

La poética autotraductiva de Carme Riera: entre la recreación y el borrado

Esther Gimeno Ugalde
Universität Wien

1. Introducción

Carme Riera (Palma de Mallorca 1948) es probablemente una de las escritoras contemporáneas más reconocidas en lengua catalana y, sin duda, una de las más traducidas a otros idiomas.¹ Como autora literaria,² el acercamiento de Riera hacia el lector en castellano suele tener lugar mediante un tipo de autotraducción que, siguiendo la terminología de Michaël Oustinoff, podríamos calificar de “auto-traduction (re)créatrice” (34) o, siguiendo a Simona Anselmi, de “poetic self-translation” (68), dado que esta representa una continuación y expansión de la escritura “original”. En este ensayo me propongo explorar la práctica autotraductiva de Riera entendida como una actividad multifacética y ambigua. El análisis de las dos versiones de la antología de relatos *Contra l'amor en companyia i altres relats* (1991a) / *Contra el amor en compañía y otros relatos* (1991b) me permitirá demostrar que el espacio intersticial que surge del diálogo entre ambos textos revela una poética autotraductiva en continua negociación entre la recreación y el borrado, esto es, entre el deseo de experimentar creativamente y la voluntad de articular un lenguaje literario que se ajuste al nuevo contexto y al nuevo lector, incluso cuando ello implique un borrado de la lengua y cultura de origen. La lectura estereoscópica (Gaddis Rose 1997) de algunos fragmentos de esta colección ilustrará que el proceso de autotraducción de Riera se mueve entre la re-escritura creativa y la re-escritura geopolítica y que la tensión entre ambas se constituye como uno de los rasgos definidores de su poética.

La autotraducción permite a Carme Riera participar simultáneamente en el sistema literario español y posicionarse como escritora biliteraria,³ algo que se hace especialmente visible en el reconocimiento y legitimación que implica la obtención de importantes premios de las letras catalanas y españolas.⁴ Esta es también un elemento clave para entender la carrera de Riera como escritora y su posición biliteraria, pues como afirma Maria Liñeira, “[A]s second best to original writing in the language, self-translation is key to positioning the writer as part of a national literature, that is, to becoming biliterary” (481).

Pese a la importancia de la autotraducción en Riera, resulta sorprendente que los estudios críticos sobre la escritora tiendan a ignorar esta faceta que atraviesa, salvo

¹ Algunas de sus obras han sido traducidas al alemán, al árabe, al croata, al danés, al estonio, al francés, al griego, al hebreo, al húngaro, al inglés, al italiano, al neerlandés, al portugués, al rumano, al ruso y al turco. La lista completa de las traducciones de la obra de Riera puede encontrarse en la base de datos TRAC. Fuente: https://www.llull.cat/catala/literatura/trac_traduccion.cfm

² Como investigadora y catedrática de Literatura Española, la producción académica de Riera, escrita mayoritariamente en castellano, se ha centrado en el estudio de conocidos autores y editores como Miguel de Cervantes, Azorín, José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral o Carme Balcells.

³ Dionýz Ďurišín define como escritores bilingües a aquellos autores que crean para dos literaturas, incluyendo también a aquellos que escriben en una lengua y se autotraducen a la otra.

⁴ Además de varios premios catalanes (Prudenci Bertrana 1980, Ramon Llull 1989, Josep Pla 1994, etc.), Riera ha recibido importantes galardones de las letras españolas como el Premio Nacional de Narrativa (2001). En 2015 obtuvo también el Premio Nacional de las Letras Españolas, distinción que reconoce la trayectoria literaria de un autor español en cualquiera de las lenguas oficiales, cuya obra se considere parte integrante del conjunto de la literatura española actual. Ambos premios ponen de relieve su reconocimiento y consagración como “autora española”.

contadas excepciones, la totalidad de su trayectoria literaria.⁵ Llama la atención, por ejemplo, que la biografía que Ramon Buckley dedica a la autora –a quien, por otro lado, describe como “l’escriptora bilingüe per excel·lència, l’escriptora que no solament ‘pot’ sinó que a més es ‘vol’ expressar en qualsevol dels seus idiomes segons li convingui” (204)– no incluya ni una sola referencia al fenómeno de la autotraducción. A pesar de que Buckley menciona y alaba la condición bilingüe de Riera, obvia el hecho de que su obra suele partir de textos que la autora escribe primero en catalán y que en el proceso de traducción se convierten, a menudo, en textos (autotraducciones) que difícilmente podrían leerse como los primeros. Tampoco Teresa Valdivieso mencionaba la autotraducción entre las posibles vertientes estéticas que, a su entender, conformarían una lectura crítica ideal de la narrativa de Carme Riera.⁶ Las reflexiones de Luisa Cotoner, traductora de dos de sus obras al castellano⁷ y especialista en las autotraducciones de la autora, son reveladoras de hasta qué punto la autotraducción – y la traducción, más en general – suele pasar desapercibida para la crítica literaria, entre la cual se puede incluir también a los estudiosos de literatura:

Las traducciones al castellano [de Carme Riera], siempre han generado reseñas en todos los principales periódicos de tirada nacional y en muchas revistas especializadas, además de entrevistas en radio y en televisión, por tanto, siempre han tenido acogida por parte de la crítica, si bien unas obras más que otras, como es normal. Repercusión en los medios la ha habido siempre. Lo que pasa es que, en el mejor de los casos, a la traducción en sí, los comentaristas apenas sí le han dedicado unas líneas y eso no siempre. Es decir que, con las traducciones de Riera, ocurre lo mismo que con cualquier otra: el traslado de una lengua a otra, sobre todo si está bien hecho, pasa casi siempre desapercibido para el crítico o para el periodista (González Davies, 184).

Contrariamente a las propuestas críticas que, al centrarse en el análisis literario de la obra rieriana, tienden a ignorar su práctica autotraductiva, este ensayo pretende demostrar que la autotraducción debe entenderse como una de las principales características poéticas de Carme Riera. Así pues, se aboga por estudiar a la autora como una escritora biliteraria que se autotraduce y cuya obra refleja las tensiones que también experimentan otros autores contemporáneos de nacionalidad española que participan simultáneamente en dos sistemas literarios en contacto, pero con distinto estatus y capital simbólico.⁸

⁵ Por lo general, las autotraducciones de Riera han sido objeto de análisis por parte de los especialistas en traducción (Cotoner 2001, 2010 y 2011; Freixas y Stella, entre otros), pero han sido frecuentemente ignoradas, salvo pocas excepciones, por los especialistas en literatura.

⁶ Las tres principales vertientes estéticas que menciona Valdivieso son lo erótico-epistolar, la exaltación del misterio y la alienación del individuo (93).

⁷ Luisa Cotoner tradujo al castellano la primera novela de Riera (*Una primavera per a Domingo Guarini*, 1980) y su primera antología de cuentos (*Te deix, amor, la mar com a penyora* 1975). Esta última, junto al libro de relatos *Jo pos per testimoni les gavines* (1977), ya había sido autotraducida por Riera en un volumen titulado *Palabra de mujer. Bajo el signo de una memoria impenitente* (1980). La edición en castellano publicada por Espasa Calpe (*Te dejo el mar* 1991), con traducción de Cotoner, incluye un total de 23 relatos que pertenecen a *Te deix, amor...* y *Jo pos per testimoni...* Asimismo, Cotoner tradujo varios relatos de Riera publicados en la antología *Llamaradas de luz* (1991), cuyo título proviene de la traducción del relato “Flames de llum cremaven grocs domassos”, incluido originalmente en la colección *Te deix amor...* Los cuentos reunidos en este último volumen tienen como nexo común su ambientación en la Mallorca natal de la escritora.

⁸ Podría citarse aquí a novelistas como Suso de Toro, Domingo Villar o Bernardo Atxaga, si bien, en el caso de Atxaga, es preciso subrayar la variedad de modalidades de traducción: desde la autotraducción hasta la traducción alógrafa, pasando por la semiautotraducción con otros traductores o con Asun Garikano, esposa del escritor (cf. Manterola 2013 y 2014). Para un estudio sobre las (auto)traducciones de Villar

En la introducción a *Periferias emancipadas. Políticas de representación espacial en la Iberia reimaginada*, Martín López-Vega (30-31) identifica tres fórmulas o mecanismos principales mediante los cuales las literaturas de las lenguas cooficiales de España se incorporan al sistema literario español: la sospecha, la presencia testimonial y el “borrado de la denominación de origen”. Esta última estrategia fue apuntada ya por Luisa Elena Delgado en *La nación singular. Fantasías de la normalidad democrática española (1996-2011)* cuando reflexionaba sobre cómo son presentados en el mercado literario español algunos escritores vascos y cómo circulan sus obras a nivel estatal (177-179). A estos tres mecanismos, cabría añadir otro que guarda cierta relación con el borrado: la “re-escritura geopolítica”, descrita por Helena Miguélez-Carballeira (2022), a la cual me referiré en el siguiente apartado.

El borrado es de particular interés para el estudio de la (auto)traducción, ya que, en contextos de relaciones de poder asimétricas y de tensiones culturales como en el caso de la España contemporánea, la bilingüedad de muchos autores suele materializarse mediante esta estrategia, a menudo vinculada a las llamadas autotraducciones opacas, es decir, traducciones autorales cuyos paratextos ocultan el estatus del segundo texto como traducción (Dasilva 2011). Como han señalado ya otros autores, este tipo de autotraducciones acaba siendo un mecanismo de invisibilización de las culturas no hegemónicas y se ha convertido hoy en una práctica común dentro del mercado literario español que, como parte del sistema cultural hegemónico, tiende a apropiarse tanto de los escritores en lenguas minoritarias como de sus obras (Dasilva 2009). Si bien es verdad que en el caso de Riera se pueden encontrar ejemplos tanto de autotraducciones opacas (*Contra el amor...*, *Naturaleza casi muerta*, *Las últimas palabras*) como transparentes (*La mitad del alma*, *El último azul*, *Con ojos americanos*), más allá de los paratextos, me interesa abordar la complejidad de la poética autotraductiva de Riera atendiendo a los propios textos y al diálogo que se establece entre ellos para observar hasta qué punto se transforman en textos distintos y/o son sometidos a un borrado cultural, parcial o total.

Una aproximación a la obra de Riera desde su poética autotraductiva también puede resultar útil para confrontar la ideología del monolingüismo que todavía abunda en los estudios literarios, pues la identidad híbrida y la producción bicultural tanto de los autores que escriben en dos o más lenguas como de aquellos que se autotraducen siguen suponiendo un desafío para las historiografías literarias tradicionales, basadas en la tríada lengua-literatura-nación. Cualquier estudio que ignore esta faceta de la obra de la autora o que, cuando tome como punto de partida sus textos en castellano, reseñe su condición de autotraducción como si fuese un hecho casi anecdótico no solo menoscaba la posición de Riera como escritora bilingüe, sino que también pasa por alto los mecanismos que, más allá de la transferencia entre lenguas, permiten que un texto escrito en un idioma no hegemónico se ajuste al canon de la literatura española, que suele actuar como fuerza centrípeta en relación a las otras literaturas del Estado.

2. Carme Riera, una escritora bilingüe que se autotraduce

Es ya un lugar común dentro de los estudios de autotraducción afirmar que Carme Riera defiende sus textos en castellano como versiones y que suele rechazar calificarlos de traducciones. También es de sobras conocido que Riera se considera a sí misma “una autora en dos lenguas” o, en sus propias palabras, en “[D]os lenguas, el catalán y el castellano que siento como propias y que creo conocer bien, de ahí que me considere una

(1971-2022) se recomienda la lectura de Iolanda Galanes Santos. Asimismo, Isaac Lourido ofrece un interesante estudio centrado en algunos poetas gallegos contemporáneos que también participan, mediante autotraducciones, en el sistema literario español (Luz Pichel, Chus Pato, Yolanda Castaño o María do Cebreiro).

escritora bilingüe. Mis cuentos y novelas pertenecen, por tanto, a dos literaturas, puesto que yo escribo el mismo libro dos veces” (Riera 2013a, 394-395).

En una conversación con Luisa Cotoner, Riera insistía en esta cuestión a propósito de *Temps d’innocència* (2013b) / *Tiempo de inocencia* (2013c): “No, no es una traducción, son dos libros, uno está escrito en catalán y otro está escrito en castellano. No es una traducción, aquí no lo pone en ningún sitio, porque si fuera una traducción hubiera cobrado por la traducción y no cobré nada” (Cotoner & Riera, 125). Y rebatiendo a Cotoner, quien, por el contrario, argumentaba que, pese a las diferencias textuales, se trataba de traducciones, la autora mallorquina aseveraba que “[...] yo no traduzco, yo escribo en dos lenguas y, por tanto, mis versiones en catalán y en castellano son en principio distintas porque hay cosas que yo tengo que contar en castellano de manera distinta a como las estoy contando en catalán [...]” (Cotoner & Riera, 125).

Si bien la conversación entre Riera y Cotoner y su divergencia de opiniones constituiría material de análisis suficiente para un extenso ensayo sobre la propia ontología de la autotraducción y su relación con la escritura, de las palabras de Riera transcritas arriba me interesa destacar tres aspectos que considero relevantes para el estudio que nos ocupa. En primer lugar, al referirse a *Temps d’innocència* / *Tiempo de inocencia*, la autora afirmaba que no aparece “en ningún sitio” que se trate de una traducción. Aunque su propósito era justificar el texto en castellano como una obra distinta y evitar así clasificarla como traducción, su testimonio revela una práctica común en el mercado literario español que consiste, como se ha visto en el apartado anterior, en invisibilizar la lengua en la que el texto fue escrito inicialmente y presentarlo como una obra “original” en lengua castellana. Este tipo de autotraducción opaca es también la que encontramos en *Contra el amor en compañía y otros relatos*, dado que en el aparato paratextual no hay consigna alguna de que se trate de una traducción de la propia autora. En segundo lugar, al sostener que no fue remunerada por la versión castellana de *Temps d’innocència*, Riera constata el hecho de que el mercado español asume con demasiada frecuencia que los autores que escriben en otras lenguas ibéricas deben traducirse al castellano sin recibir por ello ningún tipo de compensación económica. Y, en tercer lugar, sus palabras ponen de relieve, como ya se ha dicho, que la autora entiende el trasvase al castellano como un proceso de re-escritura que da lugar a textos distintos.⁹ Incluso en las contadas ocasiones en las que ha calificado sus trabajos de autotraducciones, Carme Riera siempre insiste en la re-escritura que tiene lugar cuando vierte su obra al castellano y en las notables transformaciones que a veces sufren los textos, prerrogativa concedida por su posición autoral (Riera 2013a). Este aspecto también ha sido señalado por la crítica:

[...] en el caso de Riera [...], la autotraducción desborda los límites de la traducción por parte de quienes, como Cotoner [...], pretenden no traicionar un texto que no les pertenece como autores. Las ampliaciones, las modificaciones y las supresiones de Riera [...] conforman un nuevo texto literario [...] (Freixas, 220).

Independientemente del posicionamiento de la autora en relación a sus lenguas literarias y al proceso de escritura/traducción, conviene recordar que las obras literarias en castellano de Riera son autotraducciones de textos escritos primero en catalán, concretamente en mallorquín, variedad dialectal de la escritora. Desde el punto de vista

⁹ Esto es algo que la propia autora ha afirmado en repetidas ocasiones. Por ejemplo, en una entrevista con Glenn, Riera sostenía: “[...] I write in Catalan but I teach Spanish literature and I’m completely bilingual. When I translate something I have written, I often find that the text does not ‘work’ in Castilian and so rather than translate I write a new version. *Por persona interpuesta*, for instance, is not exactly the same as the Catalan original, *Joc de miralls*” (208).

compositivo, sus autotraducciones suelen efectuarse de manera consecutiva o retardada, aunque su modo de trabajo predilecto es lo que podría calificarse de autotraducción casi simultánea.¹⁰ La misma autora ha comentado que su forma de trabajo ideal es cuando puede escribir primero en catalán e inmediatamente después en castellano, puesto que esto le permite revisar también el texto en catalán y suprimir todo aquello que considera superfluo.¹¹

[...] escribir en catalán e inmediatamente en castellano, página por página [...]. Ahora es al revés, es la lengua meta la que te lleva a la lengua de origen para variarla de nuevo. Es un ejercicio continuo, de rebote. Y en ese sentido a mí me ayuda para tratar de quitar imperfecciones y hacerlo lo mejor posible (Riera 2014, 128).

Según Riera (2013a, 396), el método de trabajo descrito arriba es el que llevó a cabo con *L'estiu de l'anglès* (2006) / *El verano del inglés* (2006) y *Natura quasi morta* (2011) / *Naturaleza casi muerta* (2012). Y, en cierto modo, es también la fórmula que le sirvió para la elaboración de los relatos recogidos en la colección *Contra l'amor en companyia i altres relats* / *Contra el amor en compañía y otros relatos*, aunque en este caso no hay constancia de si el proceso de reescritura afectó también al texto escrito originalmente en catalán:

[...] era fácil reescribir el texto breve en castellano. En cuanto acababa un cuento y antes de comenzar el siguiente hacia la versión castellana. Algunos aparecieron incluso antes en español porque un periódico madrileño ya desaparecido, *El Sol*, me pidió una colaboración y les mandé los cuentos (Riera 2006, 42).¹²

En las páginas que siguen, trataré de demostrar que el proceso de autotraducción de Carme Riera no implica solamente una translación entre lenguas y culturas, sino que es también un proceso de re-escritura en un doble sentido: por un lado, una re-escritura creativa que permite a la autora seguir explorando su poética e incluso experimentar con sus propios universos diegéticos, ensayando nuevas alternativas y, por otro, una re-escritura geopolítica que, en cierto modo, se asemeja a la descrita por Miguélez-Carballeira. Aunque la tesis que defiende la investigadora gallega se centra en el estudio de tres autores vascos (Kirmen Uribe, Iban Zaldúa y Fernando Aramburu) y en la idea de que sus obras en castellano presentan un lenguaje literario que se ajusta a la ideología del consenso estatal en relación al conflicto nacional vasco, sostengo que la noción de la re-escritura geopolítica puede, en parte, aplicarse a Carme Riera. Sin embargo, es preciso insistir en que en Riera existe, además, una fuerte voluntad de aprovechar y convertir el

¹⁰ Véase Gentes & Van Bolderen.

¹¹ Por lo general, Riera escribe primero en catalán y posteriormente traduce los textos en castellano. Solo en algunas ocasiones, como en el caso de *Qüestió d'amor propi* (1988) / *Cuestión de amor propio* (1988) realizó un ejercicio de autotraducción “casi” simultánea. Este proceso de composición es el que la autora describe como ideal: “Para mí, lo ideal sería poder trabajar como lo hice en *Qüestió d'amor propi*: iba traduciendo la novela mientras la escribía. Eso me ofrecía un punto de vista diferente para poder observar cómo funciona en la otra lengua y para poder así corregir los aspectos que me parecían pertinentes porque me convertía en una lectora crítica de mi propio texto, mucho más distanciada que cuando leía en mi propia lengua después de escribir, para corregir” (Riera 2006, 39). Teniendo en cuenta que, en este caso, se trató de una traducción “casi” simultánea, que implicó un proceso de revisión bidireccional, sorprende menos que el libro en castellano no se presente como autotraducción.

¹² La publicación de los cuentos en castellano fue previa a su publicación en catalán: no solo en el periódico *El Sol* (1990-1992), sino también en *Destino*, ya que las fechas de impresión de los paratextos indican que la edición en castellano es de marzo de 1991, mientras que la edición en catalán data de mayo del mismo año.

proceso de traducción en una suerte de banco de pruebas para seguir creando y explorando otras formas estéticas. Pese a que el proceso de re-escritura consensual puede darse también en textos que van más allá de los que propiamente se (auto)traducen a la lengua hegemónica, como demuestra Miguélez-Caballeira (68-70) con el ejemplo de la novela *Patria* (Aramburu 2016), en este caso me centraré en la autotraducción por la centralidad y omnipresencia de esta práctica en la trayectoria literaria de la autora mallorquina.

3. Una lectura estereoscópica de *Contra l'amor en companyia i altres relats* / *Contra el amor en compañía y otros relatos*

Refiriéndose a la autotraducción y a su bicefalia textual, Jan W. Hokenson y Marcela Munson en *The Bilingual Text. History and Theory of Self-Translation* sostenían la falta de validez de los modelos de crítica literaria que se limitan a evaluar la autotraducción en términos de equivalencia, disminución o pérdida:

Theoretical models of source and target languages [...] break down in the dual text by one hand, as do linguistic models of lexical equivalence, and foreign versus domestic culture. Literary critical models [...] of translation as diminution and loss, a falling away from the original, similarly cannot serve (3).

Una posible alternativa a este tipo de aproximaciones de corte tradicional es la llamada “lectura estereoscópica” que Marilyn Gaddis Rose propuso en *Translation and Literary Criticism: Translation as Analysis* (1997).¹³ Con este concepto, inspirado en una metáfora óptica, la autora describía una estrategia de análisis que implica una minuciosa lectura cotejada que acomoda cualquier tipo de traducción, desde la más literal a la más libre. La adopción de esta perspectiva implica una renuncia a aproximaciones prescriptivas o a una mera dialéctica de semejanza y diferencia que, tomando como referencia el texto primigenio, acabe asumiendo y perpetuando la idea de superioridad de la obra original. En lugar de poner el foco en las diferencias que suelen establecerse entre los dos textos, lo que no pocas veces redundaría en juicios de valoración en favor del original y en críticas negativas hacia el texto traducido, Gaddis Rose sugiere centrar la atención en el espacio liminal que expande ambos textos.

Si bien Gaddis Rose sugería este método, en relación a la traducción alógrafa, esta lectura resulta especialmente útil para el estudio de la autotraducción, donde la propia noción de “original” es puesta en entredicho. Dado que la autoría de ambos textos reside aquí en la misma persona, este tipo de estrategia lectora permite una lectura bilingüe y bicultural de los textos que puede ayudar a entender mejor cómo se modulan los proyectos creativos a través de diferentes idiomas y culturas y qué función cumple la autotraducción.

La lectura estereoscópica de algunos relatos de *Contra l'amor en companyia i altres relats* / *Contra el amor en compañía y otros relatos* que propongo aquí resultará productiva en dos sentidos: en primer lugar, por su capacidad de sacar a relucir aspectos que pasan desapercibidos para el receptor medio, cuya lectura del texto se realiza de forma monolingüe, es decir, en una u en otra lengua (en catalán o en castellano) y, en segundo lugar, por la posibilidad de profundizar en la poética autotraductiva de Riera, yendo más allá del mero análisis de las equivalencias lingüísticas y culturales y atendiendo al proceso de re-escritura que ocurre en el traslado del catalán al castellano.

Creando “un vertiginoso *collage* textual a base de préstamos, reflejos y ‘diálogos’” (Servodidio, 189), esta antología presenta una amplia variedad de hilarantes protagonistas

¹³ Agradezco a Mario Santana (Universidad de Chicago) el haber llamado mi atención hacia este concepto que introdujo en la conferencia inaugural del primer simposio IberTranslatio celebrado en la Universidad de Lisboa en marzo de 2019.

cuyo vínculo común es su íntima relación con distintas modalidades de escritura. No sorprende, por tanto, que los textos que la componen estén poblados de lectores, escritores, periodistas, editores, críticos y profesores literarios ni que las referencias a la cultura y al mundo editorial aparezcan de forma reiterada en las distintas historias que se ofrecen. Como afirmaba Mirella Servodidio, “[C]on este retrato múltiple [...] [Riera] nos transmite un sardónico retrato [...] del acentuado cinismo del sistema literario establecido y del arte acomodaticio” (ibid.). El carácter lúdico y paródico de esta colección se hace especialmente patente en una frase que Riera pone en boca del protagonista de uno de los relatos cuando, al ser preguntado por su opinión sobre el panorama literario, responde: “Putxa merda [...] M’importa un cavall Bernat tot el que s’escriu” (1991a, 94).¹⁴

El siguiente análisis permitirá observar que, en la edición castellana, Carme Riera emplea múltiples recursos para orientar sus narraciones al lector en castellano, es decir, al nuevo “lector-modelo” (cf. Eco, citado en Antunes 2009), aunque también introduce cambios que responden a otro tipo de criterios. La adaptación de referentes culturales y literarios es la estrategia de traducción más recurrente en esta antología.¹⁵ Un ejemplo paradigmático de este tipo de domesticación es el relato “La novel·la experimental”/ “La novela experimental” cuyas páginas reproducen la conversación de un aspirante a escritor llamado Mateu/Matías Daviu¹⁶ con la prostituta Clemència/Clemencia en un bar nocturno de Barcelona donde esta trabaja. En el diálogo, que a ratos adquiere tintes de conversación monológica, el protagonista masculino cuenta a su confidente el nuevo proyecto literario en el que está enfrascado: una novela experimental que quiere ser un compendio de géneros y que, según el futuro autor, revolucionará el panorama literario y le consagrará como un gran referente. Las adaptaciones más evidentes ocurren con los distintos premios que se mencionan en la historia:

Idò bé, com et deia, amb aquesta novel·la em presentaré al Bertrana i també amb aquesta peça de teatre a l’Ignasi Iglésias i al Xarxa d’assaig... I els guanyaré tots tres... Què passa? Després em donaran el Premi de la crítica i abans el de la Generalitat... (1991a, 94).

Bueno, como te decía, esta vez me presento al Planeta y lo gano, luego me dan el Nacional y poco antes el de la Crítica. Fíjate bien: trio de ases... (1991b, 92).

Como se puede observar a partir de una lectura estereoscópica de este pasaje, Riera adapta algunos premios catalanes (“Bertrana” o “Ignasi Iglésias”) a galardones de ámbito estatal (“Planeta” o “Nacional”), referencias más fácilmente inferibles para el lector en castellano. Asimismo, en la edición castellana se observa la supresión de otros referentes como el “Xarxa d’assaig” o el premio de la “Generalitat”, hecho que reduce ostensiblemente el texto, probablemente en un intento de depurarlo y suprimir todo aquello que la autora considera prescindible. Sin embargo, estas no son las únicas adaptaciones que encontramos. Un ejemplo especialmente llamativo es la alusión a Salvador Espriu (1913-1985) y a su conocido poema (*Inici de Càntic en el Temple*) musicado e interpretado por el cantautor Raimon. En la versión castellana estos referentes son sustituidos por Miguel de Cervantes (1547-1616) y su obra maestra. Al adaptar el

¹⁴ En la edición castellana: “Pura mierda [...]. Me importa un carajo vivo todo lo que se escribe” (Riera 1991b, 92).

¹⁵ Luisa Cotoner (2006 y 2011) ha señalado la adaptación, la supresión y la amplificación como las estrategias más frecuentemente empleadas por la autora mallorquina cuando se autotraduce.

¹⁶ Como demuestran estos ejemplos (Mateu/Matías y Clemència/Clemencia), la adaptación de los nombres propios catalanes a su equivalente o grafía castellana es común en la antología, aunque en otras ocasiones los nombres catalanes mantienen, especialmente cuando sirven como elemento de caracterización de los personajes.

texto al nuevo lector, Riera sustituye a Espriu, figura central de la literatura catalana del siglo XX, por Cervantes, emblemático escritor del Siglo de Oro y, sin duda, referente de mayor reconocimiento internacional:

T'imagines l'Espriu llegint l'*Inici de Càntic*, eh? Perquè la veu de l'Espriu, rossa meva, és una veu perfecta, t'ho puc ben assegurar... (1991a, 96).

¿Te imaginas a Cervantes dando voz, en ciertos pasajes, al propio Don Quijote? Porque te puedo asegurar, Clemencia, que la voz de Cervantes es perfecta, agradable, más bien grave (1991b, 95).

Si al final de la trama el protagonista del texto en catalán confiesa a Clemen que dos noches atrás se le apreció Espriu para depositarle su confianza y desearle ánimos con el proyecto de novela, en el texto en castellano el aparecido es el mismísimo Cervantes. Ambos escritores acaban convertidos en personajes ficcionales por boca del protagonista, quien en su delirio nocturno, reproduce para su interlocutora el diálogo que supuestamente mantuvo con ellos: mientras Espriu se le presenta como el “poeta nacional”, Cervantes lo hace como el “manco inmortal”. La decisión de cambiar de personaje histórico y de marco cronológico, así como la necesidad de recrear un diálogo verosímil, aunque no por ello menos hilarante, hace que las versiones sean necesariamente distintas. Reproduzco aquí un fragmento del diálogo en el cual se ficcionaliza la hipotética conversación entre Mateu y Espriu, en la versión catalana, y entre Matías y Cervantes, en la castellana:

«—ca Sóc el poeta nacional» —em digué, tot d'una que reparà que l'havia vist—. «No tingui por. He vingut per donar-li ànims. Si persevera pot arribar més amunt que la Rodoreda o en Llorenç, que en Pedrolo o en Perucho, en Calders o en Tísner.» I encara hi afegí un parell de noms més. T'ho ben assegur (1991a, 104-105).

—Soy el manco inmortal —me dijo en cuanto reparó en que le había visto—; no temas. He venido para augurar grandes éxitos, nobles hazañas que sólo para ti han sido guardas desde los siglos de los siglos. A mi imagen habrás de renovar la novela demostrando a todos tu valor (1991b, 104-105).

Como se puede observar, las referencias a reconocidos escritores catalanes del siglo XX (Mercè Rodoreda, Llorenç Villalonga, Manuel de Pedrolo, Joan Perucho, Pere Calders o Avel·lí Artís-Gener/Tísner), a quienes, según Espriu, el aspirante a escritor podría llegar a superar, quedan suprimidas en la versión castellana. En ella, la única equiparación posible es el propio Cervantes, quien augura al protagonista grandes éxitos y “nobles hazañas”. La renovación literaria que supondrá la novela experimental que Matías tiene pensado escribir será comparable, según el Cervantes ficticio, a la innovación literaria que él mismo llevó a cabo siglos atrás, pues no por casualidad el autor del *Quijote* es considerado el padre la novela moderna.

En la conversación con Mateu, Espriu le espeta que su aparición no ha sido voluntaria, sino a petición de sus convecinos del más allá: Federico García Lorca (1898-1936) y Bartomeu Roselló-Pòrcel (1913-1938), poeta y traductor mallorquín, gran admirador de la Generación del 27 y del mismo Lorca. Carme Riera da un giro de tuerca al tono burlesco de la primera versión, añadiendo a la versión en castellano cierto toque místico, ya que la aparición de Cervantes ocurre por gracia divina. Según el propio Cervantes, una vez por siglo, Dios le concede el don de reencarnarse. Si en el siglo XIX le tocó el turno a Benito Pérez Galdós, considerado por algunos el mejor novelista español después de Cervantes, en el siglo XX el agraciado resulta ser el protagonista del relato. Además de las adaptaciones de los referentes literarios, en este pasaje se puede apreciar también la

supresión del *code-switching* (catalán-castellano) que, por motivos obvios, carecería de sentido en la nueva versión:

—I, en segon lloc, vull que sàpiga que si m’he aparegut davant de vostè no ha estat perquè jo ho hagi escollit, sinó perquè m’hi han obligat allà dalt. De vegades hem de complir penyores. Va com va. I això ha estat cosa d’en Federico i d’en Rosselló, que tot el dia estan plegats i no en pensen cap de bona. “*Deberás presentarte en Barcelona y aparecerte a un escritor novel a quien protegerás en adelante...*” Així que, aquí em té, disposat a no defraudar-los. Vejam si amb la meva ajuda arriba a ser el *number one of the ranking* (1991a, 105, énfasis mío).
—Así ha de ser — me contestó—. Desde ahora quedas bajo mi protección. Yo viviré en ti, triunfaré en ti y con mi aliento te daré vida y ser. Dios todopoderoso me concede una vez por siglo un don. Puedo reencarnarme parcialmente... En el siglo pasado le tocó a Galdós. En éste has sido tú, Matías Daviu. Dime, ¿no estás contento? Con mi ayuda llegarás a ser el *number one del ranking* (1991b, 105).

Cuando el protagonista recrimina a Espriu que emplee expresiones en castellano y en inglés, contribuyendo al abandono de la “llengua pàtria”, el poeta se intenta justificar y lo hace culpando a Roselló-Pòrcel porque, según dice, este siempre invita a Oscar Wilde a jugar al dominó (1991a, 105-106). En la versión castellana, el empleo del anglicismo hace que el aspirante a autor tenga dudas de si el aparecido es realmente Cervantes y le pregunta cómo, siendo este último el paradigma de la lengua patria, osa hablar en inglés. Cervantes se excusa, aduciéndolo al hecho de compartir cuarto con Shakespeare, quien también es su contrincante en el dominó (1991b, 105-106). Si en el texto catalán se juega con la expresión “salvar els mots”, en alusión al conocido verso de *l’Inici de Càntic* (1965),¹⁷ y con el papel que la poesía de Espriu adquirió como emblema de la lucha antifranquista y de la supervivencia de la cultura y lengua catalanas, en la versión castellana el efecto cómico se compensa con la forma de tratamiento “vos”, comúnmente empleada en el Siglo de Oro, y con el uso de un modismo (“trampa saducea”) para referirse a la hipotética falsa identidad de Cervantes:

—Senyor Salvador —vaig dir jo—, entre el castellà i l’anglès em sembla que abandonem la llengua pàtria... Potser sí que ara ja se sent deslliurat de salvar-nos els mots... (1991a, 105).
—Cepos quedos —le contesté yo—, señor Don Miguel. Eso me huele a trampa saducea. Deberé pedirnos alguna prueba de que en realidad sois vos, porque, ¿cómo siendo el paradigma de la lengua patria osáis hablar en inglés? (1991a, 105).

Como se ha podido observar, los ejemplos anteriores buscan crear un efecto similar en ambas versiones, acercando al lector de cada lengua a referentes culturales y literarios que puedan resultarle más o menos cercanos. Mientras que el texto en catalán tiende a privilegiar el marco cultural propio, de manera que los referentes literarios suelen proceder de este contexto, el texto en castellano opta por recurrir a referentes de la literatura española. No obstante, sería reduccionista afirmar que el propósito de Riera se limita a adaptar el texto al nuevo lector-modelo, recurriendo a referentes que le puedan resultar fácilmente reconocibles, pues los cambios que lleva a cabo son también a veces una forma de seguir experimentando con su creatividad. Esto se hace especialmente patente en los casos en los que introduce elementos que no estaban presentes en la primera versión, haciendo que la autotraducción se convierta en una continuación del proceso de

¹⁷ “Però hem viscut per *salvar-vos els mots*, / per retornar-vos el nom de cada cosa, / perquè seguíssiu el recte camí / d’accés al ple domini de la terra.” (énfasis mío).

escritura. Esto ocurre, por ejemplo, con una amplificación que encontramos en otro lugar de “La novel·la experimental” / “La novela experimental”. La lectura atenta del pasaje que se presenta a continuación permite observar que la versión en castellano añade más detalles sobre la ilusoria futura carrera literaria del protagonista, a la vez que introduce una alusión explícita a Carmen Balcells (1930-2015), antigua agente literaria de Riera (y también antigua agente de prestigiosos escritores en lengua castellana como Camilo José Cela, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa). Al reescribir el texto en castellano, la autora añade una capa de ironía, ausente en el texto inicial, que se ve reforzada por el juego de palabras y el tono coloquial de la frase “si es que no me agencio a la Balcells [...]”. Aunque lógicamente las referencias a los autores españoles y latinoamericanos y a la propia Balcells hubieran sido fácilmente reconocibles por el lector catalán, habida cuenta del amplio campo de intersección cultural que se da entre una y otra lengua, lo relevante aquí es reconocer que, a diferencia de las extensiones textuales que cumplen una función aclarativa o didáctica, esta estrategia de amplificación tiene una finalidad exclusivamente poética y debe interpretarse, por tanto, como una continuación y expansión del potencial creativo y poético de Riera en el sentido descrito por Anselmi (68):

A mi estic segur que me cridaran de les editorials per encarregar-me *best-sellers*. Em faré famós denunciant les xacres de la societat, la injustícia, la hipocresia... Perquè històries desgraciades com la teva no es tornin mai a repetir... ¿Me segueixes, Clemen? (1991a, 100)

En cuanto a mí, ni te digo. Todo me vendrá rodado. Me llamarán un montón de editoriales y me pedirán artículos y libros de encargo, y yo diré éste quiero y éste no, y discutiré las condiciones, los plazos de entrega y los royalties, si es que no me agencio a la Balcells, como Cela y como Gabo y como Mario... Esto ya lo decidiré luego. Y me haré famoso denunciando las injusticias, las lacras de la sociedad, la hipocresía, para que historias como la tuya, nena, no vayan a suceder otra vez. ¿Estás conmigo, Clemen? (1991b, 99-100, énfasis mío).

Otro ejemplo interesante es “Mou el sol i els estels alts” / “Que mueve el sol y las altas estrellas”, penúltimo relato de la colección. Como sucede con “La novel·la experimental” / “La novela experimental”, nos encontramos en este cuento con un caso extremo de adaptación. Ambientada en la ciudad alemana de Hamburgo, la versión catalana de esta breve historia trata sobre una autora en lengua catalana que ha sido invitada a dar una charla en la universidad por Klaus, profesor y especialista en literatura catalana. El trasfondo catalanohablante de la autora ficticia y del profesor alemán, cuya madre resulta ser de Sitges, queda borrado en la versión castellana y es sustituido por uno castellanohablante. Así, la escritora en lengua catalana, nacida en la localidad ficticia de Vallgossona, se convierte en una autora vallisoletana que escribe en castellano. La madre de Klaus es ahora de Zaragoza y los alumnos alemanes de catalán pasan a ser estudiantes de lengua española:

La majoria dels assistents coneixien la seva obra en original. El seu darrer llibre havia estat recomanat *als alumnes de català dels darrers cursos* i gairebé tots l’havien llegit. (1991a, 198, énfasis mío).

La mayoría de los asistentes conocían su obra en versión original. Su último libro había sido recomendado *a los estudiantes de español de cursos avanzados* y casi todos lo habían leído (1991b, 196-197, énfasis mío).

Aunque en este relato la adaptación cultural se lleva al máximo extremo, domesticando el texto para acomodarlo al nuevo lector-modelo y borrando para ello todas

las referencias catalanas, el proceso de autotraducción también permite a Riera seguir creando y explorando con el lenguaje. El siguiente fragmento combina la adaptación cultural con una amplificación textual que, además de ofrecer detalles ausentes en la versión catalana, como la alusión a la extrañeza que provocaría su acento, remite al dialecto aragonés que supuestamente Klaus habría heredado de su madre. El alargamiento de la vocal final (“Dilooo...”), que iría acompañado de una elevación del tono al final de la palabra, permite añadir un toque de ironía ausente en la versión catalana:

—[...] Et confessaré que, en el meu cas, no té mèrit: ma mare és *de Sitges*.

—Ja deia jo que *el teu català* era d’una perfecció impossible.

Passejaven pel centre (1991a, 201, énfasis mío).

—[...] Te confesaré que en mi caso no tiene mérito. Mi madre es aragonesa, de la Almunia de Doña Godina, provincia de Zaragoza por más señas.

—¡Ya decía yo que *tu castellano* era de una perfección imposible! Me sonaba raro...

—*Eso, a jota. Dilo. Dilooo...*— *terció riendo, acentuando el acento.*

Paseaban por el centro (1991b, 1999, énfasis mío).

Más allá del borrado del contexto cultural y lingüístico catalanes, la re-escritura de los cuentos que se acaban de analizar deviene un nuevo espacio para la creación, donde el texto, sin dejar de ser el mismo, se convierte en otro, ganando, a veces, en ironía.

Me detendré ahora en analizar la supresión, otra de las estrategias que Riera emplea para acomodar los textos al sistema literario español. Para ello, me centraré en “Mon semblable, mon frère”, un cuento repleto de juegos intertextuales que gira en torno a la mutua dependencia que puede llegar a caracterizar la relación de amistad entre dos creadores. Narrada en primera persona y ambientada en la Barcelona de finales de la década de los 80 del siglo XX, esta historia se presenta como un ajuste de cuentas por parte de José Ignacio Díaz de Benjumea (pintor de éxito y olvidado autor en lengua castellana en la ficción) hacia su amigo de juventud y alter ego, Rafel Recasens, recientemente fallecido. En este informe, dirigido al amante de Rafel, el narrador autodiegético (José Ignacio) revela que la obra poética de su amigo – reconocido hoy como uno de los grandes poetas de la literatura catalana, a la altura de Ausiàs March o Salvador Espriu – es fruto de su traducción, ya que Rafel, catalanohablante, no era capaz de escribir poesía en su propia lengua materna. Teniendo en cuenta que la cuestión del bilingüismo y la elección de la lengua literaria son temas centrales de la trama, no sorprende que la estrategia de adaptación general llevada a cabo en los relatos anteriores quede, por lógica, descartada. Así, los referentes culturales y literarios catalanes suelen mantenerse en la versión castellana, aunque en algunos casos pueden presentar ligeras modificaciones que afectan, por ejemplo, al orden de presentación de las enumeraciones o redundan en la supresión de algún elemento. A diferencia del texto catalán, en la edición castellana se enumeran primero los referentes literarios españoles (Machado y Lorca), que pueden resultar más cercanos para el lector, y se elimina la referencia al poeta Josep Carner:

Els seus gustos en matèria literària, distints dels de la majoria de lletraferits, que no passaven de *Carles Riba, Carner, Antonio Machado o Lorca*, solien coincidir amb els meus [...] (1991a, 44, énfasis mío).

Sus gustos en materia literaria, distintos a los de la inmensa mayoría, que no pasaba de *Antonio Machado, Lorca o Carles Riba*, solían coincidir con los míos [...] (1991b, 42, énfasis mío).

Aunque en el ejemplo anterior resulta difícil determinar la razón de la supresión de la referencia al primer poeta moderno catalán, otras veces, como en el fragmento que se reproduce a continuación, las supresiones parecen responder a una cuestión estilística. Como suele ocurrir en la autotraducción, el proceso de transferencia de un idioma a otro ofrece también la posibilidad de mejorar el texto, depurándolo de todo aquello que pueda considerarse superfluo o repetitivo. En este caso, Riera elimina una especificación temporal, que aparentemente no aporta mucho para el avance de la historia, y un calificativo que, en principio, podría sonar redundante (“perfecció formal”):

Els seus poemes, als quals vaig tenir accés a meitat de juliol (*feia un mes que en Rafel estiuejava a casa*), eren d’una perfecció formal i d’una brillantor insòlites [...] (1991a, 43, énfasis mío).

Sus poemas, a los que solo tuve acceso a mitad de julio, eran de una perfección y de una brillantez insólitas [...] (1991b, 41).

Si resulta fácil interpretar las supresiones anteriores como cultural e ideológicamente neutras, no lo es tanto interpretar así otras supresiones que aparecen en este cuento. Por ejemplo, en el siguiente fragmento se eliminan dos frases que considero relevantes para la trama, ya que aluden a las tensiones lingüísticas entre los dos protagonistas masculinos y que son reflejo tanto del contexto sociocultural y político de los protagonistas de la ficción como de la realidad extraliteraria en la que vive la propia autora:

Fou com a resultat d’aquesta reflexió que en Rafel em proposà escriure una novel·la bilingüe: ell ho faria en francès, que jo posteriorment traduiria, a més d’escriure també la meva part en castellà. Vaig negar-m’hi. En tot cas, vaig dir-li, l’escriure jo sol i en la teva llengua fraudulenta. *Per a mi escriure era una afecció secundària, que no m’interessava excessivament. El veritable fonamental era la pintura, en la qual podia exposar amb molta més capacitat un món propi sense entrebancs de llengües* (1991a, 57, énfasis mío).¹⁸

Fue quizá como resultado de esta reflexión cuando Rafael me propuso escribir una novela bilingüe: él lo haría en francés, que yo traduciría al catalán, y yo a mi vez escribiría en castellano. Me negué. «En todo caso —le dije—, la escribiré solo y en tu fraudulenta lengua» (1991b, 54, énfasis mío).

Al suprimir las dos últimas oraciones y, en particular, el sintagma “entrebancs de llengües” [obstáculos de lenguas], Riera lleva a cabo un acto de reescritura geopolítica a través del cual, prescindiendo de su mención explícita, neutraliza elementos que desvelan tensiones culturales o muestran abiertamente el conflicto lingüístico. El hecho de que este tipo de neutralización aparezca también en otras partes de “Mon semblable, mon frère”, así como en otros relatos,¹⁹ lleva a pensar que estas opciones no serían fruto de la casualidad, sino resultado de una elección (tal vez inconsciente) de la autora. Veamos otro ejemplo extraído del mismo cuento:

Per primera vegada les revistes literàries castellanes [...] es feien eco d’un jove autor que escrivia en un idioma encara humiliat, *ofès i maltractat* (1991a, 56, énfasis mío).

¹⁸ La referencia al francés tiene que ver con la infancia de Rafel que, como hijo de catalanes exiliados en Francia, se escolarizó en esta lengua, llegando a dominarla a la perfección. De hecho, sus primeros poemas fueron escritos originalmente en francés y luego traducidos por José Ignacio al catalán.

¹⁹ Maryellen Bieder también identifica una neutralización similar en la versión castellana de “Joc de cartes”. Según esta investigadora, la tensión cultural que aparece de modo muy marginal en la versión catalana del cuento se elimina por completo en “Las cartas boca arriba” (59-60).

Por primera vez, las revistas literarias castellanas [...] se hicieron amplio eco de un joven autor que escribía en un idioma todavía *sojuzgado* (1991b, 53, énfasis mío).

Aunque la edición castellana mantiene la referencia al catalán como lengua oprimida, los tres adjetivos que aparecen en la versión catalana [“humiliat, ofès i maltractat”] quedan reducidos a uno [“sojuzgado”], eliminando así el énfasis en las relaciones históricas conflictivas. Algo similar ocurre en el segundo cuento de la antología, titulado “Princesa meva, lletra d’àngel”, traducido al castellano como “Letra de ángel”. En la versión catalana, el protagonista masculino, un anciano catalán de fuertes convicciones nacionalistas, exiliado “per defensar Catalunya” (1991a, 27), cuenta que, durante su época de refugiado en el campo de Argelès (Francia), enseñó a bailar sardanas a un grupo de republicanos madrileños. La versión castellana omite la orientación ideológica de los exiliados, sustituyendo “grup de republicans de Madrid” por “otros compañeros de Madrid”, sintagma que, desde el punto de vista ideológico, resultaría neutro:

Jo [Antoni Barba i Callicó] vaig ser de la colla sardanística de Mollerusa i Argelers i vaig esser un dels qui més feia per ballar sardanes i en vaig ensenyar a un grup de republicans de Madrid (1991a, 29, énfasis mío).

Yo [Ramón Vendrell] fui muy aficionado a bailar sardanas. Incluso actué en un grupo sardanístico, y cuando estuve en Argelers las enseñé a bailar a otros compañeros de Madrid (1991b, 28, énfasis mío).

De igual modo, la referencia explícita a Argelès como “camp” y a la muerte del primo en Francia desaparecen en la versión autotraducida:

Va morir a França, però el recordo molt perquè junts vam estar al camp d’Argelers (1991a, 27, énfasis mío).

Se quedó en Francia, pero le recuerdo mucho, porque estuvimos juntos en Argelers (1991b, 25, énfasis mío).

Es lógicamente imposible determinar la razón exacta de estas supresiones, pero ello no impide cuestionar hasta qué punto el proceso de autotraducción es también a veces una re-escritura geopolítica en busca de un lenguaje consensual (Miguélez-Carballeira, 58-59) que, si bien no siempre elimina, sí parece tender a una minimización de las relaciones conflictivas, sobre todo en relación a cuestiones nacionales o lingüísticas.

4. Conclusiones

Teniendo en cuenta las particularidades de la poética autotraductiva de Riera, emitir juicios valorativos sobre sus elecciones de traducción no solo resultaría arriesgado, sino que implicaría una socavación de su voz autoral. No obstante, una lectura estereoscópica de sus textos, como la que he planteado aquí, permite abrir nuevas e interesantes perspectivas para comprender la naturaleza y complejidad del texto autotraducido. Al mismo tiempo, este tipo de lectura ofrece la posibilidad de seguir explorando la autotraducción y su relación con la escritura, la creatividad y la ideología, puesto que el ingreso al canon de la lengua mayoritaria está ligado, en última instancia, a identidades culturales en conflicto y procesos de asimilación.

Como afirmó Luisa Cotoner, cuando Carme Riera se autotraduce, “reescribe, recrea, suprime o inventa cuanto le viene en gana, es decir, como autora y dueña del texto de partida, no se propone traducir sino conseguir una versión que pueda también entrar en el canon de la otra lengua y, para ello, no duda en sacrificar el original si le parece oportuno” (González Davies, 178). Las palabras de Cotoner ponen de manifiesto que la autora mallorquina intenta crear una versión acomodada al canon del sistema literario español.

Para ello, como he intentado demostrar, Riera realiza un ejercicio de autotraducción en constante negociación entre la re-escritura creativa y la re-escritura geopolítica. Es precisamente ese logrado equilibrio el que, con el tiempo, le ha permitido co-optar y naturalizarse también como “autora española”. A caballo entre la experimentación creativa y la voluntad de ubicar sus textos en castellano en un nuevo contexto geopolítico, la autotraducción recreativa ha permitido a Riera, reconocida autora en lengua catalana, consagrarse también como autora de literatura española.

Obras citadas

- Anselmi, Simona. *On Self-translation. An Exploration in Self-translator's Teloi and Strategies*. Milano: LED, 2012.
- Antunes Gonçalves, Maria Alice. *Respeito pelo original. João Ualdo Ribeiro e a autotradução*. São Paulo: Annablume, 2009.
- Aramburu, Fernando. *Patria*. Barcelona: Planeta, 2016.
- Bieder, Maryellen. "Cultural Capital: The Play of Language, Gender, and Nationality." *Catalan Review* 14/1-2 (2000): 53-74.
- Buckley, Ramon. *Una biografia literària de Carme Riera*. Barcelona: Edicions 62, 2018.
- Cotoner, Luisa. "Las autotraducciones al castellano de Carme Riera." *Quimera. Revista de literatura* 199 (2001): 21-24.
- . "Ironía y autotraducción: de Epitelis tendríssims a El hotel de los cuentos y otros relatos neuróticos de Carme Riera." *Quaderns. Revista de traducció* 17 (2010): 115-129.
- . "Variación cultural, técnicas y procedimientos estilísticos a propósito de las autotraducciones al castellano de Carme Riera." *Tejuelo. Didáctica de la Lengua y la Literatura* 10 (2011): 10-28.
- Cotoner, Luisa & Carme Riera. "Traducción y autotraducción." En Gloria Clavería Nadal *et al.* eds. *Leer casi lo mismo: La traducción literaria*. València: PUV, 2014. 121-130.
- Dasilva, Xosé Manuel. "Autotraducirse en Galicia: ¿bilinguismo o diglosia?" *Quaderns* 16 (2009): 143-156.
- . "La autotraducción transparente y la autotraducción opaca." En Xosé Manuel Dasilva & Helena Tanqueiro eds. *Aproximaciones a la autotraducción*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2011. 45-68.
- Delgado, Luisa Elena. *La nación singular. Fantasías de la normalidad democrática española (1996-2011)*. Madrid: Siglo XXI, 2014.
- Đurišin, Dionýz. *Les Communautés interlittéraires spécifiques. 6. Notions et principes*. Bratislava: Académic Slovaque des Sciences, 1993.
- Freixas, Margarita. "Creación literaria y traducción. Aproximación al análisis lingüístico de las versiones españolas de dos cuentos de Carme Riera." En Dolors Poch & Jordi Julià eds. *Escribir con dos voces: Bilingüismo, contacto idiomático y autotraducción en literaturas ibéricas*. València: Universitat de València, 2021. 203-222.
- Gaddis Rose, Marilyn. *Translation and Literary Criticism: Translation as Analysis*. Manchester: St. Jerom, 1997.
- Galanés Santos, Iolanda. "Domingo Villar: traducción e impacto." *Transfer* 13/1 (2023): 1-23.
- Gentes, Eva & Trish Van Bolderen. "Self-translation." En Steven G. Kellman & Natasha Lvovich eds. *The Routledge Handbook of Literary Translingualism*. London: Routledge, 2021. 369-381.
- Glenn, Kathleen. "Conversation with Carme Riera." En Kathleen M. Glenn, Mirella Servodidio & Mary S. Vásquez eds. *Moveable Margins: The Narrative Art of Carme Riera*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1999. 39-57.
- González Davies, María. "Las traducciones al castellano de la obra de Carme Riera. Entrevista a Luisa Cotoner." *deSignis* 12 (2008): 177-188.
- Hokenson, Jan Walsh & Marcela Munson. *The Bilingual Text. History and Theory of Literary Self-Translation*. London: Routledge, 2006.

- Miguélez-Carballeira, Helena. "La cultura del consenso como lenguaje literario." En Christian Claesson ed. *España comparada. Literatura, lengua y política en la cultura contemporánea*. Granada: Comares, 2022. 55-72.
- Liñeira, María. "Reclaiming the Goods: Rendering Spanish-language Writing in Catalan and Galician." En Javier Muñoz-Basols, Laura Lonsdale & Manuel Delgado eds. *The Routledge Companion to Iberian Studies*. London: Routledge, 2017. 478-489.
- López-Vega, Martín. *Periferias emancipadas. Políticas de representación espacial en la Iberia reimaginada*. Madrid: Vaso Roto, 2022.
- Lourido, Isaac. "Between Recognition and Co-Optation: Translations of Present-Day Galician Poetry in the Spanish Literary System." En Esther Gimeno Ugalde, Marta Pacheco Pinto & Ángela Fernandes eds. *Iberian and Translation Studies. Literary Contact Zones*. Liverpool: Liverpool University Press, 2021. 117-134.
- Manterola, Elisabete. "Escribir y (auto)traducir en un sistema literario diglósico: la obra de Bernardo Atxaga." En Christian Lagarde ed. *Actes du Colloque International Autotraduction: Frontières de la Langue et de la Culture*. Limoges: Éditions Lambert-Lucas, 2013. 61-67.
- . *La literatura vasca traducida*. Bern/Berlin: Peter Lang, 2014.
- Oustinoff, Michaël. *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction (Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov)*. Paris: L'Harmattan, 2001.
- Riera, Carme. *Una primavera para Domenico Guarini*. Trad. de Luisa Cotoner. Montesinos: Barcelona, 1981.
- . *Questió d'amor propi*. Barcelona: Tusquets, 1988a.
- . *Cuestión de amor propio*. Barcelona: Tusquets, 1988b.
- . *Contra l'amor en companyia i altres relats*. Barcelona: Destino, 1991a.
- . *Contra el amor en compañía y otros relatos*. Barcelona: Destino, 1991b.
- . *Te dejo el mar*. Trad. de Luisa Cotoner. Madrid: Espasa Calpe, 1991c.
- . *La meitat de l'ànima*. Barcelona: Edicions 62, 2004a.
- . *La mitad del alma*. Madrid: Alfaguara, 2004b.
- . *L'estiu de l'anglès*. Barcelona: Proa, 2006a.
- . *El verano del inglés*. Madrid: Alfaguara, 2006b.
- . *Natura quasi morta*. Barcelona: Edicions 62, 2011.
- . *Naturaleza casi muerta*. Madrid: Alfaguara, 2012.
- . "Unas notas apresuradas sobre la auto-traducción." En Monica Lupetti & Valeria Tocco eds. *Traduzione e autotraduzione: un percorso attraverso i generi letterari*. Pisa: ETS, 2013a. 395-398.
- . *Temps d'innocència*. Madrid: Alfaguara, 2013b.
- . *Tiempo de inocencia*. Madrid: Alfaguara, 2013c.
- . "La autotraducción como ejercicio de recreación." En Solange Hibbs & Monique Martínez eds. *Traduction adaptation réécriture dans le monde hispanique contemporain*. Toulouse: Presses Universitaires Mirail, 2006. 35-41 [antes en Quimera 210 (2002): 10-12].
- Servodidio, Mirella. "Navegando por Internet con Borges y Carme Riera." En Luisa Cotoner ed. *El espejo y la máscara: veinticinco años de ficción narrativa en la obra de Carme Riera*. Barcelona: Destino, 2000. 181-202.
- Stella, Elena. "Self-Translation in Spain between Visibility and Invisibility." *New Voices in Translation Studies* 22 (2020): 95-116.
- Valdivieso, Teresa L. "Carme Riera: una indagación crítica." *Confluencia* 19/1 (2003): 92-102.