

Labor demiúrgica y lengua de origen. La obra de Adrián Bravi y su traducción

LAURA SANFELICI
Università di Genova

Resumen

El artículo pretende abordar el tema del bilingüismo de escritura y la traducción alógrafa a través de la obra de Adrián Bravi, autor argentino que lleva más de treinta años en Italia y quien afirma hablar su lengua madre, el español, en italiano (Salvioni 2009: 243).

El autor rechaza la idea de autotraducirse, pero interviene en la labor traductora. El trabajo original será el análisis que Jansen define “*author-translator (mostly one way) communication*” (Jansen, 2013:249) de la traducción del italiano al español de *L'albero e la vacca*(2013)-*El árbol y la vaca* (2017), para profundizar en la traducción alógrafa con colaboración usando el material proporcionado por el mismo autor, es decir todas sus intervenciones en el texto y sus sugerencias aportadas a Luciano Padilla López, el traductor, a lo largo de la traducción.

Palabras clave: traducción, autotraducción, traducción alógrafa, traducción alógrafa con colaboración, bilingüismo.

Riassunto

L'articolo si propone di trattare il tema del bilinguismo di scrittura e della traduzione allografa attraverso l'opera di Adrián Bravi, autore argentino da oltre trent'anni in Italia, che afferma di parlare la sua lingua madre, lo spagnolo, in italiano (Salvioni 2009: 243).

L'autore rifiuta di autotradursi ma interviene nel processo traduttivo. Il lavoro originale sarà l'analisi di quella che Jansen definisce “*author-translator (mostly one way) communication*” (Jansen, 2013: 249) della traduzione dall'italiano allo spagnolo de *L'albero e la vacca* (2013)-*El árbol y la vaca* (2017), per approfondire il tema della traduzione allografa con collaborazione, usando il materiale fornito dall'autore stesso, ovvero tutti i suoi interventi sul testo e i suggerimenti apportati al traduttore, Luciano Padilla López, nel corso della traduzione.

Parole chiave: traduzione, autotraduzione, traduzione allografa, traduzione allografa con collaborazione, bilinguismo.



1. INTRODUCCIÓN

En 2017 una editorial argentina le pidió a Adrián Bravi que autotradujese una novela que él había escrito en italiano. El autor explica así las razones que lo llevaron a rechazar la propuesta:

Cuando, el año pasado, un editor argentino decidió publicar *El árbol y la vaca*, el quinto libro de ficción que he escrito en italiano, preguntándome si quería traducirme, la idea me dio un cierto miedo y decliné la invitación. No sé si acerté. Tal vez algún otro habría aceptado el desafío, quién sabe. Yo no conseguía imaginar los lugares y los personajes en otra lengua. Me asustaba la idea de tener que volver

a escribir esta novela, ambientada en Recanati. Creo que una historia no puede prescindir del idioma que la cuenta. (Bravi, 2018: 147-148)¹

No se trata solamente de la relación entre la historia y la lengua que la cuenta, sino también de la relación con los dos idiomas involucrados: el español, su lengua madre, y el italiano:

[...] hablo y escribo en un idioma que, para mí, no tiene infancia, porque los colores y los sabores de mi infancia hablan otro idioma. Es decir, no habría podido volver a escribir el texto con la misma intensidad con la que lo he hecho en italiano. Sin embargo, mi primera novela, de 1999, cuando ya llevaba doce años en Italia, la escribí en español. En aquel tiempo, entre finales de los Ochenta y principios del nuevo milenio, todavía tenía una conexión muy fuerte con mi lengua madre, por eso seguí escribiendo en español. El español se había convertido en el espacio de la afectividad, la lente a través de la cual observaba mi pasado. El cambio de lengua llegó al nacer mi hijo, hecho que conllevó un renacimiento también para mí. Hoy no me siento dueño de ninguna lengua. El italiano, este idioma en el que vivo, se me escurre entre los dedos como un fantasma que no logro aferrar; el español, en cambio, es un idioma sin vejez, cada vez más frágil [...]. (Bravi, 2018: 148)

Para no perder la oportunidad de ver su novela traducida al español, el autor abogó por una traducción alógrafa con colaboración: “[...] El editor argentino lo entendió y encargó la traducción a un excelente traductor con quien colaboré desde el primer hasta el último borrador” (Bravi, 2018: 149). Una decisión acertada, si leemos lo que escribió Umberto Eco sobre la traducción alógrafa con colaboración:

Trabajar con el traductor. Puesto que o se escribe en otro idioma, y es una cosa, o uno se re(escribe), el único caso interesante de verdadera (auténtica) traducción es trabajar con el traductor. Quien no trabaja con los traductores comete el curioso error de pensar que sólo se pueden controlar las traducciones hacia un idioma que conocemos. No es cierto en absoluto; depende del traductor. Naturalmente yo no puedo seguir palabra por palabra la traducción de un libro mío en japonés; sin embargo, si el traductor es inteligente y consigue explicarme con absoluta precisión cuál es el problema al que se está enfrentando, lo podemos solucionar juntos. (Eco, 2013: 27)

Nuevamente Eco afirma:

Yo siempre he pensado que muchas veces el texto es más inteligente que su autor y dice cosas que al autor no se le habían ocurrido. Si así no fuera, ninguno de los académicos presentes en este salón cobraría un sueldo. [...] (Eco, 2013: p. 28)

Para citar otro ejemplo, la relación entre Claudio Magris y sus traductores empieza aun antes de conocer al traductor, a quien envía a través de la editorial unas indicaciones muy detalladas. Como dice Ivančić (2013), Magris lee detenidamente el texto, indicando las fuentes de las citas, explicando los dialectalismos, los foresterismos o palabras marcadas culturalmente, llegando a sugerir estrategias traductivas. No faltan sugerencias estilísticas, por ejemplo sobre el uso de la parataxis. Estas indicaciones son las premisas para una colaboración constante entre autor y traductor. El intercambio que sigue, bajo forma epistolar, nos permite entrar en un ‘taller de traducción’ y las indicaciones se acercan a un ‘ensayo’ que casi goza de vida propia. Se trata de lo que Genette (1997, denomina paratexto y que Jansen (...) denomina “[...] type of author-translator (mostly one way) communication” (Jansen, 2013: 249).

El escritor que no autotraduce sus obras pero sí colabora con el traductor no es un ‘traductor privilegiado’, sino un ‘autor privilegiado’, que revisa y autoriza el trabajo del traductor.

¹ Todas las traducciones al español son mías.

Vanderschelden (1998: 22) afirma: "It is not unusual nowadays for authors to take an active role in the translation of their work". Sin embargo, como subraya Salmon (2013), quien no es un traductor con mucho ejercicio y disciplinado según la deontología profesional difícilmente podrá hacer frente a los riesgos de dos grandes obstáculos contrapuestos de la traducción literaria: la propensión al calco y la propensión al arbitrio. Un autor tiene la tendencia a manipular el texto, para satisfacer sus nuevas exigencias de autor y las de un nuevo mercado. Un traductor profesional, en cambio, con más rigor mental, procurará reproducir en la lengua de llegada los mismos mecanismos que él mismo ha experimentado como lector en la otra lengua y está formado para controlar las interferencias relacionadas con la subjetividad. Vanderschelden destaca, en la relación entre autor y traductor, dos términos: *autonomy* y *legitimacy* ya que: "Collaboration between author and translator involves an element of subordination on the part of the translator, due to a common assumption that the author knows best, associated with a natural feeling of reverence toward the person of the author" (Vanderschelden, 1998: 25).

A raíz de lo mencionado arriba, creemos que estas podrían ser las razones que han impulsado a Adrián Bravi a elegir la traducción alógrafa descartando la hipótesis de la autotraducción, hipótesis que intentaremos probar después de un análisis del marco teórico de referencia sobre este tema íntimamente relacionado con otro: el bilingüismo de escritura.

2. MARCO TEÓRICO DE REFERENCIA

Traducción alógrafa o simplemente traducción y autotraducción son los dos extremos entre los que encontramos variadas formas y diversas posibilidades de colaboración. Dasilva (2016), tras analizar la noción de colaboración en la traducción alógrafa con colaboración del autor y la autotraducción con colaboración alógrafa, vincula esta a la 'semiautotraducción' y afirma:

[...] Estamos ante un acto traductor que admite modalidades y, dentro de ellas, algunas variantes. He aquí las modalidades que nos parece pertinente agrupar bajo el concepto de semiautotraducción: 1) autotraducción en colaboración con un traductor alógrafa; 2) autotraducción revisada por un traductor alógrafa; 3) traducción alógrafa revisada por el autor; 4) autotraducción en colaboración con un familiar; y 5) traducción alógrafa de un familiar o un amigo del autor. (Dasilva, 2016: 26).

De acuerdo con Grutman (2009: 257), podemos definir la autotraducción como "the act of translating one's own writings" y, al mismo tiempo, "the result of such an undertaking". Según parece, Grutman ha tenido en cuenta los dos microsistemas de la traducción: producto y proceso. Lo cierto, o sea el hecho de coincidir el autor con el traductor en una única figura, lleva consigo algunas dicotomías tradicionales, como recuerda Ivančić (2013): libertad versus fidelidad, producción versus reproducción, visibilidad versus invisibilidad, etc.

Lo que sí es cierto es que en el autotraductor conviven dos idiomas; hablamos entonces de bilingüismo y, a este propósito, podemos apoyarnos en lo que ha dicho Lamping (1996) sobre el bilingüismo biográfico y el bilingüismo literario. La primera etiqueta se usa para definir a esos autores que han vivido en por lo menos dos mundos lingüísticos y que escriben en otra lengua que no es su lengua madre (Canetti o Conrad, por ejemplo). La segunda se usa en el caso de Beckett o Nabokov, por ejemplo, que han vivido como mínimo en dos mundos lingüísticos y que han escrito en al menos dos idiomas. En muchos casos el bilingüismo literario lleva a la autotraducción. Podríamos incluso atrevernos a decir que el mero hecho de escribir en otro idioma implica ya una primera autotraducción. La pregunta aquí sería: ¿Puede un buen autor ser un buen auto/traductor? Según Laura Salmon:

Cualquiera puede ser escritor (no importa qué y cómo escriba), pero solo quien ha adquirido y constantemente entrenado un bilingüismo suficientemente equilibrado y *dedicado* puede disponer de manera estable de los automatismos que permiten la triple labor de lector, escritor y crítico, requerida al traductor literario. (2013: 91)

‘Dedicado’, que Salmon pone en cursiva, se refiere a un bilingüismo dirigido específicamente a la traducción, es decir a la catalogación en la memoria de correspondencias interlingüísticas. Es más. Siempre según Salmon (2013), el idioma en el que se va a recrear el texto de llegada no es simplemente *native like*, sino el más familiar entre los idiomas, en el que hay más opciones entre las que escoger y se pueden hacer previsiones sobre las reacciones estéticas de los destinatarios. Consciente de esto, el autor puede, por diferentes razones, decidir autotraducirse, encargar una traducción o participar en ella. La decisión de autotraducirse se debe a diferentes razones: económicas, artísticas (defender su obra), reconciliar partes diferentes de su identidad. Dice Bassnett (2013: 34), a propósito de Nancy Houston, que para la autora al principio la autotraducción es difícil y dolorosa y evoca una mente escindida; sin embargo, una vez terminado el trabajo, el autotraductor ya no está en vilo entre dos idiomas sino que es capaz de existir plenamente en ambas.

Pasando a otros casos concretos para acercarnos al de Adrián Bravi, objeto de nuestro estudio, citar a Amara Lakhous podría ser un pasaje interesante. Lakhous, en un primer momento, escribe en árabe y se traduce al italiano, un idioma que, como afirma Grutman (2016), no domina plenamente. Se publica así *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* (2007), en cuyo peritexto no se menciona el original árabe. En las obras siguientes Lakhous escribe directamente en italiano para luego traducirse al árabe. Lo interesante es que no habiendo publicado el texto en italiano, puede volver al texto de partida impidiendo poner una etiqueta a las dos versiones. Grutman afirma que esta confusión no es casual sino fruto de la intención del autor y de su proyecto de criollización ya que él mismo afirma querer ‘arabizar el italiano e italianizar el árabe’. Traducirse del italiano al árabe no representa entonces su voluntad de volver a los orígenes sino de descubrir nuevos territorios. Él mismo dice:

Yo prefiero no dejarle mi texto a un editor de una editorial que pueda hacer lo que quiera. Esto se sabe y les pasa a los mejores escritores, sobre todo por lo que se refiere a la estructura del lenguaje. Hay autores que consiguen negociar, porque al fin y al cabo se trata de una cuestión de poder. Creo que la descolonización es esto, no dejar que otros te colonicen. Quiero ser yo el capitán del buque. Soy yo el que decide qué modificaciones aportar a mi texto. (Ali Farah, 2005: web)

El caso de Lakhous se puede comparar solo en parte con el de Adrián Bravi; ambos dejan su lengua madre para luego escribir en italiano; sin embargo, a la hora de traducir su obra a la lengua madre, Lakhous lo hace él mismo, mientras que Bravi aboga por una traducción alógrafa con colaboración, ya que, como él mismo afirma, colaboró con el traductor a lo largo de todo el proceso. Una colaboración que pasa a ser invisible en el momento de la publicación de la obra. No hay codificación de las formas de colaboración, que pueden ser aclaraciones que el traductor necesita para desambiguar términos hasta incluso la elaboración de informes sobre el contexto o los personajes. En algunos casos, gracias a algún peritexto, se consigue alguna información. En el caso de la obra de Bravi, gracias a su generosidad, disponemos de un paratexto que nos permite entender cómo el autor ha intervenido en el proceso de traducción.

3. ADRIÁN BRAVI Y SU TRAYECTORIA LINGÜÍSTICA Y LITERARIA

Adrián Bravi nace en 1963 en San Fernando, Buenos Aires. Lleva casi treinta años en Italia. Se licenció en Filosofía en la Universidad de Macerata y trabaja en la Biblioteca de la misma

Universidad. Al mudarse a Italia, no piensa renunciar al español, tal como lo hizo Cortázar, su modelo lingüístico. Más que con Argentina, afirma el mismo Bravi, sentía una profunda conexión con la lengua de su país. Por eso siguió leyendo y escribiendo en español aun estudiando en Italia. *Río Sauce* se publicó en 1999, cuando ya llevaba más de diez años en este país. Al año siguiente, al nacer su hijo, se produjo un giro fundamental desde el punto de vista lingüístico: a partir de ese momento entiende que sus raíces estaban en Italia y que Italia sería su tierra. Siguió, en italiano, *Restituiscimi il cappotto* (Fernandel, 2004), *Pelusa* (Nottetempo, 2007), *Sud 1982* (Nottetempo, 2008). En el mismo año le otorgan el premio “Popoli in cammino”, por esta misma novela. *Sud 1982* la escribe en italiano, “para crear un cortocircuito tanto lingüístico como emocional. Crear al personaje de un soldado del remoto Atlántico del sur y hacerlo hablar en italiano es intrigante” (Salvioni, 2009: 241).

En 2011 publica *Il riporto* y en 2013 *L'albero e la vacca* (Feltrinelli/Nottetempo). Precisamente de la traducción al español de esta novela nos ocuparemos. Cabe mencionar también, por estar relacionada con el tema de la escritura bilingüe, *La gelosia delle lingue*, un ensayo de 2017, donde se lee al inicio de la contraportada:

¿Qué pasa cuando un autor decide abandonar su lengua madre para escribir en otra, diferente de la propia? ¿Qué se pierde en este pasaje, y qué se adquiere? ¿Y por qué se deja un idioma para adoptar otro? (Bravi, 2017)

Son precisamente estas las preguntas a las que Bravi se propone contestar a través del ensayo. Pasar de un idioma a otro significa asumir un riesgo que Bravi explica también como un renacer. Sin embargo:

Podemos escribir, pensar y soñar en otros idiomas, pero nunca podremos prescindir de la maternidad que nuestra lengua madre nos reclama. Porque la maternidad de un idioma no nos enseña solo a hablar, sino que nos proporciona una mirada y una manera de ser. Hablamos nuestra madre lengua en muchos idiomas. (Bravi, 2017: 27)

Escritor bilingüe y bicultural. Cabe preguntarse si esta doble pertenencia se hace patente, incluso cuando los temas tratados en las obras no están relacionados con la experiencia diaspórica. El mismo Bravi afirma que:

La acogida produce un desdoblamiento en el huésped que habla: por un lado le brinda la oportunidad de encontrar una lejanía con respecto a la lengua que lo acoge, consigue verla desde fuera, comprende cuántas palabras no encuentran una traducción directa y cuántas más le abren horizontes lingüísticos; por otro lado esa misma lejanía le ofrece la posibilidad de entrar en la lengua, quizás de puntillas, pero aún así, entrar, entenderla, perderse en ella. Crearse una lengua extranjera dentro de su propia lengua. (Bravi, 2014: 63)

En el caso de Bravi, sería incorrecto hablar de *language attrition* (Spolsky, 2004) ya que él sigue leyendo en su lengua madre, pero afirma: “cuando vuelvo a Buenos Aires me dicen que hablo como se hablaba en los Ochenta” (Salvioni 2009: 243). Esta, junto con otras razones, podría ser una razón que lo llevó a rechazar la hipótesis de la autotraducción. Sin embargo, a propósito de lenguas en contacto, él mismo afirma: “Cuando uno entra en un idioma, a mi parecer, nunca sustituye el suyo; más bien es la lengua madre que se hace voz en la otra, transformando la sintaxis, alterando la fonética. [...] Los idiomas extranjeros están hechos de sustratos, contaminaciones y nuevos alientos” (Bravi, 2014: 59).

Como afirma Oustinoff:

L'écrivain bilingue, de même que toute autre personne bilingue, est dépendent tôt ou tard confronté aux problèmes de l'interférence. Dans le domain des échanges linguistiques de la vie courante ses retombées sont multiples, mais dans l'ensemble

surmontables: chacun aura recours à des stratégies particulières de manière à compenser la distance lessé parant d'une maîtrise parfaite de la langue. Mais si dans ces tentatives pour s'exprimer de façon aussi courante, aussi "idiomatique" que possible dans l'autre langue le droit à l'erreur est permis, la marge est infiniment plus étroite dans le domain de l'écriture. Quel que soit le point de vue adopté, la question de la maîtrise de la langue est en effet essentielle. L'écrivain bilingue, sera immanquablement mesuré à cette aune. (Oustinoff, 2001: 41)

Bravi afirma que el italiano le ha impuesto un registro diferente y que ha cambiado no solo su manera de escribir, sino también su percepción del tiempo, del ritmo, de la organización sintáctica de la narración. El objetivo, por tanto, es el de entender cómo una lengua interfiere con la otra en la escritura; menos, el de detectar posibles errores:

L'objectif d'une telle démarche ne devrait pas être de relever des fautes de langues. [...] Mais il semble plus intéressant de situer en quoi l'empreinte d'une autre langue peut façonner l'écriture, voir le style d'un auteur. A la faute pure et simple il faut opposer l'effet de style (volontaire ou involontaire) et invoquer si besoin est la licence poétique. (Oustinoff, 2001: 43)

Si quisiéramos hacer una comparación con autores que, en tiempos recientes, se han autotraducido, podríamos citar el caso de Esmeralda Santiago, escritora latina nacida en Puerto Rico que emigró a Brooklyn a los trece años. Santiago decidió aceptar el reto y autotradujo su autobiografía *When I was Puertorican* (1993) al español:

Cuando la editora Robin Desser me ofreció la oportunidad de traducir mis memorias al español, nunca me imaginé que el proceso me haría confrontar cuánto español se me había olvidado. En la versión norteamericana, las maneras en que ciertas personas expresan el placer tienen palabras específicas. Algunas personas "smile", pero otras "grin", o "chuckle", o "guffaw". En español sonríen o ríen de una manera u otra; pero no existe una sola palabra que exprese su manera de hacerlo, y se necesita dos, tres o cuatro palabras descriptivas. (Santiago, 1994: xvi)

Santiago crea un *transnational space* que incluye también los procesos de *translanguaging* (García y Li Wei, 2014), que representan una estrategia para colocarse en el contexto social creando un tercer espacio, un estado de *in-betweenness* donde es posible plasmar identidades transnacionales incluso a través de prácticas discursivas híbridas (Sanfelici, 2016). Es Bhabha (1994) quien concibe una cultura internacional basada en la hibridación de las culturas y es este concepto de cultura el que más se adapta a la obra de Esmeralda Santiago. No olvidemos que Santiago decide traducir una autobiografía, mientras que Bravi cuenta historias que, aunque puedan incluir experiencias personales, necesitan una lengua y un estilo que se adapten cada vez a la historia y a los personajes que la animan. Cabe añadir que a partir de la segunda autobiografía Santiago deja de autotraducirse y aboga por una traducción alógrafa con revisión por parte de la autora (Sanfelici, 2016).

Bravi, como ya hemos dicho, se deja traducir, interviniendo en la labor traductora del autor, como se desprende del paratexto, que analizaremos en el siguiente apartado.

4. LA RELACIÓN ENTRE AUTOR Y TRADUCTOR A TRAVÉS DE LOS COMENTARIOS DEL AUTOR

Este análisis se basa en el trabajo de Jansen (2013) que quiere contestar a las siguientes preguntas: "What do the authors actually find relevant to convey to their translators? What might they want to accomplish by conveying those observations? How do they address their translators? And what do they say about their own involvement in the translation process?" (Jansen 2013: 245). En su trabajo Jansen afirma que para su investigación: "I will

concentrate on a more specific text type, namely, as the assembly of comments, suggestions, instructions that the authors bestow on their translators collectively, along with the original text.” (p. 248). Si, para Genette, un paratexto es todo el material (verbal y no verbal) que acompaña al texto, “a zone between text and off-text, a zone not only of transition but also of transaction: a privileged place of a pragmatics and a strategy”, (Genette, 1997: 2), Jansen subraya que:

The authors additional observations aimed specifically at the translators differs from the [...] well studied paratexts in several respects. First of all, instead of accompanying the translated text, they accompany the original text, or more precisely, the original text as it is about to be rendered in another language and culture. Furthermore [...] these texts are not published, which on a practical level may cause problems to their accessibility. Thirdly, they are intended for only a restricted readership, thus implying a high degree of confidentiality, which in turn means that permission has to be granted by the authors as well as their translators, if their texts are to be used as empirical data. Last but not least, as a consequence of their being unpublished and private, unlike the traditional paratexts, they are invisible to the final reader; in most cases, in fact, only the translator knows that they exist. (2013: 249)

Revista de lenguas y literaturas

Jansen (2013:253) afirma con fuerza que “despite the unique feature, this type of author-translator (mostly one way) communication, besides meriting more attention than hitherto, does in my opinion clearly qualify as paratext” (2013: 249). Jansen crea también una taxonomía proponiendo cuatro tipos de paratexto: 1) Comentarios del autor para aclarar el texto; 2) Comentarios del autor sobre la traducción); 3) Comentarios “irrelevantes” del autor; 4) Comentarios del autor sobre la relación entre autor y traductor.

En el caso de Adrián Bravi, sabemos que la colaboración se mantiene activa a lo largo de todo el proceso y por eso disponemos de comentarios que acompañan al intercambio entre autor/traductor. La misma taxonomía que Jansen usa para definir los diferentes tipos de paratexto se puede usar para analizar algunos ejemplos de sugerencias sobre estrategias para traducir pasajes del texto en los que el autor quiere mantener el humor del texto original, o en los que el autor confiesa tener interferencias con el italiano y comentarios que nos ayudan a entender la relación autor-traductor.

Sobre el humor y las estrategias para su traducción podemos proporcionar un par de ejemplos:

Ejemplo 1

Texto de partida:

Quando siamo arrivati a casa, mia madre era in bagno a impastarsi gli stinchi con la solita ceretta. Ho aperto la porta e le ho detto: “Ciao mamma, siamo arrivati”. Non mi ha risposto. Avrei dovuto saperlo, era un momento delicatissimo per lei, richiedeva la massima concentrazione. Doveva aspettare l’istante esatto in cui la ceretta, di un colore indefinito, tra il marrone sabbia e l’arancione, si asciugava ma non troppo; dopo di che, con una botta violenta e misurata allo stesso tempo, zac, doveva tirare di colpo schiodando tutti i peli dalla gamba. Mi scappava da ridere ancora, ma non ho riso, mi sono trattenuto. (Bravi, 2013: 26)

Para traducir “mia madre era in bagno a impastarsi gli stinchi con la solita ceretta” en el primer borrador aparece: “mi madre estaba en el baño, esparciéndose la cera de siempre por las piernas.” El autor propone otra alternativa:

En italiano uso “stinco” que resulta un poco cómico. Si se encontrara una alternativa a piernas sería mejor, ¿no? La traducción está bien pero así le quita el lado cómico. Se podría decir, si el traductor está de acuerdo: “empastándose las pantorrillas con la crema de siempre” o algo así, una variante de “piernas”. Arrancando: desclavando; quedaría: tirar de golpe, desclavando todos los pelos de la pierna.

La versión final es la siguiente:

Cuando llegamos a casa, mi madre estaba en el baño, encerándose las pantorrillas, como de costumbre. Abrí la puerta y le dije: “Hola, mamá”. No me contestó. Tendría que haberlo sabido ya: ese era un momento delicadísimo para ella, porque requería la mayor de las concentraciones. Tenía que esperar el instante exacto en que la cera, de un color indefinido entre el arena y el naranja, se secaba, pero no demasiado, después de eso, con una sacudida violenta y medida a la vez, paf, debía tirar de golpe, arrancando todos los pelos de la pierna. Todavía se me escapaba la risa; pero no me reí, me contuve. (Bravi, 2017: 28)

Otro ejemplo de humor (ejemplo 2):

Texto de partida:

E se a mio padre non fosse scappato un'altra volta da vomitare, sono sicuro che lei gli avrebbe detto che avere un marito col braccio monco era una cosa importante. Per me lo era di sicuro, anche se non avrei saputo argomentarlo ma, se qualcuno mi avesse chiesto: “Preferisci avere un padre monco o smonco?, io non avrei esitato a scegliere quello smonco. (Bravi, 2013: 37).

En el primer borrador de la traducción encontramos: “¿Preferirías tener un padre tullido o uno no tullido?” La última pregunta se presta a un juego de palabras que pueden resultar cómicas, por eso el autor comenta:

En italiano juego con: monco/smonco (que no existe). Me pregunto si no se podría usar: “un padre tullido o uno destullido?”. Veo ahora que el traductor en la última frase del libro usa justamente destullido, entonces creo que sería pertinente usarla aquí también, para uniformar. Es una palabra, para no abusar de ella, que se usa solo dos veces, aquí y en la última frase.

El traductor acoge la idea y en la versión final encontramos la sugerencia del autor:

Y si a mi padre no le hubiese venido otra vez un vómito incontenible, estoy seguro de que ella le habría dicho que tener un marido con un brazo deforme era algo importante. Para mí lo era, por supuesto, aunque no habría podido dar argumentos; pero si alguien me hubiese preguntado: “¿Preferirías tener un padre tullido o uno destullido?”, no habría dudado en elegir el tullido. (Bravi, 2017: 42)

Lo que cabe subrayar es el respeto por el traductor. El autor, a menudo, empieza sus comentarios con un : “me atrevo, con permiso del traductor, a proponer esta alternativa”, o termina escribiendo: “pero que decida el traductor”, o bien: “es solo una propuesta”.

A veces el autor siente la necesidad de aclarar algunos pasajes del texto, como en el siguiente caso (ejemplo 3):

Texto de partida:

Mia madre non diceva niente se lui si sdraiava sul divano o se si toglieva le scarpe e muoveva le dita del piede accavallandole l'una sull'altra (la mia paura invece era che quel divano finisse per prendere la sua forma, quella di Codino); anzi, al massimo, quando mi vedeva proprio rabbuiato, diceva che le cose sono fatte per essere utilizzate. (Bravi, 2013: 82).

El adjetivo *rabbuiato* traducido con “precisamente apesadumbrado” necesita, según el autor, una puntualización:



Aquí iría algo así como: enojado o enfadado o algo por el estilo. La idea es que cuando Adamo se enoja porque Coletón está sentado en el diván, la madre le dice que las cosas están hechas para ser usadas.

El traductor, un vez entendido el significado, encuentra otra solución: “precisamente de mal humor”. (Bravi, 2017:101). En el ejemplo que sigue el autor habla de su “influencia del italiano” (ejemplo 4):

Texto de partida:

Un giorno, mi ricordo ancora, ero sull'albero, mio padre mi aveva portato ai giardini pubblici perché non riusciva a lavorare alla sua storia dell'ornitologia con mia madre che sbraitava e mi aveva detto guardandomi da sotto, con una mano a schermare il sole: “Adamo, tu rimani qua, gioca tranquillo che io faccio un salto in libreria, mi raccomando, sta' attento a non cadere”. (Bravi, 2013: 20).

Propuesta de traducción:

En un momento, mirándome desde abajo, con una mano a modo de visera, para evitar el sol: “Adamo, no te muevas de allí, ni dejes de jugar, tranquilo, que yo voy un minuto a la librería. Por favor, con cuidado, no te vayas a caer”.

Revisión del autor:

Quizá, seguramente, mi influencia del italiano me impide de ver bien las cosas, pero acá, sin el “me dijo” me resulta que le falta algo a la frase. Repito, es una cuestión mía. Veán ustedes. En otras partes está bien que el traductor haya sacado estos verba dicendi, pero acá me parece que se necesita un me dijo.

En la versión final el “me dijo” aparece:

En un momento, mirándome desde abajo, con una mano a modo de visera, para evitar el sol, me dijo: “Adamo, no te muevas de allí, ni dejes de jugar, tranquilo, que yo voy un minuto a la librería. Por favor, con cuidado, no te vayas a caer”. (Bravi, 2017: 21).

Como acabamos de leer, de los cuatro tipos de paratexto que propone Jansen, encontramos principalmente dos: comentarios del autor para aclarar el texto (ejemplos 3 y 4), y comentarios del autor sobre la traducción (ejemplos 1 y 2); en realidad los ejemplos 1 y 2 están a medias entre la aclaración del texto y los comentarios sobre la Traducción, ya que el autor no aborda el tema desde el punto de vista teórico. No hay comentarios del autor sobre la relación entre autor y traductor, pero hemos subrayado la importancia que le concede al traductor. Tampoco hay comentarios irrelevantes.

Estos comentarios no acompañan al original, pero representan, como hemos dicho antes: “a zone between text and off-text, a zone not only of transition but also of transaction”

(Genette 1997: 2) y, como bien dice Jansen, se trata de textos no publicados y por eso invisibles para el lector final. En muchos casos, solo el autor conoce su existencia.

5. CONCLUSIONES

Adrián Bravi se plantea el interrogante relativo a la línea fronteriza que separa autotraducción, reinterpretación y reescritura:



Me he preguntado varias veces si la autotraducción, ese fenómeno antiguo, pero de interés muy reciente, tiene un límite después del cual deja de ser una auténtica autotraducción para convertirse en algo diferente, un nuevo texto, una reinterpretación. Es decir, hasta dónde puede el autor llevar su libertad de interpretación. (Bravi, 2018: 149)

Oustinoff indica que la praxis de la autotraducción implica la producción simultánea de un original y una traducción, mejor dicho dos versiones de una misma obra: “L’auto-traduction a donc cette vertu qui lui est spécifique de clore l’oeuvre sur elle même, puisqu’elle est a la fois version de l’oeuvre et oeuvre de l’auteur” (Oustinoff, 2001: 31).

Según Bravi, los personajes de una historia no pueden vivir con la misma intensidad en dos idiomas diferentes, ni siquiera si el autor los domina a ambos, ya que:

Vivir en otro idioma significa esto: pasar de una identidad lingüística a la otra sin perder la de origen; nos construimos otra identidad y esta doble identidad, que se identifica en la lengua, es a menudo difícil de traducir. Por eso hablo de imposibilidad. (Bravi, 2018: 151).

A través de este razonamiento llega a la siguiente conclusión:

Una novela como *L’albero e la vacca* en español, cuyo título es *El árbol y la vaca*, no debería estar ambientado en los jardines de Recanati, sino en alguna plaza de Buenos Aires, de manera que el idioma encuentre su cotidianidad. (Bravi, 2018: 151).

Para concluir, volviendo a la breve comparación con la escritora Esmeralda Santiago, podemos afirmar que la labor autotraductiva de esta autora tiene como objeto una autobiografía, y es evidente que la descripción de una vida entre dos idiomas y culturas presupone una identidad híbrida y necesita de una lengua capaz de expresarla. La misma Santiago afirma: “La vida relatada en este libro fue vivida en español, pero fue inicialmente escrita en inglés”. (1994: xv). La autora habla de sí misma y al mismo tiempo cuenta su experiencia. La mayoría de los cincuenta millones de hispanos que viven en los Estados Unidos se reconocen tanto en su vida como en su lengua. Adrián Bravi nos cuenta una historia ajena y la ubica en un espacio geográfico bien definido: Recanati.

Bibliografía

- ALI FARAH, Cristina (2005) “Entrevista ad Amara Lakhous”, *El Ghibli* 1(7).
http://archivo.el-ghibli.org/index.php%3Fid=1&issue=01_07§ion=6&index_pos=1.html
(20/6/2018).

- BASSNETT, Susan (2013) "L'autotraduzione come riscrittura" en Andrea Ceccherelli, Gabriella Imposti y Monica Perotti, eds, *Autotraduzione e riscrittura*, Bologna, Bononia University Press, pp. 25-29.
- BHABHA, Homi K. (1994) *The Location of Culture*, London, Routledge.
- BRAVI, Adrián N. (1999) *Río Sauce*, Buenos Aires, Paradiso.
- (2004) *Restituiscimi il cappotto*, Ravenna, Fernandel.
- (2007) *La pelusa*, Roma, Nottetempo.
- (2008) *Sud 1982*, Roma, Nottetempo.
- (2011) *Il riporto*, Roma, Nottetempo.
- (2013) *L'albero e la vacca*, Milano, Feltrinelli.
- (2014) "Narrare nella lingua migrante", en Maria Vittoria Calvi, Irina Bajini y Milin Bonomi, eds., *Lingue migranti e nuovi paesaggi*, Milano, LED.
- (2017) *El árbol y la vaca*, Buenos Aires, Edhasa.
- (2017) *La gelosia delle lingue*, Macerata, EUM (Edizioni Università di Macerata).
- (2018) "L'autotraduzione e le sue impossibilità", en Gabriella Cartago y Jacopo Ferrari, eds, *Momenti di storia dell'autotraduzione*, Milano, LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, pp. 147-152.
- DASILVA, Xosé Manuel (2016) "En torno al concepto de semiautotraducción", *Quaderns, Revista de Traducció*, 23, pp. 15-35.
- ECO, Umberto (2013) "Come se si scrivessero due libri diversi", en Andrea Ceccherelli, Gabriella Imposti y Monica Perotti, eds, *Autotraduzione e riscrittura*, Bologna, Bononia University Press, pp. 25-29.
- GENETTE, Gerard (1997) *Paratexts: Thresholds of Interpretations*, Cambridge: Cambridge University Press.
- GARCÍA, Ofelia y Li WEI (2014) *Translanguaging: Language, Bilingualism and Education*, New York, Palgrave Macmillan.
- GRUTMAN, Rainier, (2009) "Self-Translation", en Mona Baker y Gabriela Saldanha, eds., *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London/New York, Routledge, 2009, pp. 257-259.
- (2013) "Beckett e oltre: autotraduzioni orizzontali e verticali", en Andrea Ceccherelli, Gabriella Imposti y Monica Perotti, eds, *Autotraduzione e riscrittura*, Bologna, Bononia University Press, pp. 45-61.
- (2016) "Non si tratta di una semplice autotraduzione: il ruolo della riscrittura nella postura d'autore di Amara Lakhous", en Chiara Denti, Chiara, Lucia Quaquarelli y Licia Reggiani, eds, *Voci della traduzione/Voix de la traduction, mediAzioni* n. 21, <http://www.mediazioni.sitlec.unibo.it/index.php/no-21-specialissue.html> (20/6/2018)
- LAMPING, Dieter (1996) *Literatur und Theorie. Poetische Probleme der Moderne*, Göttingen, Vandenhoech & Ruprecht.

- IVANČIĆ, Barbara (2013) "Autotraduzione: riflessioni sul termine", en Andrea Ceccherelli, Gabriella Imposti y Monica Perotti, eds, *Autotraduzione e riscrittura*, Bologna, Bononia University Press, pp. 99-104.
- JANSEN, Anne (2013) "The author strikes back. The author-translator dialogue as a special kind of paratext", en Catherine Way, Sonia Vandepitte, Reine Meylaerts y Magdalena Bartłomiejczyk, eds, *Tracks end Treks in Translation Studies*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, pp. 247-266.
- LAKHOUS, Amara (2007) *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*. Roma, ed. e/o.
- OUSTINOFF, Michael (2001) *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction, Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan.
- SALMON, Laura (2013) "Il processo autotraduttivo: definizioni in chiave epistemologico-cognitiva", en Andrea Ceccherelli, Gabriella Imposti y Monica Perotti, eds, *Autotraduzione e riscrittura*, Bologna, Bononia University Press, pp.77-98.
- SALVIONI, Amanda (2009) "Intervista ad Adrián Bravi", en *Altre modernità*, N. 2 – 10. <file:///C:/Users/Laura/Downloads/Dialnet-IntervistaAdAdrianBravi-3176512.pdf> (20/6/2018).
- SANFELICI, Laura (2016) "Bilinguismo di scrittura, autotraduzione e traduzione allografa. Studio di un caso inglese-spagnolo", *Lingue e Linguaggi*, 18. <file:///C:/Users/Laura/AppData/Local/Temp/16506-121300-2-PB.pdf> (20/6/2018).
- SANTIAGO, Esmeralda (1994a) *When I Was a Puerto Rican*, Vintage Books, New York
- (1994b) *Cuando era puertorriqueña*, Vintage Español, Nueva York.
- SPOLSKY, Bernard (2004) *Language Policy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- VANDERSCHULDEN, Isabelle (1998) "Authority in Literary Translation: Collaborating with the Author", en *Translation Review*, 56:1, pp. 22-31, DOI: [10.1080/07374836.1998.10523727](https://doi.org/10.1080/07374836.1998.10523727)

