

## *Variación cultural, técnicas y procedimientos estilísticos a propósito de las autotraducciones al castellano de Carme Riera*

### *Cultural variation, techniques and stylistic procedures used by Carme Riera to Spanish self-translation<sup>1</sup>*

**Luisa Cotoner Cerdó**

Universitat de Vic

Recibido el 20 de marzo de 2010

Aprobado el 25 de agosto de 2010

**Resumen:** El propósito de este artículo es hacer un repaso de las técnicas y procedimientos estilísticos que la escritora Carme Riera utiliza al traspasar sus propias obras desde el original catalán al castellano. La intención de causar un mismo efecto estético en un nuevo público lector en lengua castellana hace que la autora se sienta absolutamente libre para modificar, adaptar, modular, ampliar o suprimir el texto original. Riera considera sus traducciones solo como ejercicio de recreación. Desde esa perspectiva, sus recreaciones consiguen seducir también al público lector hispano, al tiempo que reflejan una de las características esenciales de su obra: la visión poliédrica de la realidad, ya que sus autotraducciones guardan una estrecha correspondencia con la pluralidad de cosmovisiones inherente a la diversidad de lenguas. Sus procedimientos pueden ser a veces discutibles, pero el resultado final desemboca en una nueva y enriquecedora mirada.

**Palabras claves:** Autotraducción. Carme Riera. Literatura catalana. Variación cultural. Ironía.

**Summary:** The purpose of this article is to survey the techniques and stylistic procedures used by the writer Carme Riera to transfer her own work from the original Catalan to Spanish. The process of seeking to create the same aesthetic impact on a new Spanish readership has the effect of liberating the author, enabling her to modify, adapt, vary, enlarge or omit passages of the original text. Riera considers translation only as an exercise in recreation. As a product of this perspective, her recreations are not only successful in captivating a Spanish readership but also reflect one of the essential characteristics of her work: a multifaceted vision of reality, since her self-translations are a close parallel to the multiplicity of world views inherent in the diversity of languages. Her procedures may at times be questionable, but they lead to a new and enriching final standpoint.

**Key words:** Self-translation. Carme Riera. Catalan literature. Cultural variation. Irony.

---

<sup>1</sup> Este artículo se ha llevado a cabo en el marco del Grupo de investigación consolidado: «Estudios de género: traducción, literatura, historia y comunicación» de la Universitat de Vic (AGAUR SGR 833; 2009-2013).

**E**n el ámbito de la España de las Autonomías, son muchos los escritores gallegos —Álvaro Cunqueiro a la cabeza—, vascos —Bernardo Atxaga es un ejemplo paradigmático— o catalanes —en este caso la lista es casi interminable— que han optado por trasladar, en mayor o menor medida, su propia obra al castellano (SANTOYO, 2002: 2005). Por otra parte, es obvio afirmar que el escritor que opta por la autotraducción no sólo domina la lengua en la que escribe y la lengua de llegada, sino que, normalmente, siente esa segunda lengua como algo tan cercano a su persona que no puede consentir que otro u otra se inmiscuyan en lo que considera una nueva recreación de su obra, paradójicamente, la misma y distinta. Aunque también puede darse el caso de que un autor o autora se vea empujado a autotraducirse obligado por unas circunstancias concretas y alejadas de esa especie de celo creador al que acabo de referirme. De cualquier modo, el resultado final casi siempre deja entrever si el punto de partida ha sido la libérrima voluntad de quien creó el original o si la traducción ha estado condicionada por factores externos ajenos a aquella.

En el caso que nos ocupa, debo comenzar por advertir que Carme Riera no cree en la traducción; considera que *siempre supone una carencia* (RIERA, 2002: 11), aunque la acepta de buen grado como un deseable y bienvenido mal menor para poder llegar a lectores que no entiendan el original<sup>2</sup>. Ya sostenía Walter Benjamin, en su célebre ensayo “La tarea del traductor” (BENJAMIN, 1994: 285-296), que la traducción, a diferencia de las obras originales, es el único arte que se realiza pensando en los destinatarios, y que eso constituye la diferencia de categoría entre original y traducción. Desde otra perspectiva, la propia Riera ha declarado en múltiples ocasiones que la literatura es un ejercicio de seducción por parte de quien escribe para lograr que quien lee entre en el juego de espejos y reflejos, simulacros y enmascaramientos que es la escritura. Y la escritura está hecha de palabras.

En efecto, el primer foco de atracción para quien se asoma a la obra de Riera es el cuidadoso manejo de la lengua catalana, impregnada de variantes mallorquinas, la riqueza y precisión de su vocabulario, la musicalidad de la sintaxis, la aparente espontaneidad con que pone en boca de sus personajes el registro coloquial, o los guiños intertextuales con que interpela a clásicos y modernos insertándolos en su propio discurso, y eso constituye el denominador común en que se sustenta toda aquella.

---

<sup>2</sup> De hecho, sus novelas y relatos han sido traducidos a múltiples lenguas, griego, alemán, italiano, inglés, rumano, ruso, esloveno, holandés, portugués, francés, turco, noruego y, naturalmente, al castellano [véase Apéndice 1], ya sean en versiones completas ya sean narraciones sueltas o fragmentos, publicados en antologías o revistas. Cabe señalar también que, salvo algunas excepciones, es la propia autora quien autotraduce sus obras al castellano [véase Apéndice 2].

Declara la autora mallorquina:

*Entiendo la literatura, y concretamente la novela, que es mi campo, como la creación de un mundo autónomo mediante la manipulación lingüística y me parece imposible reproducir dicha manipulación. [...] Trasvasar a otro idioma la musicalidad, la ductilidad fónica de ciertas palabras escogidas y sopesadas para que, colocadas la una junto a la otra, funcionen como deseamos que lo hagan [...] resulta casi imposible (RIERA, 2002: 10).*

Desde su punto de vista, no resulta, pues, tan extraño que Riera desconfie de la traducción propiamente dicha y conciba la autotraducción como ejercicio de recreación.

Azorín —citado asimismo por RIERA en el mismo artículo— afirma que los escritores universales eran aquellos capaces de resistir “la prueba de la traducción”, ya que si bien la traducción *les deja sin el encanto de la lengua* [...]; *en cambio, queda el armazón, la idea, lo universal, lo fuerte, la vida*. El empeño de Riera es trasvasar esa “vida” de una lengua a otra, pero recuperando en la lengua de llegada “el encanto” y “la musicalidad” del original, que se han perdido por el camino. De ahí que su ejercicio de recreación suponga, entre otras cosas, una nueva elaboración de la “manipulación lingüística”, que es como la autora entiende la literatura con mayúscula. Como sostenía Paul VALÉRY, traducir *consiste en producir con medios diferentes efectos análogos*<sup>3</sup>.

Carme Riera, en el ejercicio de la autotraducción, ha experimentado, a lo largo de los años, una gran evolución afinando técnicas y procedimientos, para mantener el equilibrio entre fidelidad y licencia cada vez con mayor seguridad<sup>4</sup>. Me interesa aquí, sobre todo, ilustrar con unos pocos ejemplos algunos de los recursos que utiliza Riera para trasladar las variaciones culturales, puesto que este es uno de los aspectos que se hacen pensando exclusivamente en los nuevos destinatarios.

Lo mismo que resulta elemental señalar la existencia de variaciones culturales entre lenguas de ámbito espacial distinto, también lo es insistir en la diferencia territorial que existe entre el castellano y el catalán, que conlleva la pertenencia a tradiciones culturales asimismo distintas, aunque sea dentro de un mismo Estado. Sin embargo, hay que tener en cuenta también otro aspecto menos evidente: las variaciones culturales se producen asimismo en el orden temporal, sobre todo, cuando se trata de trasladar una figura tan escurridiza como la ironía, más adelante volveré sobre esta cuestión.

El tener presente un público lector virtualmente nuevo es, pues, uno de los factores que más han condicionado las estrategias traductoras de Riera y que, a mi juicio, más han influido en la evolución, claramente positiva, que puede observarse en sus traslados. La escritora, lejos de conformarse con omitir o cambiar radicalmente lo

---

<sup>3</sup> Recogido por Octavio PAZ (1996: 518).

<sup>4</sup> Véase Luisa COTONER CERDÓ (2001: 21-24 y 2006: 42-51).

que le estorba, busca la manera de llegar a los que leen en castellano, no solo a los peninsulares sino a los posibles lectores de cualquiera de los ámbitos de la lengua hispánica.

A mi juicio, existen dos recursos fundamentales para el traslado de la variación cultural de una lengua a otra: la adaptación y la amplificación. El primero, según la definición de la traductóloga Amparo HURTADO (2001: 633), consiste en *reemplazar un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora*<sup>5</sup>.

Muchos ejemplos de utilización de este procedimiento se encuentran en la divertida colección *Contra l'amor en companyia i altres relats* (RIERA, 1991), en la que con frecuencia nombres y personajes propios del ámbito catalán son trasmutados en los que pudieran ser sus homólogos en la esfera de la cultura castellana. Quizás uno de los más ilustrativos sea la adaptación que se produce en el relato titulado “La novel·la experimental”, en la que las referencias al mundillo de la literatura catalana son trasplantadas a la de la castellana. Así, el protagonista de la versión castellana ya no se refiere al poeta catalán Salvador Espriu sino a Miguel de Cervantes. El premio de novela en catalán *Prudenci Bertrana*, que se otorga en Girona<sup>6</sup>, se transforma en el premio *Planeta*, de la editorial del mismo nombre, fundada por José Manuel Lara<sup>7</sup>. Otros premios menos conocidos, como el *Ignasi Iglèsia de Teatre*, desaparecen o son también reconvertidos en sus homólogos en la otra lengua, así el de *Xarxa d'assaig* pasa a ser el premio de *la Crítica* y el nacional de la Generalitat de Catalunya, en el Nacional de España. También los personajes son trasmutados: “el germà de la cunyada d'en Ricard Massó”, importante empresario del mundo editorial en catalán, se transforma en “el hermano de la cuñada de la mujer de Lara”, importante empresario del mundo editorial en castellano, etc. etc.

También en su excelente novela *La meitat de l'ànima / La mitad del alma* (RIERA, 2004 / 2005), recurre a la adaptación para trasladar al castellano ciertos convencionalismos sociales, como por ejemplo “la senyoreta Brugada” (Riera, 2004: 67), pasa a ser “Doña Esther” (RIERA, 2005: 64), un tratamiento de respeto en castellano más adecuado para una persona que ha superado con creces la sesentena. También para sustituir la referencia al libro de caballerías de Joanot Martorell *Tirant lo Blanc* (2004: 20), siglo XV, por la referencia a *El Quijote* (2005: 20) de Cervantes. La cuestión merece, además, otro comentario: un par de páginas más adelante, cuando se alude al recuento de ejemplares firmados por la escritora-protagonista, mientras leemos

---

<sup>5</sup> No me refiero aquí, por tanto, a los procedimientos que afectan al conjunto de la obra, como ocurría, por ejemplo, en el siglo XIX en la traducciones al castellano de Shakespeare perpetradas por José María Quadrado, en las que se producía una verdadera fagotización del original, sino a las microunidades textuales.

<sup>6</sup> La Fundació Prudenci Bertrana otorga el premio que lleva su nombre a una novela escrita en catalán y se concede durante el mes de septiembre en la ciudad de Girona, concretamente en el Parc de la Devesa. La obra ganadora la publica la editorial Columna y está dotada con 42.000 euros. La propia Carme Riera lo ganó en 1980 por la novela *Una primavera per a Domenico Guarini*.

<sup>7</sup> Dotado con 600.000 euros, se otorga en Barcelona el 15 de octubre.

en el original: *No cregui que n'havia firmat tantíssims, uns deu o dotze, a tot estirar*, en la versió castellana el número crece: *No vaya a creer usted que había firmado en exceso, alrededor de veinte o treinta como máximo* (2005: 22). Obviamente, si la cantidad de personas que leen en catalán es más baja que el de las que leen en castellano, el número de lectores que guardan cola para que la autora les firme el libro tenía que reflejar de algún modo esa desproporción. Más aún si pensamos en el mercado internacional, donde también es más conocido Cervantes que Joanot Martorell.

Forman parte también de la voluntad de adaptar el original a los nuevos lectores, la supresión de ciertas unidades léxicas que carecen de equivalente cultural fuera del contexto catalán, e incluso la de algunos nombres propios de novelistas reales, que son muy conocidos dentro pero no fuera del ámbito de la literatura en lengua catalana. A la primera hipótesis corresponde, por ejemplo, la elisión de una palabra como “botiflers”. Los patriotas catalanes apodaban “botiflers” a los aristócratas que eran partidarios de Felipe V, duque de Anjou, en la Guerra de Sucesión española y vestían a la moda francesa. La gente lo consideraba arrogantes, “inflados” o hinchidos de vanidad. Es, pues, evidente que una referencia que resulta muy clara para un catalán: *els Lluïsos francesos, els botiflers que no celebren el sant el juny, sinó l'agost, el dia de sant Lluís rei de França...* (2004: 18), no puede ser conservada en castellano (2005: 17) más que poniendo una larga nota a pie de página, solución que la autora desestimó en este caso, pero que, en cambio, adopta en el caso de otras palabras que carecen también de equivalente, como ocurre con ciertas expresiones del idiolecto de Josefa, la cocinera de los padres de la protagonista, un personaje popular en quien de niña encontraba refugio: *Em deia: Ja ho veus, estimada dolça, colflorieta meva, pastanagó, cebeta tendra, glop de vi dolç... Tu no en tindràs pas, de tifus, no, reina meva, tu no prendràs mal'* (2004: 51). Riera mantiene en la versión castellana estas cariñosas letanías en la lengua original, pero incluyendo su traducción literal en nota a pie de página: *Ya lo verás, queridita mía, coliflorcita mía, zanaborita, cebollita tierna, sorbito de vino dulce, tú no te pondrás enferma, te lo aseguro, tú no* (2005: 48). De esta manera, tanto la conservación del texto como el calco traductológico mantienen al lector dentro de la órbita imaginaria de un espacio en el que se habla solo en catalán.

Respecto a los nombres propios, en la versión castellana se omiten, entre otros, los de Rosa REGÁS y Carmen CASAS (2004: 19), conocida esta última como autora de libros de cocina, de ahí que en castellano la protagonista se refiera a *una señora que había cocinado un libro de platos afrodisíacos con recetas idóneas para cada circunstancia* (2005: 18). Lógicamente, se conservan, en cambio, alusiones como la referida a autores tan famosos como Eduardo Mendoza.

En cuanto al uso que hace Riera de la amplificación, procedimiento antes mencionado que, como es sabido, consiste en añadir datos o elementos lingüísticos en el texto meta para que sus lectores puedan reconstruir mejor un contexto o un entorno extratextual que les es ajeno. Centraremos la atención solo en *La mitad del alma*, novela en la que son numerosas las adiciones que pueden encontrarse con ese propósito. Me

interesan de nuevo, sobre todo, las que brotan del propósito de proporcionar informaciones culturales, probablemente desconocidas para nuevo lector.

Ese es el caso, por ejemplo, de las ampliaciones que aparecen en la versión castellana referidas a la celebración de la “diada de Sant Jordi”, expresión que —indicaré de paso— se traslada como “el día de Sant Jordi”, si bien alterna con “día del llibre” que se corresponde mejor con la correspondiente acuñación castellana “el Día del Libro”. Las referencias a ese ambiente tan especial que se vive en Barcelona el 23 de abril son las que efectivamente mejoran la comprensión al ser amplificadas en la versión castellana:

*En el dia del llibre, l'aglomeració comença des de molt matí i des d'aleshores fins a la nit transitar pels carrers de la ciutat amb cotxe, però també a peu, en qualsevol moment es fa difícil i lentíssim. Vaig excusar-me... etc. (RIERA, 2004: 20).*

*El Día del Libro la aglomeración empieza muy temprano y desde entonces y hasta la noche transitar por las calles de la ciudad, en coche o a pie, resulta lento y engorroso en extremo. El centro, especialmente, se convierte a primera hora en un enorme patio de vecindad, en un patio de recreo invadido, en gran parte, por escolares en día de semiasueto, por clubs de amas de casa, jubilados y, por supuesto, turistas —principalmente japoneses— atraídos por la celebración que tratan de abrirse paso entre tenderetes de libros y vendedores de rosas. A medida que el día avanza, el público cambia pero no decrece. Nadie puede resistir la tentación de salir a la calle para cumplir con el precepto de comprar un libro y una rosa precisamente el 23 de abril porque de no hacerlo, de no respetar la tradición —somos gregarios, ¡qué duda cabe!— quién sabe qué terrible maldición atraeríamos sobre nuestras cabezas, aunque fuera una maldición cultural, siempre más llevadera. Llegué, pues, con retraso. Me excusé... etc. (RIERA, 2005: 19).*

Creo que el fragmento no puede ser más ilustrativo: lo que para un lector catalán es archisabido y resultaría superfluo, puesto que conoce por experiencia propia ese clima multitudinario y festivo, se convertiría en una alusión anodina para los lectores que jamás hayan vivido un Sant Jordi en Barcelona. Sin la ampliación, es probable que la referencia del original les connotara simplemente el agobio que produce en los conductores un gran atasco de tráfico.

Aunque en esta novela pueden encontrarse otros muchos ejemplos de ampliación para aclarar el sentido de la trama o para complementar los huecos respecto a particularidades culturales de la lengua original, creo que este ejemplo resulta suficientemente ilustrativo para nuestro propósito.

Me referiré a continuación a otro de los grandes retos que plantea el traslado de la variación cultural: la traducción de la ironía<sup>8</sup>. Riera es una ironista de primera magnitud y practica la figura desde sus primeros libros. Concretamente, en estos dos últimos años, se ha puesto a prueba como adaptadora de esa figura tan escurridiza en dos nuevas versiones: la colección de narraciones *El hotel de los cuentos y otros relatos neuróticos* (RIERA, 2008) y la novela *Amb ulls americans / Con ojos americanos* (RIERA, 2009a / 2009b).

Como es sabido, el principio estilístico que preside el discurso irónico es su oblicuidad, lo que comporta, a su vez, dos consecuencias básicas: a) la forma irónica no es detectable fuera del contexto en que se produce; y b) la ironía requiere siempre la complicidad de quien está al otro lado del texto. La ironía, por otra parte, es un recurso muy volátil, siempre expuesto a que el paso del tiempo haga que se diluya o desaparezca, de ahí que a menudo requiera ser actualizada; de hecho, adaptamos chistes a nuevas situaciones o los aplicamos a nuevos personajes al día.

Obviamente, además, si la ironía no puede existir sin un contexto, espacial y temporal, que determine su significado, tampoco puede existir sin “víctimas”, igualmente reconocibles, que soporten la burla y padezcan las consecuencias. La ironía, por otra parte, esconde siempre, ya sea de forma humorística o sarcástica, una crítica, que pone en evidencia aspectos de la sociedad que rechaza nuestro yo. Sören Kierkegaard, uno de los filósofos más influyentes en el pensamiento contemporáneo, en su obra *Disertación sobre la ironía*, afirma que la vida individualizada comienza precisamente con la capacidad de poner en marcha la ironía, es decir, nuestra capacidad de análisis de la realidad que nos rodea. La ironía, además, nos permite contemplar el espectáculo ruinoso del mundo parapetados tras el placer que suscita el humor, en primer lugar para reírnos de nosotros mismos, de nuestra capacidad de ilusionarnos y de la decepción que normalmente sigue a ese espejismo.

Si bien las ‘víctimas’ de la mirada crítica rieriana son múltiples, destacan a mi juicio tres tópicos temáticos, por lo demás recurrentes en su obra: el erotismo, el mundillo literario y los abusos del poder político o social. Tres *leitmotives* respectivamente asociados a tres libros: *Epítelis tendríssims* (RIERA, 1981), *Contra l'amor en companyia i altres relats* (RIERA, 1991) y *Amb ulls americans* (RIERA, 2009).

En *Epítelis tendríssims*, una colección de relatos escritos durante la década de los ochenta del siglo pasado, Riera, tras las huellas de Anaïs Nin, se propuso abordar el género erótico, un género del que tradicionalmente las escritoras —más en España— habían sido excluidas. Riera, en la línea del feminismo militante que salió a la luz con la

---

<sup>8</sup> Me refiero únicamente a la ironía como figura estilística, concretamente como forma de humor o de sarcasmo. Dejo, por tanto, de lado otras formas de ironía como puede ser la ironía de la suerte o del destino, o la ironía trágica.

llegada de la democracia<sup>9</sup>, desafió con los *Epitelis* a toda una legión de bienpensantes lectores, a quienes ya había sorprendido con la publicación de *Te deix, amor, la mar com a penyora* (RIERA, 1975), esta vez echando mano de un arma bastante más letal que el lirismo intimista: el humor, como es sabido, uno de los instrumentos más eficaces para socavar las estructuras del poder, en este caso, horadando los presupuestos morales al uso a base de trastocar modos y maneras de vivir la sexualidad. Aunque estos cuentos habían sido traducidos al alemán (1994) y al neerlandés (1991), nunca habían sido vertidos al castellano en su totalidad hasta que la autora decidió hacerlo en 2008.

Es evidente que en los veintisiete años que median entre la salida al mercado de *Epitelis tendríssims* originales y la publicación de los traducidos, se han producido en la sociedad española muchas variaciones de orden cultural, hecho que reclamaba una decidida actualización por parte de la autora con el propósito de mantener, en la mayor medida posible, la aceptación del guiño irónico que consolida la relación de complicidad entre su voz y los nuevos lectores.

Un ejemplo de esa adaptación temporal se encuentra en el cotejo de las tres citas que encabezan respectivamente el original y la versión castellana:

*Vaig adonar-me que la caixa de Pandora guardava els misteris de la sexualitat femenina, tan distinta de la masculina, i que el llenguatge dels homes no era adequat per a descriure-la. El llenguatge del sexe encara s'ha de inventar. El llenguatge dels sentits ha d'explorar-se.*

Anaïs Nin

*Jehovà destrueix la ciutat a causa del pecat de Sodoma i el resultat és el pecat de l'incest. Quina lliçó contra el decret de la Justícia! I, ambdós pecats, quina manifestació del poder del sexe!*

Federico García Lorca.

*El plaer és el millor dels compliments*

Coco Chanel

En la traducción:

*Me di cuenta de que la caja de Pandora contenía los misterios de la sexualidad femenina, tan distinta de la masculina, y que el lenguaje de los hombres no era adecuado para describirla. El lenguaje del sexo está por inventar y por explorar el lenguaje de los sentidos.*

Anaïs Nin

---

<sup>9</sup> De esa época es también *Una primavera per a Domenico Guarini* (1980) / *Una primavera para Domenico Guarini* (1981), su novela más abiertamente feminista.



*El placer es el mejor de los cumplidos*

Coco Chanel

*La vida sin humor sería insoportable*

Cristina de Suecia

La eliminación en el traslado al castellano de la cita del poeta produce una sucesión de referencias intertextuales mucho más coherente, primero, porque la sustitución de García Lorca por la referencia a Cristina de Suecia, comporta que la edición castellana esté presidida solo por voces de mujer: Anaïs Nin, Coco Chanel y la presunta reina, más en consonancia con el punto de vista del erotismo femenino que preside la colección. Y, segundo, se mejora así de manera notable la progresión de la intencionalidad, que en el caso de la versión original quedaba truncada por la referencia bíblica, demasiado solemne y falta de ironía. Suprimida esta, la cadena discurre de manera impecable aludiendo a los tres ejes fundamentales del libro: la exploración del lenguaje del sexo, la incitación al placer y la necesidad del humor para combatir la usura incansable del tiempo.

En *Epítelis tendríssims*, el campo de observación de la escritora / voz narrativa y –fingidamente— autorial son las elucubraciones sobre el comportamiento erótico de algunos huéspedes del hotel de Lluc-Alcari, un encantador establecimiento familiar situado en uno de los paisajes más bellos de Mallorca y por aquel entonces bastante recóndito, convertido en la actualidad en un hotel casi de lujo. De ahí el título en castellano: *El hotel de los cuentos*, donde la ambivalencia de la palabra “cuentos” —“narraciones breves de ficción”, pero también “embustes” o “líos”—, adelanta mejor el enfoque indudablemente irónico adoptado por Riera para relatar la vida erótico-sentimental de los personajes que pululan por sus páginas.

La autora juega, tanto en el original como en la versión castellana, con la desautomatización de clichés, poniendo en solfa el género erótico desde una óptica femenina, y, de esta manera, forzando una reflexión crítica sobre ese tipo de narrativa, tradicionalmente consumida por hombres. Para ello, no duda en situarse por encima de los personajes, sobre los que urde caricaturas y burlas sangrientas, frustrando expectativas eróticas, resueltas generalmente con una carcajada.

Así ocurre, por ejemplo, en el relato “Mr. Flower, un savi botànic”, donde el equívoco entre el sentido del discurso de los personajes y las acciones o situaciones disonantes que se le contraponen, es la clave que sustenta un desenlace disparatado. A mi entender, esta historia del sabio botánico es una imitación burlesca en miniatura del género “literario-fisiológico”, que tan de moda estuvo entre los naturalistas del XIX que, bajo capa pseudo-científica, ofrecían al público masculino auténticos tratados pornográficos. Sobre ese fondo intertextual paródico, la mirada sarcástica de Riera frustra las expectativas creadas por el apasionado discurso de Mr. Flower, acrecentadas más aún por la imaginación calenturienta de su discípulo, el joven Pi, en el desenlace.

En ese punto se descubre que la amada, a quien se ha referido durante toda la historia el sabio botánico, no es la alumna exuberante a quien han ido a recibir al aeropuerto, sino *una immensa col-i-flor o quelcom semblant, espigada...*! (Riera, 1981: 46), que aquella le ha traído celosamente guardada en una caja.

Ocurre, sin embargo, que en la versión castellana, lo que aparece dentro de la caja no es una coliflor sino *una rara orquídea de un blanco lechoso cuyos untuosos pistilos oían a sexo femenino!*... (RIERA, 2008: 50). Tal modificación, más acorde quizás con la botánica-erótica<sup>10</sup> y con los tiempos que corren, hace, sin embargo, que se produzca una divertida incoherencia respecto a otro momento del relato, concretamente, cuando el fogoso discípulo, que está convencido de que la gastada masculinidad del viejo sabio necesita la ayuda de plantas de *virtudes afrodisíacas inesperadas*, es desengañado por el maestro:

—*Ob, no, amic meu, a mi no em fa falta. Secrets indesxifrables del cos enamorat...! Em basta molt poc per posar-me en forma: un peblic de salsa beixamel...*

—*I ara...!* (RIERA, 1981: 36).

En la traducción:

—*Ob, no, amigo mío, a mí no me hace falta. ¡Secretos indesxifrables del cuerpo enamorado!... Necesito muy poco para ponerme en forma: me basta con el leve tacto untuoso de mi dedo índice..., la fina textura de una buena salsa bechamel.*

—*¡Vaya!* (RIERA, 2008: 36).

La alusión a la salsa bechamel desencadena, a su vez, una serie de procacidades ampliadas en la versión castellana mediante referencias a la famosa escena de la mantequilla de la película de Bertolucci *El último tango en París* (1972), que no estaban en el original. No obstante, si bien la relación entre la coliflor y la bechamel está avalada por suculentas recetas de cocina, no así la bechamel y las orquídeas, que todavía no están unidas ni siquiera en las recetas más estrafalarias de los grandes *chef*, aunque nunca se sabe... En definitiva, la versión castellana gana en cuanto a la estética de la imagen evocada —indudablemente una orquídea es mucho más bella que una coliflor—, pero pierde respecto a la coherencia textual.

Otros ejemplos de adaptación y amplificación pueden verse en otra narración, asimismo paródica a todas luces, en la que se toman como falsilla ciertos artículos académicos publicados en revistas especializadas, en los que, en realidad, no se llega a ninguna conclusión ni se esclarece lo que aparentemente ha suscitado la curiosidad de los investigadores. Aquí el blanco de la burla es el texto publicado en una prestigiosa

---

<sup>10</sup> El Diccionario de la Real Academia Española define: Pistilo. m. *Bot.* Órgano femenino vegetal, que ordinariamente ocupa el centro de la flor y consta de uno o más carpelos. En su base se encuentra el ovario y en su ápice el estigma, frecuentemente sostenido por un estilo. Su conjunto constituye el gineceo.

revista de la Universidad de Baltimore en el que la analista Barbara Huntington comenta unos poemas eróticos inéditos de la escritora uruguaya Victoria Rossetta, que se había suicidado ahogándose en la piscina del hotel de Lluç Alcari años atrás. Aunque los cambios detectados entre el original y la nueva versión son numerosos, escojo solo tres que contribuyen a intensificar el efecto satírico: el primero consiste en el cambio de sentido que se produce en la cita de una frase lapidaria de la malograda escritora: *És inútil fer l'amor amb les pedres* (RIERA, 1981: 54), que en castellano se convierte en lo contrario: *No es inútil hacer el amor con las piedras* (RIERA, 2008: 68), curiosa evolución del pensamiento de la protagonista que, a la postre, resulta más acorde con el carácter probablemente imaginativo de sus fantasías eróticas. El segundo se refiere a la aportación que suponen los mencionados poemas eróticos respecto a su obra total. Así, mientras en el original se lee: *Gràcies a aquestes petites mostres, algunes de les obsessions que caracteritzen els personatges de les seves novel·les se'ns fan més comprensibles i propers* (RIERA, 1981: 60), en el traslado los poemas esclarecen “algunas de las obsesiones que caracterizan a los sujetos líricos de sus poemas sobre la conquista de América” (RIERA, 2008: 72-73), con lo que, efectivamente, la transformación de la novelista en poetisa épica acentúa la guasa. El tercero afecta a la de la supresión de la última frase de la investigadora: *Només ell, si es viu, ens pot revelar el misteri* (RIERA, 1981: 61), que es sustituida por la burlesca ampliación de las interrogaciones que abren el camino de futuras investigaciones y por una coletilla final: *Ojalá que la Paca\* no haya dado al traste con su existencia y podamos averiguar el enigma*, que va seguida de una estupenda nota a pie de página que dice así: *\*Considero que una terrible errata se inmiscuyó en el texto. Donde se lee Paca hay que leer Parca, personaje mitológico que corta el hilo de la vida. ¿De lo contrario, ¿quién es Paca?* (RIERA, 2008: 73). Indudablemente, la actualización del original refuerza la mordacidad sarcástica del relato.

Veamos, por último, un ejemplo de adaptación cultural referida a los primeros párrafos del prólogo de la pareja catalán - castellano publicada por Riera: *Amb ulls americans / Con ojos americanos*, ambas versiones en 2009. En esta novela Riera indaga acerca de la identidad catalana a través de la mirada de un extranjero. Desde las famosas *Cartas persas* del barón de Montesquieu a las *Cartas Marruecas* de nuestro José Cadalso, la explotación de la extrañeza que producen usos y costumbres, que apenas si percibimos por lo cotidianos, desde una perspectiva nueva por lo lejana, siempre ha dado buenos resultados satíricos. Narrada en primera persona, la novela recoge las aventuras y desventuras de un joven americano, George Mac Gregor, que llega a Barcelona con la esperanza de obtener una beca y recorre, con asombro y desilusión creciente, la sociedad catalana, descubriendo las trampas morales de un patriotismo hecho de simbologías de cartón piedra y de corrupciones menos inocentes.

Como es lógico, abundan las referencias, alusivas y elusivas, al contexto cultural de Cataluña: lugares como Montserrat, el templo de la Sagrada Familia, el modernismo, la barretina, los festejos y celebraciones populares, los *castellers*, las escatológicas figuritas propias de los *belenes* catalanes, etc. etc., constituyen el cañamazo del escenario donde se desarrolla la acción y son el soporte referencial de una sátira

sangrienta que pone en evidencia la instrumentalización del país por parte de una clase política sin escrúpulos y de una burguesía que ha perdido los valores morales y cívicos que fueron el motor de su modernidad.

Pero, contrariamente a lo que ocurre en la colección *Contra el amor en compañía y otros relatos*, donde, como he indicado, las adaptaciones del mundillo literario catalán al mundillo de los escritores en castellano son constantes (seguramente las manías de los escritores son parecidas en todas las culturas), en *Amb ulls americans*, Riera evita las adaptaciones a cualquier otro ámbito cultural, porque su denuncia se centra en lo que más le duele: el peligro de pérdida de la identidad de nuestro país, de Cataluña, convertido en mascarada general. De ahí que su autotraducción al castellano no sea *naturalizadora*, sino *extranjerizante*. Riera quiere acercar al lector a la realidad catalana y no adaptar la realidad catalana a otros lugares de nuestra geografía. Cosa, por otra parte, que sería perfectamente factible desde el punto de vista moral. De esta manera, el único ejemplo destacable de variación cultural se encuentra en el enmarque narrativo, donde se sitúa la voz de la autora, *A manera de pròleg / A modo de prólogo*, que encabezan respectivamente el original catalán y la versión castellana.

He aquí el cotejo de los dos primeros párrafos:

*Vaig conèixer Sergi Batllori quan, després d'acabar empresarials a ESADE, es va matricular a la facultat de Ciències de la Comunicació de la Universitat Autònoma de Barcelona i va triar una assignatura intercampus que jo aleshores ensenyava sobre la creació literària. Era un alumne intel·ligent, crític i brillant, un d'aquells que et permeten suposar que donar classes de literatura encara té sentit i pot servir d'alguna cosa. Tot i que d'això ja fa uns quants anys, Sergi i jo ens hem seguit veient, sovint a estrenes de teatre que ell no se sol perdre, si són bones, jo tampoc, i de tant en tant en algun dinar o sopar a casa seva, per parlar de tot i de res, com diu ell, quan em telefona per convidar-me.*

*En un d'aquests dinars —cal que digui que és un cuiner excel·lent—, al novembre del 2007, em va demanar un favor: que llegís el manuscrit d'un amic seu nord-americà, un tal George Mac Gregor, i li acabés de donar forma perquè l'autor, al qual havia promès feia uns mesos que ajudaria a publicar el text, acabava de morir, tot just dos dies abans de la data en què pensava viatjar a Barcelona no precisament de mort natural, sinó de sis ganivetades, quan anava a sortir del portal del seu apartament de Manhattan. Un crim, el mòbil del qual semblava de bon principi passional, tot i que després la mateixa policia va considerar que hi podia haver altres raons que vinculaven la seva mort amb la màfia internacional (RIERA, 2009a: 9-10).*

Cuya versión en castellano es:

*A mediados de noviembre de 2007 un pariente mío muy querido, Sergi Batllori, me pidió con insistencia un favor: que revisara a fondo el manuscrito de un amigo suyo, un tal George MacGregor que acababa de morir, no precisamente de muerte natural, sino de seis*

*cuchilladas cuando iba a salir de su apartamento de Manhattan. Un crimen no aclarado todavía, cuyo móvil la policía norteamericana consideró pasional en un principio, aunque después apuntara a que podría tener que ver con un ajuste de cuentas relacionado con mafias internacionales.*

*Sergi Batllori, que había prometido ayudar a MacGregor para que el libro se editara, estaba convencido de que su lectura permitiría encontrar alguna pista para esclarecer el crimen. A su juicio, de las insinuaciones del propio MacGregor se deducía que estaba relacionado con una trama catalana de blanqueo de dinero. Y si no era así, si la publicación del manuscrito no conducía hacia los culpables, por lo menos serviría de homenaje póstumo a su amigo (RIERA, 2009b: 7).*

Salta a la vista que la autora ha decidido suprimir las referencias a centros de enseñanza superior muy conocidos en Cataluña como son la escuela de negocios ESADE o la Universidad Autónoma y el tecnicismo académico *assignatura intercampus* y, por ende, la relación profesora-alumno, pensando en un público lector alejado del entorno universitario catalán que no está familiarizado con estas, en aras de una relación más universal como es la categoría *pariente*.

Además de eso, Riera ha decidido también suprimir informaciones irrelevantes desde el punto de vista de la acción principal, como las alusiones a la inteligencia de Batllori o a sus buenas artes de cocinero... Un tipo de modificación que resulta frecuente en las autotraducciones de la novelista ya que, a menudo, aprovecha la reescritura en la otra lengua para mejorar el estructuralmente original.

Plantear la legitimidad de tales procedimientos desde el punto de vista de los receptores de un producto, que suponen es un calco del original, podría ser materia de otro artículo, por tanto, vamos a dejarlo, aunque no sin advertir que tales licencias jamás puede tomárselas un traductor profesional salvo a riesgo de que le pongan una demanda por incumplimiento de contrato.

Sea como fuere, podemos concluir que Riera cumple con creces la primera condición exigida por Benjamin para acometer una traducción, esto es, tener en cuenta a los nuevos destinatarios. Sus recreaciones consiguen seducir también al público lector hispano, pero, a mi juicio, reflejan también una de las características esenciales de la obra de Riera: la visión poliédrica de la realidad, en este caso, lingüística. Sus autotraducciones guardan estrecha correspondencia con la pluralidad de perspectivas inherente a la diversidad de lenguas. Los procedimientos pueden ser a veces discutibles, pero el resultado final trasmite una cosmovisión distinta de la del original. Y el texto traducido opera, en definitiva, como *palimpsesto*, conservando las huellas de un texto anterior, pero que han sido expresamente borradas para dar lugar a una lectura diferente, y la misma, en permanente contraste dialéctico con lo *otro*, con lo ajeno.

## Referencias bibliográficas.

- Benjamin, Walter. “La tarea del traductor”, en *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Miguel Ángel Vega (Ed.), Cátedra, Madrid, 1994, págs. 285-296.
- Benjamin, Walter. “Las autotraducciones al castellano de Carme Riera”, *Quimera*, nº 199, enero 2001, págs. 21-24.
- Benjamin, Walter. “Supresión-adaptación-amplificación, tres procedimientos de la estrategia traductora de Carme Riera”, *Traduction. Adaptation. Réécriture dans le monde hispanique contemporain*, Solange Hibbs et Monique Martínez (Eds.), Presses Universitaires du Mirail, Toulouse Cedex, 2006, págs. 42-51.
- Hurtado Albir, Amparo. *Traducción y traductología*, Cátedra, Madrid, 2001.
- Paz, Octavio. “Traducción: literatura y literalidad”, en *Teorías de la traducción. Antología de textos*, edición de Dámaso López García (Ed.), Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1996, págs. 510-520.
- Riera, Carme. “La autotraducción como ejercicio de recreación”, *Quimera*, nº 210, enero 2002, pág. 10.
- Riera, Carme. *Amb ulls americans*, Proa, Barcelona, 2009 (a).
- Riera, Carme. *Con ojos americanos*, Bruguera, Barcelona, 2009 (b).
- Riera, Carme. *Contra l'amor en companyia i altres relats*, Destino, Barcelona, 1991.
- Riera, Carme. *El hotel de los cuentos y otros relatos neuróticos*, Alfaguara, Madrid, 2008.
- Riera, Carme. *Epítelis tendríssims*, Edicions 62, Barcelona, 1981.
- Riera, Carme. *La meitat de l'ànima*, Proa, Barcelona, 2004.
- Riera, Carme. *La mitad del alma*, Alfaguara, Madrid, 2005.
- Riera, Carme. *So zarte Haut: Erzählungen [Epítelis tendríssims]*, Traducción de Theres Moser, Wiener Frauenverlag, Viena 1994.
- Riera, Carme. *Tè deix, amor, la mar com a penyora*, Laia, Barcelona, 1975.
- Riera, Carme. *Tintelingen: Verbalen [Epítelis tendríssims]*, Traducció d'Elly de Vries, Furie, Amsterdam, 1991.
- Riera, Carme. *Una primavera per a Domenico Guarini*, Edicions 62, Barcelona, 1980.
- Riera, Carme. *Una primavera para Domenico Guarini [Una primavera per a Domenico Guarini]*, Traducción de Luisa Cotoner, Montesinos, Barcelona, 1981.
- Santoyo, Julio César. “Traducciones de autor: una mirada retrospectiva”, en *Quimera*, nº 210, enero 2002, págs. 27-32.
- Santoyo, Julio César. “Autotraducciones: una perspectiva histórica”, *Meta*, 50/3, 2005, págs. 858-867.

## Apéndice 1: Traducciones de las obras de Carme Riera<sup>11</sup>.

### Alemán.

*Selbstsüchtige Liebe* [*Qüestió d'amor propi*], Traducción de Rosemarie Bollinger, Fischer, Frankfurt, 1993.

*So zarte Haut, Erzählungen* [*Epitelis tendríssims*], Traducción de Theres Moser, Wiener Frauenverlag, Viena, 1994.

*Im Spiel der Spiegel* [*Joc de miralls*], Traducción d'Elisabeth Brilke, Fische, Frankfurt, 1994.

*Florentinischer frühling, roman* [*Una primavera per a Domenico Guarini*], Traducción de Elisabeth Brilke, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main, 1995.

*Liebe ist kein Gesellschaftsspiel, erzählungen* [*Contra l'amor en companyia i altres relats*], Traducción de Elisabeth Brilke, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 1996.

*Ins fernste Blau* [*Dins el darrer blau*], Traducción de Petra Zickmann y Manel Pérez Espejo, Lübbe, Germany, 2000.

*In den offenen Himmel* [*Cap al cel obert*], Traducción de Petra Zickmann y Manel Pérez Espejo, Lübbe, Germany, 2002.

*Der Englische Sommer, roman* [*L'estiu de l'anglès*], Traducción de Kirsten Brandt, Ullstein, Berlin, 2007.

### Castellano.

*Una primavera para Domenico Guarini* [*Una primavera per a Domenico Guarini*], Traducción de Luisa Cotoner, Montesinos, Barcelona, 1981.

*Te dejo el mar, [Te deix, amor, la mar com a penyora i Jo pos per testimoni les gavines]*, Traducción, introducción y notas de Luisa Cotoner, Espasa Calpe, Madrid, 1991.

*Llamaradas de luz* [*Flames de llum cremaven grocs domasos*] Traducción de Luisa Cotoner, Compañía Europea de Comunicación e Información, Madrid, 1991.

### Francés.

*La moitié de l'âme* [*La meitat de l'ànima*], Traducción de Mathilde Bensoussan, Éditions du Seuil, Paris, Feryane, París, 2006.

---

<sup>11</sup> No estas incluidas en esta lista las referencias a traducciones de narraciones sueltas o fragmentos, publicadas en antologías colectivas o revistas.

### **Griego.**

*Martires moi glaroi, diigimata* [*Jo pos per testimoni les gavines y Te deix, amor, la mar com a penyora*], Traducción de Maria José Aubet y Alikí Alexandre, Irinna, Atenas, 1981.

### **Hebreo.**

מקטלאנית רון איתי [*Dins el darrer blau*], Traducción de Itai Ron, Bambook, Guivatàyim, 2007.

### **Inglés.**

*Mirror images* [*Joc de miralls*], Traducción de Cristina de la Torre, P, Lang, Nueva York, 1993.

*A Matter of Self-Esteem and Other Stories* [*Qüestió d'amor propi y una selecció de Contra l'amor en companyia i altres relats*], Traducción de Roser Caminals-Heath amb Holly Cashman, Holmes & Meier, New York / London, 2001.

*In the last blue* [*Dins el darrer blau*], Traducción de Jonathan Dunne, Overlook Press, New York, 2007.

### **Italiano.**

*Dove finiste il blu* [*Dins el darrer blau*], Traducción de Francesco Ardolino, Fazi Editore, Roma, 1997.

*Verso il cielo aperto* [*Cap al cel obert*], Traducción de Francesco Ardolino, Fazi Editore, Roma, 2002.

*La metà dell'anima* [*La meitat de l'ànima*] Traducción de Ursula Bedogni, Fazi Editore, Roma, 2007.

### **Holandés.**

*Balcons met trieste dromen* [*Te deix amor, la mar com a penyora i Jo pos per testimoni les gavines*], Traducción de Marga Demmers, Sara Van Gennep, Amsterdam, 1988.

*Tintelingen, Verbalen* [*Epitelis tendríssims*], Traducción de Elly de Vries, Furie, Amsterdam, 1991.

### **Portugués.**

*Tempo de espera* [*Temps d'una espera*], Traducción de Serafim Ferreira, Algés, Difel, Lisboa, 2002.



*No último azul* [*Dins el darrer blau*], Traducción de Miranda das Neves, Teorema, Lisboa, 2008.

### **Rumano.**

*Depart, în zărea albastră* [*Dins el darrer blau*], Traducción de Jana Balacciu Matei, Editura Meronia, Bucuresti, 2003.

*Ceallaltă jumătate a sufletului* [*La meitat de l'ànima*] Traducción de Jana Balacciu Matei, Editura Meronia, Bucuresti, 2004.

### **Turco.**

*Rubumun Yarisi* [*La meitat de l'ànima*], Traducción de Sevin Aksoy, Alkim Yayonevi, Istanbul, 2007.

## Apéndice 2: Autotraducciones al castellano.

### Narrativa breve.

*Palabra de mujer (Bajo el signo de una memoria impenitente)* [selección de relatos de *Te deix, amor, la mar com a penyora* y *Jo pos per testimoni les gavines*], Laia, Barcelona, 1980.

*Contra el amor en compañía y otros relatos* [*Contra l'amor en companya i altres relats*], Destino, Barcelona, 1991.

*El maravilloso viaje de María al país de los tulípanes* [*El meravellós viatge de Maria al país de les tulípes*], Ilustraciones de Irene Bordoy, Destino, Barcelona, 2003.

*El perro mágico* [*La molt exemplar història del gos màgic i la seva cua*]. Ilustraciones de Rebeca Luciani, Destino, Barcelona, 2003.

*El hotel de los cuentos y otros relatos neuróticos*, Alfaguara, Madrid, 2008.

### Novelas.

*Cuestión de amor propio* [*Qüestió d'amor propi*], Tusquets, Barcelona, 1988.

*Por persona interpuesta* [*Joc de miralls*], Planeta, Barcelona, 1989.

*En el último azul* [*Dins el darrer blau*], Alfaguara, Madrid, 1995.

*Por el cielo y más allá* [*Cap al cel obert*], Círculo de Lectores, Madrid, 2001.

*La mitad del alma* [*La meitat de l'ànima*], Alfaguara, Madrid, 2005.

*El verano del inglés* [*L'estiu de l'anglès*], Alfaguara, Madrid, 2006.

*Con ojos americanos* [*Amb ulls americans*], Bruquera, Barcelona, 2009.

### Dietarios.

*Tiempo de espera* [*Temps d'una espera*], Lumen, Barcelona, 1998.

“El cuerpo embarazado. (Fragmentos de un diario de embarazo)” [fragmentos de *Temps d'una espera*], en *Las vidas de Eva*, Destino, Barcelona, 2007.

### Ensayo.

*Mallorca, imágenes para la felicidad* [*Mallorca, imatges per a la felicitat*], Edicions de Turismo Cultural, Illes Balears, Palma de Mallorca, 2000.

