéndose en notas donde la voz de Alexis se hace patente y protagonista. En la nota inicial, la traductora justifica su presencia en el texto bajo la premisa de que le debe «una explicación a quien se disponga a leer esta obra en lengua inglesa» ya que «la confianza es fundamental en todas las etapas del proceso de traducción» (11). Asimismo, en esta misma nota contamos con otro ejemplo concreto en el que explica los motivos que le llevaron a cambiar el título de la obra de *Amadou* al título actual (12). Estas justificaciones de carácter más traductológico se particularizan a lo largo de la novela, encontrándonos así con notas, como la siguiente, en la que advierte al lector que «Habida cuenta de que los juegos de palabras son la única categoría del lenguaje realmente intraducible, me he visto obligada a eliminar los ejemplos que daba la autora» (55).

Sin embargo, estas justificaciones no tardan en adquirir un carácter más personal. En la nota inicial, Alexis hace hincapié en las grandes diferencias entre ella y el personaje que encarna, recalcando lo incómodo que le resultó leer y reescribir esta versión de sí misma dado que suponía que se recreara «como la peor persona del universo de la narradora, el monstruo que en apariencia solo pretende echarlo todo a perder» (11). De esta manera, con el objetivo de corregir esa imagen potencialmente peyorativa, Alexis procede a hacerse patente en las notas al pie para aportar su propia versión de los hechos y contrarrestar así la imagen que, de otra manera, la narración podría suscitar en el lector. Un ejemplo muy claro de esto lo encontramos en la escena donde un murciélago irrumpe en la estancia. Emi, al narrar este hecho, afirma que Alexis gimoteó mientras se tapaba la cabeza y preguntaba cómo podían sacarlo de ahí. Sin embargo, la susodicha añade una nota donde expresa que «Pese a que esto es obviamente ficción, mi recuerdo es muy distinto: yo fui la que señaló que el murciélago era un murciélago y Emi fue la que gimoteó y se tapó la cabeza» (95). Este tipo de acotaciones se repiten sistemáticamente a lo largo de la obra, pero cabe destacar cómo este afán por proyectar una imagen acorde a su propia percepción lleva a Alexis a introducir cambios en el texto original, tal y como ocurre en la página 224 cuando se toma

> la libertad de enmendar unas declaraciones mías que claramente mi colega malinterpretó, no sé si con mala fe o por culpa de su polaco o por las vicisitudes de la memoria que de vez en cuando sufrimos todos.

Esta idea responde a lo que Rosemary Arrojo describe como «a “will to power”» [una “voluntad de poder”] (2018: 79) y lo que Heather Clearly reformula como «a desire to

control not only the writing, but also the interpretation of the work» [un deseo de controlar ya no solo la escritura, sino también la interpretación de la obra] (2021: 202).

De hecho, Alexis recurre con frecuencia a esta «voluntad de poder» y acostumbra a introducir esta serie de cambios, ya no solo en situaciones donde se han podido malinterpretar sus palabras, sino que también por motivos éticos. Un ejemplo de esto lo encontramos en su traducción de *Eminencia gris* donde decide omitir toda una escena (en la que se narra cómo la protagonista perdió a su familia en un accidente de coche) respaldándose en que Irena Rey robó la historia personal de Chloe, otra de las traductoras, quien se la confió sin pensar que esta la plasmaría en su próxima novela. No obstante, Alexis justifica en todo momento sus decisiones y afirma que «Sí, he suprimido algunas escenas. Pero como puedes ver, aquí y en todas partes, no he actuado en aras de autopreservación. He actuado, en todo momento, en aras de mi lector/a ideal: tú» (337).

Estas decisiones que toma Alexis al suprimir, omitir o reformular el contenido del TO responden directamente a la concepción que tiene de la traducción, concepción considerablemente diferente a la de Emi. Ambas perspectivas podrían resumirse en la siguiente cita:

> [Alexis] lo afirmaba sin sonrojo: en su opinión, traducir era también editar y corregir; en última instancia, su actitud revelaba que confiaba más en su propio criterio que en el de Irena. Alegaba que tenía que ver con su «público objetivo»; aunque la obra de Irena era ya universal en su polaco original. Los demás nunca sentíamos la necesidad de cambiar ni una palabra. Sí, cambiábamos todas y cada una de sus palabras, por supuesto, pero solo por fuera, no en espíritu
>
> (294).

Si bien la concepción de la traducción podría parecer algo aislado de las notas al pie, es importante partir de este punto antes de volver a centrarnos en las *N. de la T.* pues uno de los grandes intereses de estas reside en cómo permiten abrir un debate en torno a la traducción, un diálogo en el que se nos presentan dos perspectivas diferentes. Esto aparece ya en la nota inicial cuando Alexis recalca que la novela plantea que la traducción es capaz de desdibujar «los límites de la identidad» y, ante esto, añade que de ser cierto «desdibuja también los límites de la alteridad» (12). Dentro de la novela podemos observarlo con claridad en la página 176 cuando Alexis apunta que

> la autora pretende afirmar que solo *mientras traducimos* puede vernos alguien, tal vez porque quiere que creas que este libro contiene una especie de conocimiento arcano, un acceso exclusivo que solo dura lo que dura la historia de Irena. Huelga decir que discrepo.

Otro ejemplo de este diálogo entre perspectivas lo encontramos en la página 210 cuando Emi plantea que «Por otro lado, era traductora. ¿Acaso no era no ser yo misma lo que me afanaba a lograr cada día?» y ante lo que Alexis responde con firmeza un «No».

De esta manera, las notas al pie abren un debate, plantean otro punto de vista con respecto al que ofrece el cuerpo del texto y, en consecuencia, permiten que el lector reflexione y saque sus propias conclusiones en torno a la traducción.

Cabe destacar cómo la concepción que ambos personajes tienen de la traducción —y, concretamente, de la traducción las obras de Irena Rey— responde en gran manera a la percepción que cada una de ellas tiene de la autora. Alexis la admira, a ella y a su trabajo, pero no llega a sentir la idolatría ciega que Emi parece profesar, que hemos podido demostrar en el apartado 3.4 y la cual la lleva a mantenerse pegada al TO. Precisamente, al estar tan relacionada la concepción de la traducción de Emi con el fuerte sentimiento de idolatría que siente hacia Rey, los cambios y la libertad con la que Alexis aborda la traducción se convierten, desde su perspectiva, en una falta de respeto imperdonable hacia la autora y motiva, en gran medida, la inquina que siente con respecto a Alexis. Aun así, cabe tener en cuenta que ambos acercamientos responden a las necesidades de la ficción y se presentan a través de personajes poco fiables.

Esta inquina puede observarse reiteradamente a lo largo de toda la obra en afirmaciones como «Seguí sintiéndome superior a Alexis» (159) o «Todos se quedaron callados, seguramente conviniendo conmigo en que la pregunta de Alexis era irrelevante, como de costumbre» (195). No obstante, termina siendo un sentimiento de cierta manera correspondido pues Alexis ya no solo la manda «a tomar por culo» cuando Emi hace un comentario desafortunado con respecto a su belleza (329), sino que opta en repetidas ocasiones con hacerse patente en el texto para así desprestigiar a la autora y poner en duda su versión de los hechos.

Este desprestigio se encuentra ya evidente en la nota inicial donde Alexis expresa que, para traducir esta obra, ha tenido que corregir «tanto el orden sintáctico como el registro», puesto que Emi es una hablante nativa del castellano que ha decidido escribir la novela en polaco, lo cual a ojos de su traductora convierte su pluma en «una diminuta casa encantada» donde

> El espíritu de la lengua española, furibundo ante los esfuerzos de la autora por olvidarlo, se manifiesta murmurando a través de las paredes de cada párrafo, rompiendo piezas de la vajilla y pulsando constantemente el interruptor de la luz, creando un ambiente desagradable y aterrorizando a los perros

haciendo, por ende, que su traducción aspire a «exorcizar el vecindario» (12). Teniendo en cuenta el rumbo que toma la novela y la frecuencia con la que apreciamos la animadversión entre Alexis y Emi, este tipo de apuntes —que en otro contexto podrían resultar inocentes— se convierten en todo una desacreditación de Emi, la autora, puesto que implícitamente Alexis da a entender que la edición traducida —esa edición exorcizada— es una versión superior a la del texto original[13].

Dentro de lo que es la novela, seguimos encontrando ejemplos claros de este desprestigio. Por ejemplo, en la página 62, cuando Emi expresa cómo, siempre que intentaba contactar con Irena, era Bogdan quien le respondía, a lo que Alexis añade que «Puede que así discurrieran los contactos de la autora [Emi] con Irena. Yo siempre recibí respuestas directas a mis emails y cuando la llamaba solo oía su voz imponente». O cuando en la página 200 Freddie la llama «Linda» y al entenderlo ella como un apodo cariñoso, Alexis se apresura a añadir que «Lejos de mí la intención de restar valor a esta escena indudablemente romántica, pero ¿no cabría la posibilidad de que Freddie olvidara el nombre de la autora y la llamase Linda?». Cabe tener en cuenta que esta posibilidad podría haber pasado por alto para el lector, pero que al señalarla Alexis hace que este inevitablemente la plantee, sobre todo al no ser una idea descabellada, pues el personaje de Freddie acostumbra a olvidar los nombres de sus compañeros. El ejemplo más claro de esto es Chloe, a quien la mitad de las veces llama Cleopatra (285).

Por otra parte, y tal y como ya hemos presentado, este desprestigio lleva a poner en duda la versión de la historia que presenta Emi, pues el lector de la traducción de Alexis cuenta con notas abundantes donde esta hace afirmaciones como «Me abstendré aquí de hacer observaciones sustanciales, pero tal vez resulte de utilidad a quien lee saber que la autora recurre demasiado alegremente al plural mayestático a lo largo de la novela» (28) o «Tan pocas personas estaban de acuerdo con la autora en ese momento que esta novela casi se convierte en una fábula sobre la interpretación del silencio como aval» (195). De esta manera, Alexis ya no solo cuestiona el fragmento concreto al que hace referencia su nota, sino que a través de la reiteración de estas notas termina poniendo en duda la narración en sí, todos los acercamientos de Emi y cómo esta percibe e intenta trasmitir la historia pues, al leer esta traducción, el lector ya no sabe qué es cierto y qué no, no sabe qué versión de los hechos creer ni qué narradora es más fiable.

[13] Esta afirmación no resulta exagerada pues Alexis afirma en repetidas ocasiones que «a lo largo de esta novela he demostrado irrefutablemente que una traducción es a menudo superior a su original, pero, por supuesto, te corresponde decidirlo a ti, lector/a» (314).

No obstante, las *N. de la T.* no se limitan a mostrar otras perspectivas y opiniones, sino que permiten reforzar la dinámica entre las protagonistas a través de la estructura formal de la obra: Emi cuenta con el cuerpo del texto como área de expresión y Alexis, en su papel de traductora, aprovecha el espacio marginal que le otorgan las notas al pie. A través de estas, no solo se asegura, como ya hemos explicado, de defenderse, sino que además rompe la narración que Emi lleva a cabo. Es decir, reclama su propio espacio y se asegura de hacer uso de su voz, ilegitimando parcialmente la historia que Emi nos presenta y que, en tanto que original, podría entenderse tradicionalmente como superior.

Este enfrentamiento, esta multiplicidad de opiniones y la dicotomía entre las dos versiones de la misma historia vuelven a poner al lector en la tesitura de escoger bandos, o si ya no bien escogerlos, al presentar dos versiones de lo sucedido siembra en él la semilla de la duda, de la crítica y le hace preguntarse ¿será esto cierto? ¿cuál de las dos versiones es la real?, invitándolo, de alguna manera, a tomar partido por uno de los personajes, por su perspectiva de lo sucedido y, tal vez, incluso sobre la traducción. O, por el contrario, abre la posibilidad de que ninguna de las dos protagonistas tiene la razón absoluta reforzando en el proceso la figura del narrador poco fiable.

Finalmente, nos gustaría destacar que, al contrario de lo que hemos defendido que ocurre en *Nota al pie*, en *La extinción de Irena Rey* sí que nos encontramos con la idea de que la protagonista, traductora de profesión, reclama su visibilidad mediante el uso subversivo de la nota del traductor (Gimeno, 2023). De hecho, esta novela en sí misma es una puesta en valor del traductor a diferentes niveles. En primera instancia, la autora-traductora reclama su visibilidad con el conjunto mismo de la obra al contar una historia protagonizada por traductores y de la que uno de los principales ejes es la traducción en sí misma. En segunda instancia, la traductora vuelve a reclamar su propia visibilidad *ahora sí* mediante el uso subversivo de la nota del traductor.

4.1.3. **Notas al pie como una voz determinante**: *La caverna de las ideas* (2000)

En este grupo volvemos a encontramos con historias cuyas notas al pie desafían la concepción tradicional al convertirse en una estrategia narrativa que condiciona la estructura misma de la obra y que la enriquece al apropiarse de la marginalidad de las

notas para contar una historia que de otra manera no podía ser contada, poniendo así en duda la jerarquía entre las dos dimensiones del texto.

Sin embargo, estas obras, al contrario que las del grupo anterior, no se limitan a otorgar a las *N. del T.* una voz con la que dialogar unilateralmente con el texto, sino que la conversación pasa a ser correspondida. En *La caverna de las ideas* nos encontramos con unas notas al pie que condicionan la obra, pero que sobre todo la determinan afectando directamente al transcurso de los acontecimientos; es decir, ya no solo se cuestiona la superioridad del cuerpo del texto, sino que se rompe por completo con esta idea al crear dos narraciones intrínsicamente relacionadas, paralelas e iguales.

La caverna de las ideas de José Carlos Somoza es una novela de misterio, policiaca hasta cierto punto, que se sitúa en la Atenas de Platón y presenta la muerte del joven Trámaco, presuntamente asesinado por los lobos, pero quien tiene los brazos intactos y a quien le han arrancado el corazón. La historia empieza cuando Diágoras de Medonte, el maestro del joven, contrata a Héracles Póntor, también conocido como el Descifrador de Enigmas, para descubrir qué es lo que realmente sucedió. Esta muerte, no obstante, desencadena toda una serie de presuntos suicidios y asesinatos. Héracles y Diágoras siguen diferentes pistas, desarrollan diferentes teorías y terminan descubriendo la verdad, que nada tiene que ver con sus sospechas. Pero, ¿qué tiene que ver esta historia con las notas al pie? La respuesta es que nada, y eso es lo más interesante.

Desde la primera página se nos presenta una nota al pie, previa a la historia misma al estar ligada al número de capítulo, que nos informa de que este manuscrito fue recuperado por Montalo y que su primera hoja está rota de manera que se han perdido las primeras páginas. Este tipo de anotaciones, firmadas por el traductor, y las cuales responderían al carácter estricto de las notas al pie, se repiten a lo largo de toda la obra. En el capítulo II, por ejemplo, se nos informa de que las páginas tienen una textura untuosa. Sin embargo, estas notas que podrían parecer meramente filológicas, datos interesantes que regalarle al lector, van más allá cuando introducen la idea de la eidesis, la cual definen como:

> una técnica literaria inventada por los escritores griegos antiguos para transmitir claves o mensajes secretos en sus obras. Consiste en repetir metáforas o palabras que, aisladas por un lector perspicaz, formen una idea o una imagen independiente del texto original.
>
> (Somoza, 2000: 26)

Es a través de este recurso como las notas al pie se van alejando del concepto meramente filológico para dotar al traductor, hasta ahora marginal, de su propia intriga y

peso en el texto pues se dedica activamente a buscar esta eidesis, analizando, buscando y resaltando en las *N. del T.* los elementos eidéticos que encuentra, introduciendo en el proceso diálogos y conversaciones que mantiene con sus compañeros y que decide transcribir.

Este indicio de intriga propia culmina cuando describe cómo alguien le observa desde el exterior de su casa y cuando Quiensea lo secuestra para obligarle a descubrir la Verdad que esconde el texto. De esta manera, las *N. del T.* ya no solo cuentan con una voz y un diálogo, sino que además albergan una acción, un misterio: ¿quién le ha secuestrado? ¿qué ocurrirá? ¿terminará igual que Montalo?…

Y ¿por qué esta última pregunta? ¿Qué le ha sucedido a Montalo? La respuesta es que a estas alturas ya no existe una división estricta entre la historia principal y la que se refugia en las notas al pie; a estas alturas, se ha desvelado que Montalo murió asesinado por los lobos de la misma manera que les ocurrió a los personajes de la obra griega y este hecho, que podría ser mera casualidad, planta la semilla de dos historias demasiado paralelas, demasiado semejantes, y que, tal vez, en lugar de ser dos, solo son una.

Esto va evidenciándose poco a poco conforme el juego de narraciones juega con el lector, haciendo que le surjan dudas y teorías sobre lo que realmente puede estar sucediendo y lo cual, casi con toda seguridad, no tiene nada que ver con la realidad. Pero ¿cuáles son estos juegos narrativos?

Son muchos, muy explícitos y reiterados a lo largo de toda la historia. De hecho, esta en sí misma es un juego constante entre ambos planos del discurso, pero hay varios casos concretos que vale la pena mencionar y que responden a tres tipos: en primer lugar, la aparición del traductor en la historia principal; en segundo, el diálogo —en el sentido estricto de la palabra— entre ambas narraciones y, finalmente, la identificación entre Heracles y el traductor.

Está fina línea entre el cuerpo del texto y las notas al pie se rompe por primera vez al introducir la figura de «el Traductor» la cual nos presenta Crántor, el amigo de la infancia de Heracles, casi en calidad de deidad al decir que «es una creencia muy extendida» según la cual

> todo lo que hacemos y decimos son palabras escritas en otro idioma en un inmenso papiro. Y hay Alguien que está leyendo ahora mismo ese papiro y descifra nuestras acciones y pensamientos, descubriendo claves ocultas en el texto de nuestra vida. A ese Alguien lo llaman el Intérprete o el Traductor… Quienes creen en Él piensan que nuestra vida posee un sentido final que nosotros mismos desconocemos, pero que el Traductor puede ir

> descubriendo conforme nos *lee*. Al final, el texto terminará y nosotros moriremos sin saber más que antes. Pero el Traductor, que nos ha leído, conocerá por fin el sentido último de nuestra existencia.*
>
> (125)

Nuestro traductor indica en esta nota que no hay ningún rastro de esta supuesta creencia, lo cual lleva al lector a entender que están hablando del traductor de la obra clásica, quien constantemente busca ideas detrás de las palabras, el sentido último de su existencia. De aquí en adelante, la relación entre el Traductor y nuestro traductor no deja de evidenciarse. De hecho, cuando acuden al taller de Menecmo, Diágoras se encuentra una estatua del Traductor a quien representan como un hombre encorvado que lleva hábitos extranjeros y un anillo grueso, un hombre que no solo tiene el mismo aspecto y postura que el traductor, sino que, además, se encuentra traduciendo:

> Diágoras se asomó por encima del hombro de la figura y leyó las palabras que, se suponía, acababa de «traducir». No supo qué podían significar. Decían:
>
> *No supo que podían significar. Decían:*
>
> (221)

Es decir, decían exactamente aquello que nuestro traductor acababa de traducir.

Sin embargo, esta no es la única forma que tiene la narración de hacer presente al traductor en el cuerpo del texto y es que frases como «Te miraba a ti» o «Te buscaba a ti» aparecen a lo largo de toda la obra cortando la narración para apelar al traductor. Esto ocurre solo cuando Crántor está en escena. De hecho, este y Heracles son los personajes más propensos a romper la dualidad del relato en pro de uno único. Tanto es así que el traductor confiesa que Crántor «permanece siempre en la línea divisoria entre lo ficticio y lo real… [. . .] entre lo literario y lo no literario» (244). En cualquier caso, estas frases aparecen cuando Crántor desafía al traductor a desvelar la clave final, cuando le asegura que no la encontrará o le advierte de los riesgos que puede suponer buscarla.

En una de sus apariciones, por ejemplo, habla de un hombre mediocre, hijo de escritor, que aspiraba al mismo oficio que su padre pero que terminó dedicándose a la traducción. La narración hace uso en ese momento de un «Te miraban a ti» y Crántor procede a explicar cómo el traductor terminó enloqueciendo, vagando por el bosque «como un pájaro ciego» al que las alimañas devoraron. A continuación, dice, antes de terminar con la vida del pájaro al que tiene en la mano:

> He aquí la advertencia que hago a todos los que buscan afanosamente claves ocultas: tened cuidado, no sea que, confiados en la rapidez de vuestras alas, no os percatéis de que voláis a ciegas…
>
> (156)

La advertencia dirigida al traductor resulta evidente tras el uso previo de la segunda persona y la fácil identificación del hombre del que hablan con Montalo, identificación que el mismo traductor recalca en una *N. del T.*.

Este tipo de advertencias siguen ocurriendo, el cuerpo del texto sigue advirtiendo siempre que puede al traductor de los riesgos que corre de seguir buscando la «clave oculta». De hecho, en una representación teatral a la acuden Heracles y Diágoras sobre este Traductor el coro exclama diciendo «¡Cuidado, Traductor, cuidado! ¡Te vigilan! ¡Te vigilan!» (167), «¡Un peligro te acecha! ¡Ya has sido advertido, Traductor!*» (168).

Resulta imposible escuchar estas frases y no identificar al Traductor con el traductor de la obra y si dejamos avanzar la narrativa, terminamos descubriendo que ciertamente hablan de él, que el coro tiene razón y alguien le vigila, que un peligro le acecha y que este le alcanza cuando es secuestrado.

En consecuencia, a estas alturas, el diálogo entre ambos planos narrativos no puede considerarse casual sino un hecho intencionado que entrelaza firmemente dos narrativas que están al servicio de una misma historia.

El segundo aspecto que permite diluir las fronteras entre ambos planos textuales son los diálogos. Estas conversaciones se abren paso de manera progresiva y comienza con una «lucha» por hacerse entender entre los diferentes planos del discurso.

En una ocasión, por ejemplo, Crántor dice «Tenemos hambre… ¿verdad?*» (242), a lo que el traductor responde: «Sí. Mucha, Crántor. Te estoy traduciendo mientras degusto las inmundicias que Quiensea ha tenido a bien dejarme hoy en la escudilla. ¿Te apetece probar un poco? (*N. del T.*)» (242). Sobra decir que Crántor no pudo responderle, pero poco después vuelve a intentar dirigirse a él al decir: «¡Fíjate que he dicho “colmillos” y “retorcidos”!…*», (242) siendo esta una intervención que nadie de su entorno entiende, pero que interpela al traductor al resaltar dos elementos eidéticos escondidos en su discurso.

Esta idea de una conversación que no llega a serlo culmina en el capítulo VIII cuando de repente el traductor rompe la división entre los planos narrativos al hacerse con el cuerpo del texto por primera y última vez en la novela. Explica que se ha quedado dormido traduciendo y cuando se despierta se encuentra con Heracles, con quien entabla

una conversación en la que el Descifrador le advierte de que anda «metido en un buen lío» y le invita a descubrir qué es lo que Quiensea busca y «¿cuál es la clave?» porque «¡Tiene que haber un sentido oculto!» (253). No obstante, cuando este capítulo termina, aparece otro capítulo VIII y el traductor explica que cree que Quiensea ha intercalado las hojas que acaba de traducir. Sin embargo, la historia nos demuestra que no es el caso, sino que la línea divisoria entre ambas narraciones cada vez es más sutil, cada vez se rompe con más frecuencia y cada vez ambas historias se muestran más entrelazadas de lo que inicialmente hubiera cabido esperar.

Como ya hemos expresado, nunca en toda la historia volvemos a encontrarnos con otra conversación tan explícita y, sin embargo, las conversaciones que le siguen se sitúan más próximas al carácter de esta segunda que al de la primera. Evidenciémoslo con un ejemplo: en el capítulo X, Heracles se encuentra en una situación de riesgo, el tono de la narración lo hace evidente y también las figuras eidéticas que el traductor sigue resaltando. A través de las notas, le advierte de que tenga cuidado, de que le están tendiendo una trampa, pero Heracles no puede entenderle y, aun así, poco después ocurre lo siguiente:

> Heracles observó el rápido movimiento de los ojos de la muchacha.**
> De repente creyó escuchar algo parecido a una voz interior que le gritaba: «¡Vuélvete!». Lo hizo justo a tiempo.
>
> ---
>
> ** ¡¡VUÉLVETE!! *(N. del T.)*
>
> (348)

Es decir, el traductor consigue afectar a la narración principal, la determina, y a través de su nota consigue salvar la vida de Heracles quien, de alguna manera, le ha escuchado.

El último elemento que establece un pulso entre ambas narraciones es la identificación, ya no solo entre el Traductor y nuestro traductor, sino entre este y Heracles, con quien siempre ha estado conectado en cierta medida, tal y como evidencia la conversación que mantienen en el capítulo VIII.

Esta identificación puede ser física o lingüística. La identificación física, que en ocasiones podría parecer casual (287), se evidencia en la escena donde el Descifrador mantiene relaciones con la hetaira Yasintra y en la que, a pesar de las diferencias físicas entre ambos personajes, se describe a Heracles con las características físicas del traductor (343).

Por otra parte, nos encontramos con la identificación o el paralelismo lingüístico el cual puede acompañar al físico, tal y como ocurre al avanzar la escena anterior:

> Los gestos de ambos se convirtieron en preguntas y respuestas, en órdenes y obediencias, en un ritual innato.*
> […] Siguió besándola en las suaves curvas del cuello y el hombro, mordiéndola con suavidad, depositando aquí y allí sus modestos gritos, hasta que sintió la llegada de un placer extraño, avasallador.***
>
> * Es terrible verme ahí, descrito en mi propia sexualidad. Quizá todo lector se imagina a sí mismo en una escena así: él cree ser él, y ella, ella. Aunque intento evitarlo, estoy excitado: leo y escribo al mismo tiempo que percibo la llegada de un placer extraño, avasallador… *(N. del T.)*
>
> (344, el subrayado pertenece al texto original)

Esto, sin embargo, está lejos de ser un caso aislado pues diálogos entre Quiensea y el traductor se replican casi textualmente entre Heracles y Diágoras (317, 319). Algo similar ocurre cuando en las notas al pie aparecen ecos de una conversación que mantienen Heracles y Yasintra en el cuerpo del texto, pero que se replica en las notas cuando Quiensea le repite al traductor las intervenciones de la joven, respondiendo este al mismo tiempo que Heracles (288-290).

Todas estas identificaciones y paralelismos entre ambos personajes marcan y atraviesan la historia en su totalidad de manera que el final no podía suceder desligado de este fenómeno.

La historia del cuerpo del texto termina con Heracles descubriendo la verdad, desentrañando el misterio y desvelando la existencia de una secta. Tras descubrir lo sucedido, entrega a Crántor, el líder de esta, a la justicia y mientras observa los cuerpos de las víctimas, pronuncia un: «¿Por qué?… ¿Por qué?… ¿Por qué?…» desesperado con el que termina su historia y el cual se ve inmediatamente seguido por un: «Entonces, el Traductor dijo:*» (421).

Ante esto el traductor se muestra confuso y desconcertado, preguntándose por qué la obra termina así y por qué le da pie de manera tan explícita, si hay páginas ocultas por alguna parte a lo que Montalo (quien no estaba muerto) le dice que sí, que están «aquí».

A estas alturas de la historia ya se ha desvelado que el autor de la obra que el protagonista traduce es Filotexto de Quersoneso, quien aparece en el capítulo VII conversando con Platón y quien expresa que la escribió para demostrarle a este que podía escribirse una historia que incluyera «los cinco elementos de sabiduría», pero:

> ¿Cómo lograr el cuarto, que era la discusión intelectual? Evidentemente, se necesita una voz *fuera* del texto, una voz que contemplara desde la distancia los sucesos de la trama… Este personaje no podía estar solo, ya que el elemento exigía cierto grado de diálogo… De modo

> que se hacía imprescindible la existencia de, al menos, dos caracteres *fuera* de la obra… Pero ¿quiénes serían éstos, y con qué excusa se presentarían al lector?…
>
> (425)

La respuesta a estas alturas nos resulta evidente, estos personajes son Montalo y el traductor y la excusa bajo la que se presentan al lector es la de estudiar y traducir la obra. Este hecho dota de sentido a las intervenciones de Crántor y a todo el juego narrativo y de planos que hasta ahora resultaba incomprensible, al desvelar que no son más que dos personajes de la intriga. De esta manera, la obra, la historia que reside en las notas al pie, y que en ocasiones ocupa solo unas líneas y en otras varias páginas, se convierte en una historia principal, en más principal que la intriga griega la cual ejerce como excusa para crear una historia que incluya estos cinco elementos; y, sin embargo, ambas narraciones terminan de la misma manera pues el traductor recupera la desesperación de Heracles al decir:

> —¿Por qué…? ¿Por qué…? ¿Por qué…? —pregunto.
> El espacio destinado a mis palabras se acorta. Me vuelvo tan marginal como mis notas.
> El autor decide finalizarme aquí.
>
> (426)

4.2. N. de la T. (de la T.)

Hasta ahora nos hemos centrado en el uso que la ficción da a las notas del traductor y que llega a ejercer como recurso literario y ejercicio subversivo que pone en duda la historia principal. Sin embargo, consideramos cuanto menos apropiado analizar también las verdaderas *N. de la T.*, aquellas con las que las traductoras de las novelas que hemos trabajado se hacen patentes en el texto y por las cuales obligan al lector a reconocer que este ha sufrido un proceso de cambio y traducción.

Dentro de este apartado estudiaremos concretamente las notas de Regina López Muñoz y de Patricia Henríquez Espejo, las traductoras —respectivamente— de *La extinción de Irena Rey* (2025) y *Babel* (2022).

En *Babel*, apenas contamos con cuatro notas de Patricia Henríquez, todas ellas necesarias para que el lector hispanohablante pueda comprender el texto en su totalidad pues cabe tener en cuenta que la narración hace uso de juegos de palabras, referencias etimológicas y multiplicidad de acepciones, de manera que las *N. de la T.* permiten

explicar todo lo que potencialmente se hubiera perdido al escaparse del alcance del resto de técnicas de traducción. Por ejemplo, en una ocasión Robin, haciendo referencia a unas galletas, dice: «*Shortbread* —repitió Robin—. ¿Se llaman así porque no duran mucho?[16]» a lo que la traductora explica: «16. N. de la T.: *Short* significa "corto", "breve"» (2022: 71); pero también emplea las notas ante aspectos culturales que el lector castellanoparlante no tiene por qué conocer. Un ejemplo de este uso lo encontramos cuando al hablar de «la rivalidad de Oxbridge[20]», la traductora introduce una nota diciendo: «20. N. de la T.: "Oxbridge" es el sobrenombre con el que se conoce conjuntamente a las universidades de Oxford y Cambridge» (80). No obstante, como podemos observar el uso de estas notas es mínimo y solo se emplea cuando resulta inevitable a niveles de comprensión.

Por otra parte, nos encontramos con las *N. de la T.* en *La extinción de Irena Rey* donde si bien su uso también es mínimo, pues apenas nos encontramos con nueve, difiere ligeramente del que podemos encontrar en *Babel*.

Esta diferencia adquiere varias formas. En primer lugar, en *La extinción de Irena Rey* contamos con un prefacio llamado *Nota de la traductora de la traductora* donde Regina López, siguiendo el ejemplo marcado por Alexis, escribe una nota en la que se presenta como traductora de la novela que estamos por leer, como amiga de las protagonistas y conocedora de antemano de la historia. Asimismo, asegura que su «trabajo está libre de sospechas» pues no tiene ningún interés en «tergiversar situaciones, maquillar incidentes, disimular mezquindades» (2025: 15) y aclara que se ha limitado a traducir la traducción que Alexis realizó al inglés. A continuación, advierte al lector que a lo largo de la novela encontrará notas suyas «muy concretas y siempre justificadas» (15) amparadas bajo un *N. de la T. de la T.*. A lo largo de este párrafo no solo justifica su uso, al establecer que no ha tenido más remedio que introducirlas, sino que además expresa cómo ha tenido que reprimir las ganas de introducir muchas más. Finalmente, cierra la nota expresando el consuelo que le genera saber que, de ser su acercamiento a la obra un fracaso, siempre le quedará el futuro pues «Alguien vendrá después de mí y lo hará de nuevo. Ni mejor ni peor: distinto. Por suerte» (16).

Algo muy interesante de este prefacio es cómo el contenido y el registro que López emplea al escribir responde al que Emi y Alexis establecen en la novela. Por una parte, lo observamos en cómo recupera algunos de los elementos de la nota de Alexis, véase la presencia de justificaciones que responden a la idea de «deber una explicación» al lector en pro de establecer una relación de confianza que tan «fundamental [es] en todas las

etapas del proceso de traducción» (11), así como el recuperar y reformular ideas de la novela. La traductora al inglés realiza este ejercicio al remitir a la afirmación de que la traducción es una actividad que desdibuja los límites de la identidad, y Regina, por su parte, lo hace al hablar de «la limitada esperanza de vida de nuestro trabajo sisífico, sujeto siempre al implacable paso del tiempo y al escrutinio de las generaciones futuras» (16). Esta mimetización con el tono es algo que la propia Regina López ha aclarado, al responder a algunas preguntas que tuvimos la oportunidad de plantearle, diciendo que

> dicho sea de paso, escribí tratando de que el estilo se camuflara un poco con el de Alexis/Emi, como una pieza más de la ficción, y creo que se percibe, pues evidentemente yo no tengo dos amigas que me relataron los hechos de la novela

No obstante, la intervención de López en el texto va más allá de esta nota inicial, pues a lo largo de la novela introduce diferentes notas al pie, prácticamente todas subordinadas a las de Alexis, que emplea con diferentes propósitos.

Por una parte, las emplea para hacer aclaraciones con las que explicar referentes culturales. Por ejemplo, en la página 74, ante la aparición de las siglas ISA, expresa que

> En realidad las siglas ISA responden a la traducción al inglés de lo que en polaco es Agencja Bezpieczeństwa Wewnętrznego o Agencia de Seguridad Interna. Por tanto, las siglas de este servicio de seguridad son ABW. *(N. de la T. de la T.)*
>
> (74)

Por otra parte, aparecen notas de carácter traductológico. Un ejemplo lo encontramos subordinado a una cita de Irena Rey en el texto ante la que Alexis explica que se trata de una interpretación de la obra *El corazón de las tinieblas* de Conrad y cita la frase original. Regina López, por su parte, añade otra nota donde comparte con el lector que a «fin de que Irena Rey dialogue al máximo con su referente, la traducción de la cita de *El corazón de las tinieblas* es mía».

O ante un chiste donde Emi se refiere a Alexis en tanto que «Arquero» y frente al que Regina López explica que

> En mi original *Archer,* con mayúscula inicial, lo que ayuda a que el chiste no pase desapercibido. Porque el sustantivo *arquero* es, recordemos, el apellido de Alexis. Bien afilada esa flecha, en mi humilde opinión. *(N. de la T. de la T.)*
>
> (133)

En este caso concreto podemos ver, ya no solo una nota donde busca aclarar algo que el lector español puede desconocer, sino que además hace una valoración subjetiva a

aquello que apunta, con la chispa que supone hablar de «flecha» cuando el texto habla de «arquero».

Y lo más curioso es cómo esto no termina aquí, sino que, a lo largo de la novela, Regina López va haciéndose con pequeños espacios donde hace uso de las notas al pie con este mismo propósito e introduce más valoraciones subjetivas. En la página 259, por ejemplo, vuelve a ocurrir algo parecido pues la traductora emplea un tono humorístico y crítico con el que califica a Alexis como «Más vaga que la chaqueta de un guardia» cuando esta decide no traducir los nombres de unas setas al ser «tan distintos en inglés (y en latín) que no tiene ningún sentido traducirlos» (259).

Finalmente, nos encontramos con una última aparición subjetiva ante un debate que se mantiene en torno a la traducción en la página 210. En esta Emi señala que es traductora y se pregunta si «¿Acaso no era no ser yo misma lo que me afanaba a lograr cada día?». Ante esto Alexis añade con simpleza y claridad un «No. *(N. de la T.)*» que se ve seguido de un «Hum. ¿Depende? *(N. de la T. de la T.)*». De esta manera se abre ya no solo un debate entre cómo Emi y Alexis conciben la traducción, sino que ahora entra en juego una tercera perspectiva, la de Regina López, quien de cierta manera va presentando una postura propia, algo que se reafirma páginas después al asegurar que ella no ha modificado las frases del TO de ninguna manera, al contrario que Alexis, quien justo acababa de explicar que ha alterado la traducción para dar «una versión más veraz» (267).

El nacimiento de estas *N. de la T. de la T.* surgió de manera orgánica en la mente de la propia Regina López a lo largo del proceso de traducción, tal y como tuvo a bien responder en nuestra entrevista, pues ante la constancia con la que Alexis apostillaba a Emi resultaba «casi inevitable que la traductora que llega en la capa siguiente también tenga ganas de dar su punto de vista sobre algunas cosas, ¿no?».

No obstante, procuró ser prudente a la hora de introducirlas y, para ello, procedió de la siguiente manera: en la primera versión, escribió notas con libertad, mas conforme las versiones se sucedían, las iba cribando hasta dejar muy pocas. Al fin y al cabo, si bien considera que el uso de las notas era pertinente «para recordar de vez en cuando que había una traductora más en el libro», también considera que debía introducirlas de la manera más limpia posible para no importunar ni al lector ni a la novela.

A fin de lograr este objetivo, decidió servirse de las *N. de la T.* de Alexis y aprovechar así los quiebros propios de la narración y «respetar la voluntad de que los paréntesis estuvieran donde Jennifer Croft quiso ponerlos». Ante esta determinación, nos encontramos con una única nota que la desafía al no encontrarse subordinada a Alexis.

Esta aparece en el último capítulo de la novela donde el personaje de esta establece que ellos, traductores, son «a murder of translators». Esto en la edición española se traduce como «una bandada de traductores» (373) y ante la pérdida del doble sentido, López introduce una nota con la que explica al lector que «murder» puede significar tanto bandada de cuervos como asesinato. De hecho, esta es la única nota que Regina López determina como «realmente imprescindible» y la que le permitió incluir más notas «en pro del juego metanarrativo».

La idea de que esta nota sea la única «imprescindible» puede parecer contraria a la afirmación inicial de que todas las notas son estrictamente necesarias. Sobre todo, cuando a lo largo de la novela nos encontramos con intervenciones como «Bien afilada esa flecha» (133) o «Más vaga que la chaqueta de un guardia» (259). No obstante, tanto la afirmación como la existencia de estas notas son decisiones intencionadas pues, de haber mantenido en sus intervenciones un tono distante, se hubiera desmarcado demasiado del tono y la esencia de la novela. De manera que, una vez más, hay una intención consciente de alinear sus intervenciones al espíritu de la obra pues los mismos personajes van cambiando de registro y «desmelenándose a medida que avanza la ficción», lo cual dio libertad a Regina López para introducir tanto notas formales (como encontramos al hablar del ISA y *El corazón de las tinieblas* o al proponer una traducción para el poema intraducible [122]) como otras más «desinhibidas y hasta facilonas».

Cabe volver a remarcar que todo este proceso lo llevó a cabo con gran cautela y, tanto fue así, que la versión que entregó a su editora contaba con muy pocas notas, menos de las que a día de hoy tenemos el placer de leer. De hecho, fue precisamente su editora, Inga Pellisa, quien la animó a introducir algunas de las notas que había descartado.

Por último, nos gustaría señalar que *La extinción de Irena Rey* es una novela que ha sido traducida a más lenguas aparte del castellano. Primeramente, se tradujo al portugués y, tras publicarse la edición española, se han anunciado las traducciones polaca, china, lituana y francesa. Ante esto, resulta inevitable no preguntarse si más traductoras o editoras han seguido el ejemplo de Regina López y añadido así otra capa a la novela. Aparentemente, la edición portuguesa no cuenta con estas aportaciones y, cuando le preguntamos a López si tenía constancia de intervenciones similares en el resto de las lenguas, respondió que la edición polaca también contaba con «deslices» de su traductora, Kaja Gucio, en el texto. Por desgracia, no contamos con conocimientos de polaco que nos permitan acceder con más detalle a estos deslices. En cualquier caso, si algo queda claro es que Regina López anima encarecidamente a las próximas editoras y traductores a

«recoger el guante que arroja Jennifer Croft y enriquecer cada edición» pues precisamente en una novela donde los traductores son protagonistas y parte de la intriga se desarrolla a través de las aportaciones que estos realizan en las notas al pie, resulta cuanto menos apropiado que las verdaderas traductoras se hagan con un pedazo de la página y puedan, a través de sus aportaciones, enriquecer la obra al crear una lectura propia y única a cada lengua, una lectura donde ya no solo se haya cambiado cada palabra sino donde cada edición cuente con una voz propia y diferente capaz de enriquecer la ficción y el universo de la novela.

4.3. Conclusiones

Las notas al pie son un recurso al servicio de traductores y autores, un recurso que no todos deciden emplear y que, a la hora de la verdad, responde más bien a una decisión específica con respecto a las necesidades concretas de una obra que a un planteamiento *ad infinitum*. Por ejemplo, R.F. Kuang emplea con profusión las notas a lo largo de *Babel* y, sin embargo, estas desaparecen por completo en *Catábasis* (2025).

De la misma manera, como ocurre con cualquier recurso narrativo o textual, las notas al pie adquieren diferentes formas de autor en autor y de obra en obra. En *Babel* permiten contextualizar un periodo histórico concreto del que, si bien se tienen conocimientos generales, no se conoce en profundidad, en *Nota al pie* permiten revertir las tornas en un ejercicio de justicia, en *La extinción de Irena Rey* refuerzan el enfrentamiento entre las protagonistas y en *La caverna de las ideas* derriban la idea del cuerpo del texto como un plano intrínsecamente superior a los márgenes. Aun con ello, en todos los casos nos encontramos con notas que responden al sentido estricto de las notas al pie, con independencia de hasta qué punto la obra intente desafiar su valor tradicional, pues incluirlas ofrece al lector algo conocido dentro de la subversión, algo que permite dar paso a nuevos acercamientos y transgresiones.

Asimismo, podemos concluir que las *N. de la T. (de la T.)* responden a un afán por hacer inteligible el texto a un lector desconocedor de la lengua o cultura del TO. Aun así, en *La extinción de Irena Rey*, estas notas aportan más que meras explicaciones pues permiten reforzar las dinámicas, el tono y los acercamientos de la novela. De hecho, estas segundas notas responden precisamente a las características de una obra que no solo pone a los traductores en el centro al hacerlos protagonistas, sino que además les da voz en tantos planos como le resulta posible: a nivel temático, en primer lugar, pero también en

el cuerpo del texto a través de la voz de Emi y en las notas al pie con Alexis, allanando así el camino e impulsando a que las verdaderas traductoras de la novela recurran a las *N. de la T.* y añadan su grano de arena en una narrativa que establece la traducción y al traductor como foco y eje.

Evidentemente, la realidad y la ficción emplean este elemento de diferentes maneras. Los autores lo emplean para contar nuevas historias y aportar nuevas perspectivas, lo emplean libremente para expresar aquello que se habían propuesto con sus novelas; mientras que, de introducirse estas notas en el proceso de traducción, velan por el interés del lector y porque este pueda acceder sin limitaciones a la obra, pero dejan de ejercer como elemento subversivo. No obstante, resulta interesante ver cómo, precisamente, las novelas con este tipo de notas son capaces de arrastrar a la traductora real a participar en la subversión de la jerarquía relacional y a reclamar, en términos de Gimeno Ugalde, su visibilidad y —en el proceso— reivindicar la traducción literaria (2023: 132).

5. CONCLUSIONES

A través de este trabajo hemos intentado profundizar en las ficciones del traductor mediante un análisis externo, que nos ha permitido entender esta literatura en relación con la realidad del sector; y uno interno, que nos ha permitido entenderla en realidad consigo misma, para de esta manera poder trazar unas líneas generales sobre el fenómeno literario de la transficción.

El análisis externo se ha realizado estudiando los encuentros entre traductores y autores, las relaciones que en estos se desarrollan y el peso que la autoridad del autor puede tener —o no— en el resultado final. El análisis realizado nos ha permitido reafirmar la idea de que estas novelas se encuentran estrechamente relacionadas con la realidad del sector y la profesión, pero también la certeza de que se trata de una realidad exagerada y adaptada que se modifica en pro de una narrativa concreta, llevando en muchas ocasiones al extremo un elemento real de la profesión. Esto se observa a la perfección en los encuentros de Irena Rey donde, si bien responden a las bases reales de estos, cuentan también con una gran dosis de ficción, tanto por las imposiciones de autoridad que realiza Irena Rey como por la idolatría e idealización que sus traductores profesan hacia ella.

Este mismo hecho es algo que se encuentra presente, más allá de los encuentros relatados, en gran parte de esta literatura que entrelaza realidad y ficción para crear un universo propio. Ningún traductor osaría traducir una obra desligando por completo la traducción del TO como ocurre en *Les Nègres du traducteur*, de la misma manera que tampoco omitiría pasajes enteros como hace Alexis, hablaría del autor en calidad de deidad como Emi o arrastraría a todo un pueblo a colaborar en la traducción de una obra que él, previamente, había pospuesto más allá de los plazos establecidos por su editor como sucede en *Deux étés*. Sin embargo, justo en esta confluencia entre ficción y realidad se trazan estas historias, historias que en muchas ocasiones necesitan de la exageración pero que, precisamente gracias a esta, permiten tratar temas y problemáticas reales del traductor y la traducción como pueden ser las rutinas, los plazos de trabajo, la precariedad, la manera de abarcar un texto, etc.

Por otra parte, el análisis interno se ha abordado a raíz de las notas al pie, las cuales responden a una necesidad concreta del texto, bien sea la de añadir información como ocurre en *Babel* o de subversión como ocurre en el resto de las obras tratadas. No obstante, la presencia misma de las notas al pie supone una reivindicación intrínseca del traductor, independientemente de que la novela trate o no su (in)visibilidad. Esto se debe a que la

existencia de las *N. del T.* hace que el traductor y el papel que este desempeña resulten ineludibles para el lector, pues ahora esta figura cuyo propósito reside en pasar desapercibido en el texto (Ramírez, 2021) se hace patente en este y adquiere un espacio propio que, en muchas ocasiones, pone en duda la jerarquía misma del texto, incitando al lector a prestarle una mayor atención y dar importancia a la historia que reside en estas notas.

Asimismo, es precisamente este elemento el que nos han permitido observar cómo la ficción tiene también la capacidad de influir en la realidad y, aunque esto es algo que tan solo encontramos en *La extinción de Irena Rey*, no por ello cabe ignorarlo pues resulta inédito y plantea un nuevo precedente donde las propias dinámicas y narrativas de la novela propician la entrada de las verdaderas traductoras en el texto como una pieza más de la pluralidad de voces que presenta la novela.

En conclusión, cada novela de transficción cuenta con voces, acercamientos y perspectivas propias y, en cierta medida, únicas; pero todas ellas ponen en valor la traducción y la figura del traductor al establecerlo como protagonista.

Finalmente, nos gustaría finalizar este trabajo con una cita de uno de los libros que hemos trabajado. Esta dice así:

> Las lenguas se basaban en la diferencia. Miles de formas distintas de ver el mundo, de moverse por él. No, miles de mundos dentro del mismo. Y la traducción era una tarea necesaria, aunque fútil, para moverse entre ellos.
>
> (Kuang, 2023: 680)

5.1. Futuras líneas de investigación

A través de este trabajo hemos observado como hay una idea que coexiste en todas las novelas que hemos tenido el placer de estudiar y es que, en cierta medida, todas ellas divagan y reflexionan sobre la traducción. Al establecerse esta como eje temático resulta aparentemente inevitable explorar qué es la traducción y qué implica. Las metáforas a su alrededor y los intentos de definirla se convierten así en una constante. En *Deux étés* la traducción se define como

> une opération douloureuse qui s'apparente à la chirurgie (on coupe des phrases, on ampute des sens, on greffe des jeux de mots, on triture, on ligature ; sous prétexte de fidélité, on trahit et meurtrit)

> [una operación dolorosa propia de la cirugía (se cortan frases, se amputan sentidos, se trasplantan juegos de palabras, se manipula, se liga; bajo el pretexto de la fidelidad, se traiciona y asesina)]
>
> (1997: 29)

mientras que en *La extinción de Irena Rey* se presenta como «una experiencia nueva de algo que es esencial y fundamentalmente lo mismo» (Croft, 2025: 69) y en *Babel*, primeramente por Playfair, como una herramienta hacia la paz (Kuang, 2022: 117) y, posteriormente por Ravy, como una actividad que consiste «en escuchar al otro e intentar ver más allá de tus propios prejuicios para llegar a entender qué quiere decirte. Mostrarte al mundo y esperar que alguien te entienda» (680).

Asimismo, cada novela proyecta una metáfora concreta a su alrededor. Para Emi traducir es «una forma de reciclaje» y considera que en tanto que traductora su deber es «proporcionar este servicio al ecosistema cultural» (Croft, 2025: 153), mientras que Lovell considera «que tener descendencia [es] una especie de traducción en sí misma» (Kuang, 2022: 413) y en *Deux étés* se presenta a los traductores como corsarios justificando que

> Quand un bateau étranger lui plaît [au corsaire], il l'arraisonne. Jette l'équipage à la mer et le remplace par des amis. Puis hisse les couleurs nationales au sommet du plus haut mât. Ainsi fait le traducteur. Il capture un libre, en change tout le langage et le baptise français. Vous n'avez jamais pensé que les livres étaient des bateaux et les mots leur équipage ?
>
> [Cuando un barco extranjero le gusta [al corsario], lo aborda. Lanza el equipaje al mar y lo cambia por amigos. Después, iza los colores de la nación en la cima del mástil más alto. Así hace el traductor. Captura un libro, le cambia el idioma al completo y lo bautiza francés. ¿Nunca habías pensado que los libros eran barcos y las palabras su tripulación?]
>
> (1997: 27-28)

De esta manera, podemos observar lo común que resulta que novelas que abarcan la traducción intenten definir sus fronteras, la actividad y sus implicaciones de una manera propia. En *Babel*, la traducción termina siendo una herramienta de poder a favor del Imperio; en *La extinción de Irena Rey*, *Deux étés, Nota al pie* o *La caverna de las ideas* la traducción adquiere un plano más tradicional donde es un medio para dar a conocer una obra o un artista.… No obstante, otras obras presentan perspectivas muy diferentes: en *Pierre Menard, el autor del Quijote* de Jorge Luis Borges, la traducción consiste en «the recontextualization of the words centuries after their original appearance» [la recontextualización de las palabras siglos después de la aparición del original] (Cleary,

2021: 126) y en *Les Nègres du traducteur* se define como algo distinto, algo que nace antes del original y que, aun con todo, sigue bajo el yugo del autor.

De la misma manera, el mito de la torre de Babel resulta ciertamente habitual en estas ficciones. Tanto *Deux étés* como *Babel* lo referencian y lo interesante es ver como cada una de estas obras vuelve a presentar una perspectiva propia, ya no solo respecto al mito, sino con el futuro de las lenguas y, en extensión, de la traducción. En *Deux étés* la lengua adámica se considera algo inevitable donde llegado el momento «tous ces morceaux [les langues] se réuniront. Et le Logos recouvrera son unité» [todos estos fragmentos [las lenguas] se reunirán. Y el Logos recuperará su unidad] (1997: 40). Ante esto, el traductor se alegra de no formar parte de este futuro, pero también él lo plantea como algo inevitable argumentando que el francés se convertirá en una «très vieille langue presque oubliée» [lengua muy antigua casi olvidada] ante la que se habrá impuesto «la Langue mondiale» [la Lengua mundial] (1997: 196).

Mientras tanto, en *Babel* esta lengua adámica se presenta como un imposible puesto que «no existía ninguna lengua innata y perfectamente comprensible. Ni existía ningún candidato a serlo. Ni el inglés ni el francés. No había lengua que pudiera contener y absorber todo lo necesario para convertirse en ello» (2022: 680).

No obstante, a estas definiciones, metáforas e interpretaciones cabe sumarle la amplitud de aspectos que rodean a la traducción. Por una parte, nos encontramos con que cada traductor traduce de manera diferente, lo cual se observa a la perfección en la dicotomía presentada en *La extinción de Irena Rey*, pero cuya diferencia también se hace patente en *Babel*, desde un enfoque más realista (2022: 173), y alcanza su punto álgido en *Les Nègres du traductor* donde el traductor tiene una concepción totalmente propia del oficio al «renvers[er] l'égémonie séculaire» [revertir la hegemonía secular] (2004: 65) y obligar a los «auteurs à servir un peu plus leur traducteur» [autores a servir un poco más a su traductor] (65), lo cual le lleva a escribir traducciones sobre las que los autores se apoyan para escribir el original, al menos hasta que da otro paso y escribe una traducción cuyo original aún no estaba escrito (70), aunque el autor resulta ser indispensable para el proceso (123).

Por otra parte, nos encontramos con el concepto de intraducibilidad y de la traducción como una pérdida implícita, concepto de peso en *Babel* y al que también se hace referencia en *La extinción de Irena Rey*; con reflejos de la realidad de la profesión, con la afirmación de que para traducir se necesita mucho más que hablar un idioma, con la idea del traductor como traidor —aunque sea solo en tanto que referencia al dicho—, con la

filosofía bajo la que cada traductor se enfrenta a problemas concretos del texto, a cómo reformulan, resumen o amplían… y a cómo los traductores de estas novelas tienden a señalar su invisibilidad, lo que en ocasiones les lleva a tomar la ofensiva como ocurre en *Les Nègres du traducteur* o a hacerse patentes en el texto a través de las *N. de la T.* como ocurre en *La extinción de Irena Rey*.

Todas estas ideas se reiteran de novela en novela y, aun así, cada una proyecta una visión propia de la profesión y sus profesionales, visión que consideramos resultaría muy enriquecedora de estudiarla a través de un mayor número de obras que permitiera recoger la pluralidad de perspectivas y determinar si alguna prevalece sobre las demás.

Asimismo, consideramos que sería interesante plantear este estudio desde un enfoque cronológico que permitiera analizar si la manera en la que se refleja al traductor y la traducción en estas ficciones ha sufrido una evolución a lo largo de los años. Else Vieira data el nacimiento de las ficciones del traductor en 1995 (Kripper, 2016) y, a lo largo de estos 35 años —más si contamos que en 1944 o 1967 aparecieron ya las primeras obras—, el mundo y la profesión han sufrido grandes cambios que abarcan desde la aparición de internet, la aceleración del mundo editorial, una mayor precarización de los traductores literarios (Seoane, 2024) y la aparición de las IA. De esta manera, consideramos que puede resultar interesante analizar hasta qué punto estas perspectivas han ido adaptándose con los años a la realidad de la profesión o, si en su defecto, nacen con independencia a esta.

6. BIBLIOGRAFÍA

6.1. Obras citadas

AGENCIA EFE. (7 de junio, 2019). Los traductores se reivindican: un 17 % de los libros están traducidos. *Fundéu RAE, Noticias del español.* https://www.fundeu.es/noticia/los-traductores-se-reivindican-un-17-de-los-libros-estan-traducidos/

AMAZON STAFF. (6 de noviembre, 2025). Amazon introduces Kindle Translate, an AI-powered translation service for authors to reach global readers. *Amazon*. https://www.aboutamazon.com/news/books-and-authors/amazon-kindle-translate-books-authors

ATLF. (15 de diciembre, 2025). *Bradage de la traduction, plan social invisible : Harlequin passe à l'IA* [Comunicado de prensa]. https://mailchi.mp/atlf/invitation-la-rception-des-nouveaux-adhrents-et-stagiaires-de-latlf-8351078?e=a1b18bcd72

BLETON, C. (2004). *Les Nègres du traducteur*. Éditions Métailié.

CLEARLY, H. (2021). *The Translator's Visibility: Scenes from Contemporary Latin American Fiction*. Bloomsbury Academic.

CONECTA. (2024). *Hábitos de Lectura y Compra de Libros en España* 2023 [Presentación de PowerPoint]. Federación de Gremios de Editores de España. https://federacioneditores.org/wp-content/uploads/2023/01/lectura-y-compra-de-libros-2023.pdf

CREAMER, E. (8 de julio, 2025). AI translation service launched for fiction writers and publishers prompts dismay among translators. *The Guardian*. https://www.theguardian.com/books/2025/jul/08/globescribe-ai-translation-service-fiction-writers-publishers-prompts-dismay-among-translators

CROFT, J. (2024).*The extinction of Irena Rey*. Bloomsbury Publishing.

CROFT, J. (2025). *La extinción de Irena Rey*. Anagrama. Traducción de Regina López Muñoz.

CRUZ, J. (19 de junio de 2005) El tambor de Oscar aún redobla. *El País*. https://elpais.com/diario/2005/06/19/cultura/1119132001_850215.html

CRUZ, J. (20 de julio de 2005) La rabia del hombre calmado. *El País*. https://elpais.com/diario/2005/07/17/eps/1121581608_850215.html

DERRIDA, J. (1991). «This is Not an Oral Footnote». En: S.A. Barney (Ed.). *Annotation and Its Texts* (192-205). Nueva York; Oxford: Oxford UP.

EVEN-ZOHAR, I. (2004). The position of translated literature within the literary polysystem. En. L. Venuti (Ed.), *The translation studies reader* (192-197). Taylor & Francis.

FEIERSTEIN, L.R. (2008). N. de la T.: los pies del texto. En L.R. Feierstein (Ed.), *Traducción y poder* (17-35). Iberoamericana Editorial Vervuert, S.L.

FORTEA, C. (2026). Una cuestión de fe. *Recensión*, 15 (enero-junio). https://revistarecension.com/2026/01/23/una-cuestion-de-fe/

GIMENO UGALDE, E. (2023). De la invisibilidad a la subversión: la nota del traductor en «Nota al pie», de Rodolfo Walsh. *Quaderns. Revista de Traducció,* 30, 127-138. https://doi.org/10.5565/rev/quaderns.105

GONZÁLEZ, L. (17 de mayo de 2013). El 'infierno' de traducir 'Inferno': los traductores de Dan Brown, dos meses en un 'búnker' con seguridad. *El Huffington Post*. El 'infierno' de traducir 'Inferno': los traductores de Dan Brown, dos meses en un 'búnker' con seguridad

G. TORRES, L. (30 de mayo de 2013). Dan Brown: "No es fácil escribir 'bestsellers'. Mis personajes no saben cuántos libros he vendido". *RTVE*. Dan Brown: "No es fácil escribir 'bestsellers'. Mis personajes no saben cuántos libros he vendido"

HUOUT, L. (1 de abril de 2020). Quand les traducteurs des romans de l'auteur de "Da Vinci Code" étaient confinés dans un bunker. *Franceinfo*. Quand les traducteurs des romans de l'auteur de "Da Vinci Code" étaient confinés dans un bunker

INFANTE FERNÁNDEZ, I. (2024). 2. El español como lengua de traducción dentro de la literatura mundial: perspectiva general. *Instituto Cervantes*. https://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_24/infante/p02.htm

KRIPPER, D. (2016). *Las ficciones del traductor: el traductor como protagonista en la literatura reciente española* [Tesis doctoral, Georgetown University]. ProQuest.

KRIPPER, D. (2017). Los agentes de la traducción: las ficciones del traductor como relatos de mercado. *Mutatis Murandis, Revista Latinoamericana de Traducción*, Vol. 10 (No 2) 174-194. DOI: 10.17533/udea.mut.v10n2a07

KRISTOFF, J [@misterkristoff]. (18 de julio, 2025). *Target are doing a fancy new edition of NEVERNIGHT and asked me for content warnings.* 🖤 [Post de X]. X. https://x.com/misterkristoff/status/1946266966131704151/photo/2

KUANG, R.F. (2022) *Babel*. Editorial Hidra. Traducción de Patricia Henríquez Espejo

LEWIS, P. (20 de julio, 1998). 'Ulysses' at Top As Panel Picks 100 Best Novels. *The New York Times*. https://www.nytimes.com/1998/07/20/books/ulysses-at-top-as-panel-picks-100-best-novels.html

LÓPEZ GUIX, J.G. (29 de octubre de 2025). El corazón de las tinieblas (2). Huesos. *El Trujamán*. CVC. El Trujamán. Interferencias. «El corazón de las tinieblas» (2). Huesos, por Juan Gabriel López Guix.

L'ILLA DELS LIBRES. (28 de mayo de 2013). La traducció d"Inferno' de Dan Brown es va fer amb fortes mesures de seguretat per evitar filtracions. *L'Illa dels Llibres*. Entrevista Esther Roig traductora de Dan Brown inferno

ORSENNA, E. (1997). *Deux étés*. Fayard.

RIUS, E. (19 de junio, 2017) Elogio de las notas a pie de página. *Notas Para Lectores Curiosos*. Notas para lectores curiosos: ELOGIO DE LAS NOTAS A PIE DE PÁGINA

RAMÍREZ TELLO, P. (20 de mayo, 2021) Lady Gaga y la visibilidad. *La Linterna del Traductor*. La visibilidad de los traductores | La Linterna del Traductor

REVUELTA, L. (6 de junio de 2016). Miguel Sáenz: «Günter Grass era como Picasso, de esos que hacen de todo». *ABC*. Miguel Sáenz: «Günter Grass era como Picasso, de esos que hacen de todo»

SEOANE, A. (16 de mayo de 2024) El lado más precario de la millonaria industria del libro: "No tengo paro ni nada, las condiciones de trabajo están por debajo del salario mínimo". *La Lectura – El Mundo*. El lado más precario de la millonaria industria del libro: "No tengo paro ni nada, las condiciones de trabajo están por debajo del salario mínimo" | La Lectura

SOMOZA, J.C. (2000). *La caverna de las ideas*. Alfaguara.

TODA CASTÁN, C. (2009). *EL PAPEL DEL AUTOR: Análisis de la relación directa autor-traductor sobre el ejemplo de Günter Grass* [Trabajo de grado, Universidad de Salamanca] Gredos. https://hdl.handle.net/10366/108970

TOLEDANO BUENDÍA, C. (2010). ¿Qué hay tras las 'notas del traductor'? En R. Rabadán, T. Guzmán y M. Fernández (Ed.), *Lengua, traducción, recepción en honor de Julio César Santoyo. Vol. 1* (637-662). Universidad de León.

WALSH, R. (2010). Nota al pie. En V. Paletta (Ed.), *Cuentos completos* (365-392). Veintisiete Letras.

WEBSTER AYUSO, J. (30 de abril de 2020). Literary lockdown: how translating a Dan Brown novel made for a thriller plot. *The Guardian*. https://www.theguardian.com/books/2020/apr/30/dan-brown-origin-thriller-da-vinci-code-translation-les-traducteurs

6.2. Obras consultadas

ABC. (10 de mayo de 2013). El «Inferno» de traducir a Dan Brown. *ABC*. El «Inferno» de traducir a Dan Brown

ALÓS, Ernest. (12 de octubre de 2017). Dan Brown: "La situación de Catalunya y España es dolorosa, pero un signo de los tiempos". *El Periódico.es* https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20171012/dan-brown-presentacion-origen-barcelona-catalunya-espana-pedrera-sagrada-familia-6349155

ARAGÓN, Kevin (4 de junio de 2023). Los traductores, un thriller lleno literatura y misterio. *El Castellano*. Los traductores, un thriller lleno literatura y misterio | El Castellano - Todo sobre el idioma español: gramática, dudas, etimolgía y diccionario

ARROJO, Rosemary (2018). *Fictional Translators: Rethinking Translation through Literature.* Oxford; Nueva York: Routledge.

BIANCHI, B. (2002). Ich erinnere mich En: H. Frielinghaus (Ed.) *Der Butt spricht viele Sprachen: Grass-Übersetzer erzählen.* Steidl Verlag.

BORGES, J.L.(1974). Pierre Menard, autor del Quijote. En J.L. Borges (Ed.). *Obras completas* (440-450). Emecé editores.

CENTRE NATIONAL DU LIVRE. (12 de marzo de 2020). *CNL | Carole Delporte et Dominique Defert - Secrets de traduction d'un bestseller mondial.* [Vídeo]. YouTube. https://youtu.be/unf4cdNivhs

CROFT, J. (2024). Aviso: Nota da traductora. En J. Croft (Ed.), *A Extinção de Irena Rey*. Casa das letras. Traducción de Sebastião B. Cerqueira.

CROFT, J. (2024). Capítulo um. En J. Croft (Ed.), *A Extinção de Irena Rey*. Casa das letras. Traducción de Sebastião B. Cerqueira.

CROFT, J. (2024). Capítulo dois. En J. Croft (Ed.), *A Extinção de Irena Rey*. Casa das letras. Traducción de Sebastião B. Cerqueira.

CROFT, J. (2024). Capítulo três. En J. Croft (Ed.), *A Extinção de Irena Rey*. Casa das letras. Traducción de Sebastião B. Cerqueira.

EFE. (9 de septiembre de 2025). Las insólitas condiciones de la traductora checa de la nueva novela de Dan Brown: trabajó en un búnker con una caja fuerte. *20 minutos*. Las insólitas condiciones de la traductora checa de la nueva novela de Dan Brown: trabajó en un búnker con una caja fuerte

FONTCUBERTA, J. (2002). Das Buch gehört jetzt euch. En: H. Frielinghaus (Ed.) *Der Butt spricht viele Sprachen: Grass-Übersetzer erzählen* (130-135) Steidl Verlag.

FRIELINGHAUS, H. (2002). Nachwort. En: H. Frielinghaus (Ed.) *Der Butt spricht viele Sprachen: Grass-Übersetzer erzählen* (186-192) Steidl Verlag.

GIELKENS, J. (2002). Aus den Memoiren eines Grass-Übersetzers. En: H. Frielinghaus (Ed.) *Der Butt spricht viele Sprachen: Grass-Übersetzer erzählen* (16-26) Steidl Verlag.

GROFF, C. (2002). Drei (vier) Begegnungen mit Günter Grass. En: H. Frielinghaus (Ed.) *Der Butt spricht viele Sprachen: Grass-Übersetzer erzählen* (69-72) Steidl Verlag.

HERMES, D. (ed.) (2003). *Günter Grass / Helen Wolff. Briefe 1959-1994*. Steidl Verlag.

KRISTOFF, Jay. (2021). Capítulo 1 Primereas veces. En J.Kristoff (Ed.), *Nuncanoche* (19-32). Nocturna Ediciones. Traducción de Manu Viciano.

KRISTOFF, Jay. (2021). Capítulo 2 Música. En J.Kristoff (Ed.), *Nuncanoche* (33-51). Nocturna Ediciones. Traducción de Manu Viciano.

KUANG, R.F. (2025) *Catábasis*. Editorial Hidra. Traducción de Patricia Henríquez Espejo.

MÄKELÄ, A.M. (2008). Wenn der Autor eine Rolle spielt. Über die (Interpretations-) Autorität des Autors Günter Grass in seinem Roman Im Krebsgang und ihre Wirkung auf die Übersetzung des Romans ins Finnische, Schwedische, Dänische und Englische. [Trabajo de fin de carrera, Universidad de Tampere] Trepo. https://trepo.tuni.fi/bitstream/handle/10024/80287/gradu03305.pdf;jsessionid=97022325A280C9E70FA33605D65FB5CF?sequence=1

MARÍAS, J. (2006) *Corazón tan blanco*. Nueva York: Vintage Español.

MITCHELL, B. (2009). Translators Afterword. En G.Grass (Ed.), *The Tin Drum*. Houghton Mifflin Harcourt.

MORÁN, David. (18 de septiembre de 2025). El auténtico secreto de Dan Brown: traductores bajo llave y un manuscrito a prueba de 'hackers' para evitar filtraciones. *El Periódico.com* El auténtico secreto de Dan Brown: traductores bajo llave y un manuscrito a prueba de 'hackers' para evitar filtraciones

NAJMÍAS, D. Y VIVER, N. (2 de septiembre de 2025) Traductores en la literatura: lista de obras. *Vasos comunicantes*. https://vasoscomunicantes.ace-traductores.org/2025/06/08/los-traductores-en-la-literatura-lista-de-obras/

RUIZ CASANOVA, J.F. (2023) Por qué preferimos imaginar el futuro a preguntarnos por el presente: la traducción literaria y la IA. *1611. Revista de historia de la traducción*, número 17. https://www.traduccionliteraria.org/1611/art/ruizcasanova5.htm

VINCOUR, J. (26 de enero de 1980) In Any Language, Grass Chooses His Words With Care; Considered Unique Event Explains Sense of Words Difficult Author to Translate. *The New York Times*. https://www.nytimes.com/1980/01/26/archives/in-any-language-grass-chooses-his-words-with-care-considered-unique.html

ANEXO

Entrevista a Regina López Muñoz

1. Me gustaría saber de dónde surge la idea de que te involucraras en la dinámica de las notas (tanto de la nota inicial como de las notas al pie). ¿Fue una propuesta tuya o fue Anagrama quien lo propuso al ofrecerte el encargo? De haber sido una idea tuya, ¿cómo fue recibida la propuesta? Y de haber sido al revés, ¿qué pensaste al recibirla?

Fue idea mía. He estado haciendo memoria y no recuerdo exactamente un momento preciso de «¡eureka!», lo que me lleva a pensar que más bien fue surgiendo a medida que traducía, de una forma un poco orgánica. Alexis le enmienda la plana a Emi y es casi inevitable que la traductora que llega en la capa siguiente también tenga ganas de dar su punto de vista sobre algunas cosas, ¿no? La tentación fue demasiado fuerte para resistirse...

2. ¿Cómo estableciste cuándo hablar y cuándo no? En la nota inicial comentas que en muchas ocasiones has tenido que reprimir las ganas de hacerte patente en el texto. La verdad es que, personalmente, he disfrutado mucho de ver en qué momentos decidías tomar la palabra y cómo lo hacías, y justo por eso me genera curiosidad saber cómo decidías cuál era o no un buen momento para hacerlo.

Es totalmente cierto eso que comento en la nota inicial (nota que, dicho sea de paso, escribí tratando de que el estilo se camuflara un poco con el de Alexis/Emi, como una pieza más de la ficción, y creo que se percibe, pues evidentemente yo no tengo dos amigas que me relataron los hechos de la novela). Lo que ocurrió fue que, en mi primera versión, introduje bastantes N. de la T. de la T. que luego fui quitando durante los procesos de relectura, análisis y autorrevisión, antes de entregarle la traducción a Anagrama. Para mí era una preocupación constante no rebasar la fina línea que separaba el guiño simpático (y hasta cierto punto pertinente para quienes iban a leer el libro en castellano, para recordar de vez en cuando que había una traductora más en el libro) de la exhibición sin sonrojo e injustificada.

Fui bastante cauta y cuando entregué la traducción dejé muy poquitas N. de la T. de la T., comentándole casi de pasada y un poco de broma a la editora de mesa,

Inga Pellisa, que algunas se habían quedado por el camino. Ella me animó a sacarlas del cajón e introducir unas pocas más que yo había desestimado por prurito de discreción.

3. Un poco siguiendo la línea de la pregunta anterior, tú misma señalas que prácticamente todas tus notas están amparadas en las de Alexis, ¿cómo llegaste a la conclusión de que intervendrías mayoritariamente a raíz de sus notas?

Esto lo tuve claro más o menos desde el principio: como lectora, entendía que mi participación personal debía limitarse a ocasiones en las que antes interviniera Alexis, porque era la manera más limpia, digamos, de aparecer pero «molestando» lo menos posible (y aquí me refiero a importunar tanto a quien lee como a estorbar dentro de la propia novela), aprovechando esos quiebres en la narración que son las notas de Alexis, y por tanto sin extralimitarme interrumpiendo la novela más de lo que habría sido razonable; respetando la voluntad de que los paréntesis estuvieran donde Jennifer Croft quiso ponerlos. Y todas las notas son así salvo la que aparece en el último capítulo, la relativa a la «bandada de traductores». Esa es la única nota mía realmente indispensable, y la que me abrió la puerta a aprovechar las circunstancias y meter unas cuantas más en pro del juego metanarrativo.

4. En la nota inicial hablas también de cómo tus intervenciones están siempre justificadas y de que no te ha quedado más remedio que escribirlas. Sin embargo, en algunos casos parecería que no todas son estrictamente necesarias. Por ejemplo, cuando en la página 133 añades un «Bien afilada esa flecha, en mi humilde opinión» con respecto a la broma de Emi, o cuando en la página 259 dices «Más vaga que la chaqueta de un guardia» cuando Alexis decide no traducir los nombres de las setas. ¿Recibiste algún *feedback* por parte del corrector o la editorial con respecto a la inclusión de estas notas específicamente?

Fíjate que eso está hecho con toda la intención. Me di cuenta de que, si pasaba de unas notas más sobrias a otras un poco más desinhibidas y hasta faltonas, ¡en realidad estaría siguiendo la estela del desarrollo de la trama! Alexis, Emi y absolutamente todos los personajes van desmelenándose a medida que avanza la narración, es parte de esa especie de «viaje del héroe» compartido que llevan a cabo.

Si yo hubiese mantenido un tono más distante a lo largo de toda la novela, me habría desmarcado demasiado del espíritu de la propia ficción.

5. De tener la oportunidad, ¿te gustaría formar parte de un encuentro de traducción como los que se presentan en la novela y los que ya se han llevado a cabo por autores reales como Günter Grass?

Da un poco de miedo después de leer esta novela, ¿no?

Lo más parecido a una cumbre que conozco son las estancias en residencias para escritores y traductores en las que procuro pasar un par de meses al año, donde convives con gente de muchos países y con perfiles muy dispares. Se convive sobre todo a partir de las siete de la tarde, cuando cada cual sale de su madriguera y cenamos y hablamos un poco de todo, de la faena, pero no solo. Sospecho que serían menos sorprendentes las veladas si todas y todos nos dedicáramos a traducir lo mismo, pero ojalá se me presente alguna vez la oportunidad de comprobarlo y me inviten a participar en alguna cumbre.

Croft y yo, dicho sea de paso, deberíamos habernos conocido en una residencia de esas, en Suiza. Es la que ella menciona en primer lugar en sus agradecimientos, la Fondation Jan Michalski pour l'écriture et la littérature. Pero corría marzo de 2020 y la vida tenía otros planes. Por eso me dio tantísima alegría recibir el encargo de traducir su novela años después, porque fue como si el destino se empecinara en juntarnos. Añado que, hace un par de años, una colega-amiga italiana y yo tradujimos simultáneamente una misma novela francesa, cada una a su idioma, y nos reunimos por videollamada para intercambiar impresiones y dudas. Fue fascinante comprobar hasta qué punto la lectura, la interpretación y la metabolización de una misma una obra literaria puede ser distinta en dos personas de perfil cultural y generacional tan similar. A las dos nos enriqueció una barbaridad contar con el punto de vista de la otra.

6. ¿Qué opinas sobre el enfoque de la traducción que encontramos en la novela? ¿Consideras que está bien reflejada la realidad del traductor? ¿Y, concretamente, qué opinas sobre las diferentes percepciones de la traducción que defienden Emi y Alexis?

La novela está plagada de detalles muy realistas pero también de situaciones completamente delirantes. Me daría un poco de miedo que alguien ajeno al oficio de traducción leyera esta novela y le atribuyera algún tipo de verosimilitud a los excesos y las peripecias que con tanto talento imaginó Croft. O a la veneración enfermiza que los traductores le reservan a Irena.

¿Sabemos en realidad qué enfoque(s) defienden Emi y Alexis? No hay una narradora fiable en este libro, en realidad... En cualquier caso, jamás me alinearé con una traductora (si es que la hay) que esté a favor de eliminar pasajes, maquillar y editar a su antojo un original.

7. Y ya por último, me gustaría preguntarte si tienes constancia de si otros países han tomado la misma decisión que en España de hacer que el traductor forme parte de la narrativa. Por lo que he podido comprobar, en la edición portuguesa no los hay, pero en el resto de ediciones no he podido sacar nada en claro. En cualquier caso, ¿recomendarías a las futuras editoriales extranjeras que hicieran también partícipes de esta manera a sus traductores?

Cuando traduje la novela, no se había publicado aún ninguna edición extranjera. Poco antes de que saliera *La extinción de Irena Rey* salió en Portugal *A extinção de Irena Rey*; no he tenido ocasión de hacerme con él, pero sí leí el adelanto de los primeros capítulos en la web de la editorial y no vi que Sebastião Belfort Cerqueira, el traductor, se hiciera visible en esas primeras páginas.

Supe por la agente de Croft que Kaja Gucio, la traductora de *Wymieranie Ireny Rey*, también se deslizó en la ficción porque de alguna manera había que «explicar» cómo era posible que una novela presuntamente escrita originalmente en polaco llegara a Polonia a través de su traducción al inglés. Pero, entre que no leo polaco y que el libro salió hace muy poco, no he tenido tiempo ni medios de ahondar más.

Sé que también se ha publicado en Lituania y creo que pronto saldrán más ediciones (en chino, en francés, supongo que algunas más). Yo desde luego animaría a editoras y traductoras a recoger el guante que arroja Jennifer Croft y enriquecer cada edición. ¡Y que nos junten a todas en una cumbre, aunque sea ya con las traducciones hechas!