

REPENSAR LOS MÁRGENES DESDE LA FICCIÓN. LITERATURA CON NOTAS AL PIE TRANSFICCIONALES

RETHINKING THE MARGINS THROUGH FICTION. TRANSFICTIONAL FOOTNOTE LITERATURE

Esther Gimeno Ugalde*

Departament de Traducció i Ciències del Llenguatge, Universitat Pompeu Fabra

ABSTRACT: This essay presents an analysis of *Notas ao Pé da Página* by Moacyr Scliar and *El Fill del Corrector / Arre, arre, Corrector*, by Adrià Pujol and Rubén Martín, highlighting them as irreverent examples of transfictional literature with footnotes. After a brief introduction to the “fictional turn” in Translation Studies and the growing interest in transfiction, it explores the role of transfictional footnotes as apparently marginal spaces in which fictional translators assume the narrative voice to become protagonists in the story. In contrast to the common perception of the translator’s footnotes as marginal elements, in both texts, the footnotes emerge as narrative and formal devices that give visibility to the figure of the translator and expand their conventional scope of action. It is thus argued that these fictional spaces operate as heterotopias that challenge the discursive order between the original and the translation and between the author and the translator, allowing for reflection on the close relationship between the act of translating and the writing process itself, as well as on the unstable nature of texts.

KEYWORDS: Transfiction, Translator’s Visibility, Footnote, Brazilian Literature, Catalan Literature, Translator’s Fictional Footnote, Authorship

RESUMEN: Este ensayo presenta un análisis de las obras *Notas ao Pé da Página* de Moacyr Scliar y *El Fill del Corrector / Arre, arre, Corrector*, de Adrià Pujol y Rubén Martín, destacándolas como ejemplos irreverentes de la literatura con notas al pie transficcionales. Tras una breve introducción al “giro ficcional” en los Estudios de Traducción y al creciente interés por la transficción, se explora el papel de las notas transficcionales como espacios aparentemente marginales en los cuales los traductores de papel asumen la voz narrativa para convertirse en protagonistas de la historia. En contraste con la percepción generalizada de las notas al pie del traductor como elementos marginales, en ambos textos, las notas emergen como dispositivos narrativos y formales que dan visibilidad a la figura del traductor y amplían su ámbito de acción convencional. Se argumenta así que estos espacios ficcionales operan como heterotopías que desafían el orden discursivo entre original y traducción y entre autor y traductor, permitiendo reflexionar sobre la estrecha relación entre el acto de traducir y el proceso de escritura, así como sobre el carácter inestable de los textos.

PALABRAS CLAVE: Transficción, Visibilidad Del Traductor, Nota Al Pie, Literatura Brasileña, Literatura Catalana, Autoría.

1. INTRODUCCIÓN

A pesar de que el estudio de la representación ficticia de los traductores y la traducción no era una novedad,¹ el término “transfiction” fue acuñado a principios de la segunda década del siglo XXI gracias a la conferencia internacional “Fictional Translators in Literature and Film” celebrada en la Universidad de Viena en 2011. Este concepto, que hace referencia a

* esther.gimeno@upf.edu_ORCID: 0000-0002-9098-9654

¹ Véase, por ejemplo, Vieira (1995), Thiem (1995), Delabastita y Grutman (2005), Kurz y Kaindl (2005), Kaindl y Kurz (2008) o Cronin (2009).

la introducción y al creciente empleo en la ficción de fenómenos relacionados con la traducción (Kaindl, 2014, p. 4), ganó mayor popularidad pocos años después con la publicación del volumen derivado de la citada conferencia (cf. Kaindl y Spitzl, 2014) y se ha convertido hoy en un área cada vez más relevante dentro de los Estudios de Traducción. La transficción —o las llamadas ficciones del traductor— se caracteriza por desempeñar “un papel documental en el imaginario sociocultural y en la memoria histórica”, sin menoscabar su atractivo estético en condición de texto literario (Pinto et al., 2022, p. 16, traducción propia). Marta Pacheco Pinto, João Ferreira Duarte y Hélder Lopes insisten en el potencial de la ficción para desvelar aspectos de enorme interés para el estudio de la traducción. En sus propias palabras,

[...] these fictionalized statements or discourses may reveal tendencies not only in social perceptions, thinking and even criticism about translation but also in the representation of translators, as well as commonly accepted views of what translation is or should be, of translators’ status, agency and subjectivities, expected or dominant norms when reading translations or, on the contrary, possibilities for their subversion (Pinto et al. 2022, 1p. 6).

En los últimos años, los Estudios de Traducción han experimentado un verdadero ‘giro ficcional’ (Vieira, 1995), haciendo patente, como ya destacó Rosemary Arrojo (2014, p. 37), el poder de la ficción como herramienta teórica. Varios trabajos recientes ponen de manifiesto este potencial como fuente de riqueza no solo para repensar la manera de entender la traducción, sino también para teorizar sobre ella.² Aunque la ficción no deja de ser ficción, la literatura está intrínsecamente ligada a la realidad empírica a la que hace referencia de diversas formas, bien de manera mimética, crítica o utópica (Kaindl, 2023, p. 25).³ Así pues, la literatura tiene la capacidad de revelar lo que Klaus Kaindl, citando a Rüdiger Bubner, denomina ‘missed reality’. Kaindl señala que no es coincidencia que Arrojo, una de las primeras teóricas de la transficción, haya dedicado gran parte de su trabajo a abordar la cuestión de la (in)visibilidad del traductor,⁴ ‘topos’ que también ha suscitado gran atención entre muchos investigadores interesados por el estudio de las ficciones del traductor (véase, por ejemplo, Gaspar, 2014; Miletich, 2018; Clearly, 2021; Pinto, 2022, Kripper, 2023; Gimeno Ugalde, 2023).⁵ Sin embargo, el análisis de la

² Sin ánimo de exhaustividad, pueden destacarse los siguientes volúmenes: Kaindl y Spitzl (2004), Arrojo (2018a), Woodsworth (2018), Clearly (2021), Kripper (2023), Spitzer y Oliveira (2023) y Miletich (2024), o el número de la revista *Dedalus* (editado por Pinto et al. 2022).

³ Esta referencia, sin embargo, no es inmediata, ya que los textos literarios también abordan aquello que permanece invisible a la ciencia empírica (ibid.).

⁴ Véase, entre otros, Rosemary Arrojo (1997, 2000, 2004 o 2018a). Esta investigadora ha descrito la invisibilidad del traductor como un legado desafortunado (“unfortunate legacy”, 2018a, pp. 30 y ss.).

⁵ La cuestión sobre la invisibilidad del traductor y su posición subordinada respecto al autor ha sido una cuestión ampliamente abordada (y rebatida) en los Estudios de Traducción, especialmente desde que Lawrence Venuti publicó su famoso libro *The Translator’s Invisibility* (1995). No obstante, como ha señalado Kathryn Batchelor (2018, p. 33), hay que tener en cuenta que la escasa visibilidad del traductor en los paratextos no es un fenómeno universal. Batchelor hace referencia al trabajo de Isabelle Bilodeau para destacar que las convenciones editoriales occidentales difieren de otras tradiciones como, por ejemplo, la japonesa, donde los traductores ocupan un lugar mucho más visible.

transficción debe abordarse en continuo diálogo con otros campos relacionados con la traducción, tales como la literatura, el cine, la lingüística o los estudios sobre el multilingüismo (Delabastita, 2019, p. 194), ya que esta conexión es esencial para desplegar plenamente su potencial.

Tomando como referencia el estudio de las notas al pie de página, este artículo abordará la cuestión de la (in)visibilidad del traductor en dos textos transficcionales pertenecientes a la literatura brasileña y a la literatura catalana respectivamente: *Notas ao Pé da Página* (1995), un relato de Moacyr Scliar que, prescindiendo del cuerpo textual, se compone exclusivamente por cinco breves notas al pie, y *El Fill del Corrector / Arre, arre, Corrector* (2018), un libro escrito por Adrià Pujol con traducción de Rubén Martín, publicado en una curiosa edición bilingüe repleta de glosas. En ambas propuestas, las notas al pie de página, espacio textual y simbólico que subraya el papel marginal que tradicionalmente se ha asignado a la traducción, se convierten en dispositivos narrativos y formales que dan visibilidad al traductor y amplían su marco de acción habitual. Como veremos, estos espacios ficcionales funcionan como heterotopías que subvierten la jerarquía discursiva entre original y traducción y permiten reflexionar sobre la estrecha relación entre traducción y escritura.

Tras una breve introducción teórica al papel de las notas al pie del traductor y a su función en el universo de ficción, este ensayo estudiará las obras de Scliar y Pujol/Martín como ejemplos irreverentes de lo que, en la línea sugerida por Kaindl, podría denominarse literatura con notas al pie transficcionales, es decir, textos literarios en los que los traductores de papel construyen su propio espacio narrativo, claramente separado del texto principal, a menudo también en términos tipográficos (Kaindl, 2023, p. 27). Si bien este investigador habla de ‘transfictional footnote novels’, optamos por referirnos a este corpus de modo más general, ya que no todas las transficciones que recurren a la nota al pie como dispositivo narrativo y formal son novelas. De hecho, tanto el relato breve *Notas ao Pé da Página*⁶ como *El fill del Corrector / Arre, arre, Corrector*, obra insólita y de difícil clasificación que, de forma paródica, rompe fronteras y moldes genéricos, son buen ejemplo de ello.

2. De lo factual a lo ficcional: de las notas al pie del traductor a las notas al pie transficcionales

Como he destacado en otro lugar, el aparente carácter marginal de las notas al pie de página ha sido objeto de abundantes reflexiones críticas (Gimeno Ugalde, 2023, p. 131). Para Gérard Genette (1997), por ejemplo, las notas al pie son un tipo específico de paratexto cuya función es complementar al texto, lo que les confiere un estatus auxiliar, subordinado al cuerpo principal. Jacques Derrida, por su parte, incidió en la función simbólica de su disposición topográfica:

⁶ Otro conocido ejemplo es el relato *Nota a pie* (1967) de Rodolfo Walsh. Ver Gimeno Ugalde (2023).

In the strict sense, the status of a footnote implies a normalized, legalized, legitimized distribution of the space, a space, a spacing that assigns hierarchical relationships: relationships of authority between the so-called principal text, the footnoted text, which happens to be higher (spatially and symbolically), and the footnoting text, which happens to be lower, situation in what could be called an inferior margin (1991, p. 193).

Si bien es verdad que la naturaleza marginal, tanto espacial como simbólica, de las notas al pie a la que alude Derrida se extiende también a las llamadas notas del traductor, no puede obviarse que estas últimas se ven afectadas por una doble marginalidad, ya que se ubican “en la periferia de una actividad periférica” (Toledano Buendía, 2010, p. 639). De esta manera, la disposición espacial de las notas del traductor al margen del cuerpo textual refleja también el papel secundario que se asigna al traductor a nivel simbólico. Sin embargo, no deja de resultar paradójico que estas sean, al mismo tiempo, la manifestación más evidente de la presencia del traductor, dado que interrumpen la fluidez de la lectura del texto para recordarnos que estamos ante una traducción. Las notas del traductor, cuya finalidad es “anotar y mediatizar el texto sin la cobertura de su habitual invisibilidad” (Toledano Buendía, 2010, p. 639), se convierten así en “huellas”⁷ que rompen la “ilusión de transparencia” que emana de la lectura de una traducción como si fuera un original (Venuti, 1995, p. 1 y p. 290). La (in)visibilidad del traductor también está relacionada con el método de traducción. A diferencia de la domesticación, la estrategia de extranjerización aumenta la visibilidad del traductor, quien, en su rol intermediario, encuentra en las notas un recurso legítimo para destacar diferencias culturales y fomentar la diversidad (Arbulu Barturen, 2020, pp. 545-546). En resumen, las notas del traductor pueden interpretarse como una acertada metáfora para describir la posición marginal y ambivalente que suele ocupar el traductor frente al autor, un estatuto que tiende a oscilar entre la invisibilidad que le exige la tradición y la necesidad de ser escuchado y “dialogar” con los lectores (Arrojo, 2018a, p. 38).

Desde el punto de vista funcional, estas notas pueden dividirse entre explicativas y discursivas. Las primeras sirven de complemento al texto y cumplen una función documental o descriptiva, es decir, su objetivo es añadir información para compensar lo que el traductor percibe como una “pérdida” de información para el lector meta que no conoce el original (Toledano Buendía, 2010, pp. 655-658). La segunda función es la de comentario, a través del cual el traductor no solo ofrece información, sino que añade su propia voz, acercando su trabajo y modo de pensar al lector. Esta función discursiva permite crear un espacio donde la auto-referencialidad inherente a la traducción puede elevarse a autorreflexividad o donde el traductor puede hacer explícita su “agenda” (Batchelor, 2019, p. 402). En los casos más extremos, este tipo de notas pueden convertirse en digresiones que, lejos de favorecer la fluidez del discurso del autor, lo interrumpen trayendo a colación reflexiones o temas que no guardan relación con el texto que se traduce (Toledano Buendía, 2010, p. 659).

⁷ En *The Translator's Footprints*, Palopski (2010) introduce esta acertada metáfora para referirse a la visibilidad del traductor en las notas al pie.

Al igual que las notas del traductor convencionales o factuales, las glosas transficcionales pueden servir para explorar la ‘agencia’ del traductor y su papel mediador. No obstante, a diferencia de las primeras, las segundas enriquecen la dimensión ficcional introduciendo una instancia narrativa adicional de carácter ficcional (Kaindl, 2023, p. 27). A pesar de que a primera vista las notas al pie transficcionales podrían considerarse paratextos, conviene precisar que, en realidad, esta es una paratextualidad fingida, dado que su verdadera función es expandir la narrativa literaria (Kaindl, 2023, p. 27). Estas notas, por consiguiente, no cumplen la función secundaria que se les suele otorgar en otros contextos, sino que devienen dispositivos narrativos y formales que aumentan la visibilidad tanto del traductor como del acto de traducir.⁸

Por otro lado, si bien es cierto que las notas al pie factuales, físicamente más limitadas que el texto primario, tienden a ser “mínimas, esqueléticas y sucintas” y tienen la finalidad de “ampliar el texto sin engullirlo” (Benstock 1983, p. 205, traducción propia), las notas transficcionales permiten jugar con la disposición espacial y tipográfica del relato, llegando, por ejemplo, al extremo de adueñarse del texto principal y hacerlo desaparecer, como sucede en el cuento de Rodolfo Walsh, o a prescindir del mismo desde el inicio, como en la propuesta literaria de Sliar. En estas ficciones, anota Kaindl,

[...] the spatial layout of top-bottom, center-margin is an essential aspect. Precisely because ‘[t]he relationship between translation and literature has never been amicable’ (Arrojo, 1996, p. 208), the hierarchical tensions between original and translation, the power struggles between author and translator are made particularly visible through the position for the main text and footnote text (2023, pp. 27-28).

Las notas transficcionales operan como heterotopías que se inscriben en el marco de las relaciones de poder entre original/traducción y entre autor/traductor. La analogía con el concepto foucaultiano permite interpretar este tipo de notas como espacios literarios que muestran características heterotópicas, dado que mediante el diseño espacial “estructuran, cuestionan o subvierten el orden discursivo entre original y traducción” (Kaindl, 2023, p. 28, traducción propia). Rehuyendo convenciones, estos espacios, donde el traductor expresa libremente su voz, se rigen por normas y principios propios que funcionan de modo diferente (o incluso independiente de) a la narrativa principal, mostrando otra perspectiva, cuestionándola o alterándola.

⁸ Kaindl (2023, pp. 28-29) recurre a la noción derridiana de “parergon” (‘marco’), en conexión con las artes visuales, para analizar su interacción con el texto principal u original (‘ergon’, es decir, ‘obra’), argumentando que la función del primero va mucho más allá de la función clásica que se otorga a la nota al pie. Siguiendo a Derrida, quien sostiene que el ‘marco’ no es meramente un accesorio para la ‘obra’, sino que es necesario para justificar su propia existencia como obra de arte, Kaindl defiende que original y traducción son mutuamente interdependientes.

3. Hacerse ver y oír: las notas del traductor en *Notas ao Pé da Página* y *El fill de Corrector / Arre, arre Corrector*.

En *Notas ao Pé da Página*, Moacyr Scliar nos presenta a un traductor literario seguro de sí mismo, cuyo punto de vista, correspondiente a la voz narrativa, sustituye al del autor, un poeta fallecido a quien, como luego se revela, le unía una compleja relación que trascendía lo estrictamente profesional. Este relato consta de cinco breves notas del traductor que conforman el único espacio textual y discursivo de la ficción.⁹

Mientras el traductor adopta una posición autoral,¹⁰ la figura privilegiada del autor de nombre desconocido queda invisibilizada a través de un enigmático espacio en blanco que ocupa el lugar reservado habitualmente al texto principal que, al parecer, correspondería al diario del poeta. Al eliminar el cuerpo central del texto y dejar ese espacio en blanco, el lector se ve obligado a leer las notas, perdiendo así su capacidad de eludirlas.¹¹ La forma y la disposición del relato, compuesto por cinco páginas en blanco en las que solo aparecen las glosas, desafían la invisibilidad tradicionalmente asociada al traductor y lo sitúan en el centro de atención, si bien siempre dentro del modesto límite que se le confiere, es decir, la nota al pie (Leal, 2023, p. 43).

El diario del autor aparece exclusivamente citado a través de breves referencias en las notas del traductor, quien, tras reproducir entre comillas algunas palabras del poeta, las comenta, aclara e incluso cuestiona.¹² A pesar del papel invisible que se suele otorgar al traductor, este recurso narrativo recuerda al lector que las traducciones son textos mediados por la voz del traductor. Las notas al pie transficcionales se convierten en una suerte de ‘campo de batalla’ en el que el traductor y narrador autodiégetico rinde cuentas con el poeta fallecido, funcionando casi como una parodia de la función discursiva, de comentario, descrita por Toledano Buendía. Por ejemplo, el traductor anónimo pone en duda el aparente alivio del poeta tras ser abandonado por su amante y lo acusa de mentiroso: “Nãõ. Mente. Mais uma vez mente” (1995, p. 374). El traductor ejerce así su poder ‘reescribiendo’ la historia que el autor había narrado en su diario. Descrito por el traductor-narrador como un hombre de difícil relacionamiento y ambición desmesurada, el desespero del poeta contrasta con la seguridad (y aparente reputación) del traductor. El autor, siempre según las notas del traductor, se esmeraba en cultivar una buena relación con este último. Esto lo ilustra el traductor refiriéndose brevemente a un episodio en el

⁹ Aunque no todas aparezcan visibles, siguiendo la lógica del relato, la ficción estaría compuesta por tres discursos: el diario del poeta, que queda oculto al lector, la traducción del diario, también invisible para el lector, y las cinco notas del traductor, dispuestas en las cinco páginas que componen el cuento y único texto visible al lector (véase Oliveira, 2017, p. 80).

¹⁰ Desde la perspectiva de Genette (1997, p. 322), las notas del traductor no serían autoriales, sino allográficas. No obstante, la ficción de Scliar subvierte esta idea al otorgar voz de autoridad al traductor, dándole la única voz narrativa del relato.

¹¹ Como sostiene Toledano Buendía (2010, p. 647), si bien es cierto que el destinatario de las notas del traductor son los potenciales lectores de la traducción, estos tienen la potestad de no leerlas, puesto que, pese a su visibilidad, los paratextos suelen tener un carácter más bien especializado y no suelen considerarse imprescindibles para acercarse al texto. En el texto de Scliar el lector no tiene esta potestad, ya que las notas son el único texto visible.

¹² “Ele veio nos visitar em setembro” (nota 2); “eu percebia algo” (nota 3); “Sozinho, enfim” (nota 4).

aeropuerto, donde el poeta le recibió con flores y le anunció que estaba a su entera disposición (1995, p. 372).

A través de las notas, el lector descubre que N., antigua secretaria y amante del escritor, le fue infiel con el traductor y que, finalmente, abandonó al poeta para casarse con él. La rivalidad entre autor y traductor se hace evidente en una áspera discusión entre ambos que culmina con la sumisión del poeta implorándole que siga traduciéndole. Tal es el desespero del poeta que no solo elogia sus traducciones, sino que llega a afirmarle que “gosto até de suas notas ao pé da página” (1995, p. 375). El triángulo amoroso entre el autor, N. y el traductor es una ingeniosa (e irónica) recreación ficcional del aforismo de la ‘belle infidèle’, en la cual el personaje de N. actúa como metáfora del texto, tanto del original como de la traducción:

As a metaphor for both the original and the translation, N. can be viewed as a good-humored version of the ‘belle infidèle’, who is not only the author’s down-to-earth Muse, but also represents his writing as a prized possession that, however, cannot remain faithful to him. Even though she is the author’s mistress, she must also “serve” the publisher and later on moves in with the translator whom she finally marries. In other words, the author’s beloved text cannot belong or attend exclusively to him if he wants to get it/her published (Arrojo, 2018b, p. 134).

Al interponerse en la relación amorosa entre el autor y N., el traductor representa, a su vez, a la figura del ‘traduttore-traditore’. Además de contradecir las palabras del poeta, no se puede obviar que la profesionalidad del traductor queda puesta en entredicho por una flagrante falta de ética, demostrada por el mismo hecho de revelar, de forma maliciosa, detalles de la vida íntima del autor. Ya desde la primera nota, el narrador, quien asegura ser ‘traductor e amigo’ del poeta, lo deslegitima y califica de ingrato. El escaso éxito que, según el traductor, tuvo la primera obra del autor se debe “aos esforços da própria N.”, quien “obteve do proprietário da editora (e para isso teve de prestar-lhe certos favores) a relutante concordância para um empreendimento que, do ponto de vista mercadológico, representava uma aventura de desfecho imprevisível” (1995, p. 371). La alusión a los supuestos favores de N. hace patente que el traductor cuestiona el valor de la obra del poeta, a pesar de luego afirmar justamente lo contrario: “nunca duvidei de seu valor literário” (1995, p. 375).

Tanto desde el punto de vista de la disposición espacial como desde una perspectiva funcional, las notas al pie transficcionales se convierten aquí en un lugar “otro”, un contra-espacio donde el traductor de papel “abusa” de la función que se le otorga en la vida real. Las notas transficcionales adquieren cualidades heterotópicas, no solo por el hecho de interpretar y manipular el texto del diario del poeta, sino por constituir la única narrativa visible del cuento. Las notas transficcionales desafían el orden establecido, creando un nuevo espacio donde rigen principios y reglas propios, un espacio en el cual el traductor ostenta una posición hegemónica, tanto en el plano amoroso como en el profesional y discursivo. Sin embargo, estas formas de relacionamiento pueden ser cambiantes, como

ha sugerido Arrojo al señalar la posibilidad de que la relación entre el traductor y N. no sea definitiva (2018b, p. 135). Así pues, N., como metáfora del texto, podría atraer, en el futuro, a otro traductor, del mismo modo que el traductor, por su parte, podría sentirse atraído por un nuevo texto y así sucesivamente. Por otro lado, el espacio en blanco o la ausencia del texto principal podría simbolizar, en clave borgeana, la inexistencia (o falacia) del 'texto definitivo' (Borges, 2012 [1932]). Recordemos que, para Borges, un texto es siempre la transformación de otro y, por tanto, su originalidad no es más que una ilusión. Podría decirse, en este sentido, que el cuento de Scliar no solo cuestiona la jerarquía entre autor y traductor y entre original y traducción, como han señalado otros críticos, sino también la propia noción del texto como algo fijo y estable, favoreciendo una visión del mismo como algo dinámico, mutable y siempre abierto a nuevas escrituras, interpretaciones y traducciones. Pese a atribuir un carácter infiel al traductor (o precisamente por ello), *Notas ao Pé da Página* nos aproxima al pensamiento del escritor y traductor argentino para quien ni la traducción es necesariamente inferior al original ni tampoco existe un 'texto definitivo'.

El Fill del Corrector / Arre, arre, Corrector podría describirse, a primera vista, como una edición bilingüe que presenta un texto en catalán en las páginas pares y su traducción al castellano en las impares. Aparentemente, se trata de un ensayo autobiográfico, titulado *El Fill del Corrector*, escrito por Adrià Pujol Cruells, acompañado (en el margen derecho) de su correspondiente traducción al castellano firmada por Rubén Martín Giráldez. Sin embargo, la lectura de las páginas iniciales revela un esquema editorial mucho más complejo, ya que, en realidad, la obra constituye un artefacto narrativo de difícil clasificación que rebasa las fronteras genéricas, a la vez que cuestiona la noción tradicional de autoría y plantea interrogantes sobre el tema de la identidad. Multiplicado por el despliegue de las abundantes notas, el juego literario a cuatro manos que propone esta edición bilingüe impide, como veremos, una lectura convencional de la obra. El ensayo autobiográfico incluye partes noveladas y la traducción castellana altera el original, bien eliminando pasajes ausentes en la versión catalana, bien incluyendo nuevos párrafos de otras obras del autor o inventados por el propio traductor. Y el sinfín de notas al pie de página subvierte el carácter marginal de estas para convertirlas en un espacio de reflexión central sobre la literatura, el mundo cultural y editorial catalanes o las tensiones políticas, culturales y lingüísticas en Cataluña.

Pero, ante todo, las notas se convierten en un 'campo de batalla' entre un autor (Adrià Pujol) y un traductor (Rubén Martín) reales que se ubican en el plano de la autoficción a través de la parodia. Las glosas consiguen acaparar la atención del lector y generan un texto propio que complementa (y a la vez sobrepasa) al original y a la traducción. La complejidad narrativa se intensifica con la intervención explícita de los editores, quienes aparecen en diversas ocasiones: en la nota preliminar que abre el libro, en algunas glosas al pie de página o en la traducción del epílogo, a cargo del profesor Antoni Martí Monterde. Además de traducir al castellano el epílogo, Hurtado y Ortega parodian

su propio papel como editores, añadiendo, a imitación del traductor 'infidel', un párrafo explicativo ausente en el original en catalán:

La verdad es que nuestra nota rinde pleitesía al gran José Manuel Lara, a quien se atribuye ese clarividente juicio acerca del negocio editorial. De hecho, nosotros vamos de homenaje en homenaje, para qué negarlo. Y no hablemos más de sueño, por favor, que traducir este epílogo nos está llevando un buen rato (2018, p. 195).

La aparición de todos estos agentes (corrector, autor, traductor, editor) muestra la naturaleza colaborativa y polifónica de las obras, a pesar de que estas suelen presentarse como si fueran creadas por un único agente o voz, la del autor.

El texto inicial de Adrià Pujol Cruells, escritor catalán nacido en Begur, en el corazón del Empordà/Ampurdán, establece un primer diálogo con su paisano Josep Pla (1897-1981) y con su padre, Jordi Pujol i Cofan (1933-), donde lo literario se funde con lo familiar. A través de la figura paterna, corrector esporádico de Pla durante la década de los 50 y 60 del siglo XX (y, por tanto, figura subsidiaria a la de Pla en calidad de corrector), Adrià Pujol aborda en el texto 'original' su relación intermediada con el célebre autor de *El Quadern Gris*, así como su propia condición y experiencia como escritor periférico en la capital catalana. Las infinitas anécdotas contadas por el padre, ferviente admirador de Josep Pla y definido por su hijo como el "doppelgänger" del célebre autor ampurdanés (2018, p. 24), le permiten reflexionar sobre el legado planiano en el campo literario catalán e ironizar sobre el cinismo del mundo cultural y literario barcelonés. Pese a que la huida de la sombra totémica de Pla le parecía, en sus comienzos literarios, la única condición para convertirse en escritor (2018, p. 84), pronto se da cuenta, como él mismo confiesa, del capital que suponía ser identificado como el hijo del corrector de Pla y de lo inevitable, pero también ventajoso, que resultaba que la crítica relacionara su obra con la de su paisano:

Associar-me amb en Pla: qui m'havia de dir que la lata paterna, l'atzar de l'empordanisme natal i la dialectologia d'ascensor m'havien de fer servei. L'entrevistador, el periodista cultural, necessiten una genealogia, les influències, brillar si detecten un parentiu sobtat amb altres precedents o coetanis. Jo els ho servia amb safata (2018, p. 96).

En paralelo, y aunque topográficamente al margen del texto principal, se establece un segundo diálogo, ahora entre él, como autor del libro, y su traductor, Rubén Martín (también escritor, pero en lengua castellana). A nivel visual, autor y traductor se identifican respectivamente con el ojo abierto y el ojo cerrado, iconos que remiten al lenguaje de los jeroglíficos y que aparecen anunciados ya en la cubierta del libro. En una de las ediciones de la obra, el juego del ojo abierto y cerrado se traspone a la fotografía de la cubierta que funde los rostros de Adrià Pujol (con el ojo abierto) y Rubén Martín (con el ojo cerrado) en una imagen que deviene "trasunto de la fusión gradual de autobiografías que se tejen en el texto, con los dos autores mezclados en la versión en español, enzarzados en el relato de sus diversos accesos a la literatura, al trabajo, al campo literario, a la perplejidad" (Mora 2018, s.p.). Esta fotografía trucada, con el rostro hibridizado de Pujol y Martín, no solo

apunta a la doble autoría de la obra que el lector tiene entre las manos, sino también a Cataluña como territorio bilingüe donde co-existen dos literaturas, representadas precisamente por Pujol y Martín en la vida real: el primero como escritor en lengua catalana y el segundo como autor en lengua castellana.¹³

En la breve “Nota de los editores” que da inicio a este libro de encargo, Hurtado y Ortega defienden la ‘intrépida’ aventura de publicar un texto bilingüe que obliga a una ‘lectura estrábica’ y, anticipando posibles críticas, se mantienen firmes en su decisión: “Oídos sordos a los que proclamen que el teatrillo se arrima al hornillo del bochornillo. Palabras necias a los que condenan la jipsterización de la nota al pie” (2018, p. 7). La paródica referencia de los editores a las notas al pie avanza lo que, en realidad, acaba siendo el núcleo de la obra, ya que el argumento inicial de la “autobiografía” de Adrià Pujol —es decir, la relación Josep Pla/corrector/hijo del corrector— va a pasando a segundo plano a medida que la polémica entre autor y traductor va intensificándose en los márgenes del texto y afectando al propio cuerpo de la obra. Así pues, más allá del intercambio relativo a giros lingüísticos o expresiones idiomáticas, asuntos directamente relacionados con la traducción, las notas al pie de página se convierten en un espacio donde lo lúdico adquiere múltiples formas: juegos intertextuales, largas erudiciones salpicadas de ironía y frecuentes careos entre autor y traductor en los que puntualmente intervienen los editores e incluso una voz desconocida, bajo la enigmática abreviación de “N. del P.”.¹⁴ Las glosas funcionan como una heterotopía, puesto que acaban desplazando el foco de atención del lector, cada vez menos pendiente del “texto original” de Pujol y la traducción de Martín y cada vez más interesado en el delirante intercambio que se establece en el “sótano del libro” (2018, p. 95). En las siguientes páginas se comentarán algunas de las notas al pie que guardan relación con la (in)visibilidad del traductor.

Marcando el tono jocoso que caracterizará buena parte de las glosas que se encuentran en la obra, la primera nota del traductor aparece en la tercera página, bajo la abreviatura común “N. del T.”. Esta primera glosa sirve a Rubén Martín para justificar su decisión de trasladar libremente la expresión catalana ‘llaurar de tort’ por la fórmula ‘labrar con la reja torcida’. Martín comenta que ha descartado la expresión habitual ‘ir por mal camino’ en favor de una alternativa creada *ad hoc* que, a su entender, capta mejor el espíritu coloquial de la expresión catalana. El final de esta extensa digresión alude indirectamente a la noción de la traducción como forma de manipulación, pues el traductor confiesa que está tratando de “hacer pasar por *nonchalante* una sofisticación interesada”

¹³ Adrià Pujol Cruells ha escrito diversas obras, tanto ensayo como ficción. *Picadura de Barcelona* (2014), *Guia sentimental de l’Empordanet* (2016), *La carpeta és blava* (2017), *Els barcelonins* (2018), *La gola* (2019) o *Els llocs on ha dormit Jonàs* (2021), entre otros, son algunos de los títulos publicados por el autor. Además de escritor y antropólogo en lengua catalana, Pujol es conocido por sus traducciones al catalán de autores franceses como George Perec o Claude Lévi-Straus, entre otros. Por su parte, Rubén Martín Giráldez ha escrito *Thomas Pynchon: un escritor sin orificios* (2010), *Menos joven* (2012), *Magistral* (2016) y *Sagrado y Desagrado* (2022). También ha traducido al castellano a escritores extranjeros (Eimear McBride, Angela Carter, Bruce Bégout, Tom Robbins, Jean-Pierre Martinet o Bruce Jay Friedman) y catalanes (Raül Garrigasait y Pujol Cruells).

¹⁴ En el epílogo, Antoni Martí Monterde ironiza al respecto afirmando que tal vez se trate de la personificación de la Paciencia (2018, p. 192).

(2018, p. 16). Pero no será hasta la segunda nota cuando el traductor busque el diálogo de tú a tú con el autor para preguntarle si la traducción de “refrito” (por “llepat”) le parece adecuada (2018, p. 17). A partir de ese momento, Adrià Pujol, intervendrá en las notas al margen (con la forma abreviada “N. del A.”), respondiendo al traductor para aclarar dudas, pero sobre todo para recriminarle las libertades que, para su sorpresa, este se toma con respecto al original. Como demuestran estos dos ejemplos, son varias las notas en las que Pujol exige a Martín que se ciña al texto:

[...] ese fragmento no está en mi original. No sé oiga, si le parece bien hacemos una colecta, un croudfánding, pedimos caridad, lo que sea si sirve para que usted TAMBIÉN escriba un libro (2018, pp. 36-37).

¡Quia, Rubén!: si necesitas escribir tu autoficción particular, rimbombante y astuta, conozco editores que te pueden ayudar. Deja en paz *El fill del corrector*, leñe (2018, p. 90).

A medida que las páginas avanzan, la relación entre autor y traductor se complica, especialmente desde el momento en que el traductor se permite eliminar un largo párrafo de la autoficción donde Adrià Pujol relata detalles biográficos referentes a las duras condiciones de vida por las que atravesó su padre durante la posguerra española. El traductor justifica su osada decisión en una nueva nota al pie: “Este párrafo lo elimino por considerarlo deprimente y poco sustancial. Reanudo la oración con lo que nos interesa, la nutrición literaria del padre” (2018, p. 26). Pujol se opone a la injerencia de Martín, no tanto por el hecho de considerar el pasaje absolutamente imprescindible, sino porque, a su entender, el traductor carece de *auctoritas*. Hurtado y Ortega, los editores, deciden intervenir para aclarar que mantienen el párrafo, “por sustancioso y nutritivo, pero sólo en catalán, por cuestiones de sueño” (2018, p. 29). La nota de los editores (“N. de los E.”) justifica la decisión provisional de dejar el párrafo en catalán en la página derecha, espacio que esta edición bilingüe reserva para la traducción al castellano. Si en el cuento de Scliar solo se mostraba visible un discurso (ver nota 9), aquí se hacen visibles los tres discursos existentes: el de Pujol, el del Martín y el de las notas, que “funcionan como una logomaquia que abre el cuarto texto, o architexto o supertexto, aludido en la aparición de ‘los editores’” (Mora, 2018, s.p.).

La siguiente polémica entre autor y traductor se produce cuando el primero se percata de que el segundo ha incluido en la traducción una frase que no aparece en el original, sino que pertenece a otro de sus libros, *Picadura de Barcelona* (2014). El autor reacciona hostilmente a este pasaje añadido:

Sr. MG, a tenor de nuestra última, pequeña y en cualquier caso insignificante polémica, yo ya pensaba que lo había visto todo. [...] En primer lugar comprenderá mi desconcierto, pues si bien veníamos de discutir sobre un pasaje eliminado del original ahora me encuentro con uno añadido. En segundo lugar, me halaga que lea mis libros y hasta que se permita jugar al noble arte del pastiche, pero no me negará que debería haberme consultado antes. Y en tercer lugar me asombra (en el sentido de que me ennegrece) su osadía, ya que no es

aventurado pensar que obedece a objetivos oscuros. [...] seguiré leyendo su traducción ya con un ánimo distinto, ligeramente beligerante. [...] (2018, p. 30).

A través de este juego intertextual, Martín traspasa lo que Pujol denomina ‘la cuarta pared del traductor’. Por un lado, rompe la simetría entre original y traducción que caracteriza a las ediciones bilingües y, por otro, sobrepasa la delimitación textual entre los dos libros del autor para introducir, a modo de pastiche, un pasaje que, aunque dicho originalmente en boca de Pujol, se refiere también a la propia experiencia de Martín: “Se han atribuido tantas manías y sentencias a Pla que a veces parece el autor de todos los pensamientos mínimamente agudos de los catalanes. O a lo mejor es que sólo hemos leído a Pla” (2018, p. 31). Con esta frase original de Adrià Pujol, que Rubén Martín adopta como propia, este último, como autor catalán en castellano, se asume heredero, de un patrimonio cultural y literario compartido con los escritores en lengua catalana. Pese a tratarse de dos tradiciones literarias distintas, que a menudo se dan la espalda, resulta incuestionable que el territorio catalán se constituye como un único espacio público en el que el sistema literario en catalán y en castellano, en interacción con otras literaturas, desarrollan unas relaciones específicas entre sí (Martí Monterde, 2013, p. 163). El reconocimiento de Pla como referente común en la autoficción, así como la propia existencia de este curioso libro bilingüe —que puede interpretarse como un diálogo entre lenguas literarias— son clara evidencia de este tipo de relaciones particulares.

Replicando a la nota anterior, Rubén Martín alude irónicamente al espacio marginal de las glosas, invitando a Pujol a usarlas para “cambiar el agua a su vaso de ira”, al tiempo que se autoatribuye la responsabilidad de restituir el texto, añadiendo lo que considera que el autor debería haber escrito en el libro (2018, pp. 30-31). Asimismo, reivindicando su posición como autor de la traducción, recuerda a Pujol que ya no es dueño de su texto: “[...] Asuma de una vez por todas que la patria potestad de su texto la perdió hace unos días cuando sus editores pusieron en mis manos sus patas. [...]” (2018, p. 33). Su deseo de reconocimiento y visibilidad se vuelve a hacer patente cuando le pregunta a Pujol dónde aparecerá su nombre cuando se publique la obra: “¿Mi nombre también lo vais a poner en los márgenes o irá en la portadilla?; claro, a lo mejor ni consideraréis que deba salir en la cubierta, tú y tus editores [...]” (2018, p. 169). La pregunta retórica de Martín hace referencia a la escasa visibilidad del traductor en los paratextos, donde su aparición en la cubierta parece casi un imposible.¹⁵ Como ha señalado Cecilia Alvstad (2014), mostrar el nombre del traductor en la portadilla o ubicarlo en un lugar marginal contribuye a mantener, de modo implícito, el llamado ‘pacto de traducción’, es decir, la construcción colectiva que invita al lector a leer una obra traducida como si fuera un original. Sin embargo, la actitud contestataria del traductor, visible tanto en sus ‘intervenciones’ en el

¹⁵ Es importante notar que la portada real de la obra sí incluye el nombre de Rubén Martín e incluso, como se ha mencionado anteriormente, una de las ediciones muestra una fotografía con el rostro hibridizado de Pujol y Martín.

texto traducido como en las notas al pie, interrumpe repetidamente ese pacto, haciendo consciente al lector de su existencia.

La disputa por la autoridad textual y la cuestión de la (in)fidelidad de la traducción son *leitmotivs* recurrentes en *El Fill del Corrector / Arre, arre, Corrector*. De hecho, la falta de coincidencia del título de la traducción (*Arre, arre, Corrector*) con el del original (*El Fill del Corrector*) no deja de ser una anticipación de las “infidelidades” del traductor. Al darse cuenta de que en la parte derecha del libro han quedado varias páginas en blanco, Pujol reacciona con estupor: “¿Dónde demonios está mi texto? Y esta nota, ¿a qué viene?” (2018, p. 159). En otra ocasión, al percatarse de que Martín ha incorporado un párrafo inventado en el cual aprovecha para hacer publicidad del negocio de dos amigos, Pujol le increpa preguntándole: “¿Qué es toda esta porquería?” (2018, p. 45). El descontento del autor por las infidelidades del traductor se resume de manera magistral con los neologismos que Pujol inventa para referirse a Martín, ya sea a modo de insulto (“traductoroso”) o despectivamente para aludir a este como traductor que aspira a ser autor (“tradactor”) (2018, p. 177 y pp. 128-129). Finalmente, la situación se hace insostenible para el autor, como afirma en la penúltima nota (2018, p. 180).

Si bien las ideas del personaje de Rubén Martín respecto a la traducción aparecen expresadas a lo largo de las diferentes notas al pie, estas se recogen de modo más extenso en el “Prologuito” (sic) que precede al texto donde explicita los criterios que supuestamente han guiado su trabajo. En su habitual tono paródico, declara:

[...] Yo he intentado suavizar los pasajes más turbios y eliminar lo superfluo al tiempo que preservaba las opiniones, lavando la erudición de dispepsia. Es obvio que eso supone modificar el original, puesto que aquello que es agradable en una lengua no siempre lo es en otra. De modo que no me ciño a las palabras y pensamientos del autor al pie de la letra, pero sí a su intención, creo, y los adapto al gusto del lector al que van destinados. Es decir, que no he respetado tanto lo que Pujol Cruells ha escrito como lo que debería haber escrito, y no tanto cómo lo ha escrito como cómo convenía escribirlo por sentido común y elegancia (2018, p. 10).

A pesar de esto, reconoce que su “bella infiel” (2018, p. 9) no puede considerarse una traducción “propiamente dicha, aunque es mejor que una traducción” (2018, p. 10). Según Martín, su labor implica la necesidad de “desentenderse del ideal de equivalencia o de la noción de ‘pérdida’ en la traducción” (2018, pp. 10-11). Si, por una parte, acepta que la traducción “debe conservar siempre algo del original, porque sería empresa demasiado grande apartarse enteramente del carácter del autor”, por la otra, no duda en afirmar que también exige poder descartar “todo lo que pertenece a la disipación” (2018, p. 1). Lo que propone, como él mismo dice, es una traducción de lo que cree que debería haber escrito el autor. Martín parece ganar la batalla librada en las notas al pie, ya que es él quien tiene la última palabra. Así, concluye la traducción añadiendo un párrafo final, ausente en la versión de Pujol, donde explicita sus intenciones: “Yo, de ser el autor (*y espero haber acabado siéndolo*), me preguntaría si no habré mentado tanto como para que no me deje de crecer la lengua después de muerto” (2018, p. 181, énfasis propio).

Desde el punto de vista visual y narrativo, los vaivenes del texto original y del texto traducido, así como las notas al pie autoficcionales que aparecen a lo largo de la obra pueden interpretarse como una parodia de la concepción tradicional del texto como algo definitivo y estable. Al mismo tiempo, las ‘infidelidades’ del traductor nos acercan, si bien a través de la exageración, a la idea de la traducción como acto creativo. A encargo de los editores, Adrià Pujol y Rubén Martín, autor y traductor reales, han dado vida a una obra que traspasa géneros y convenciones y que parodia, mediante el juego autoficcional, la eterna rivalidad no solo entre autor y traductor, sino también entre el catalán y el castellano. En palabras de Antoni Martí Monterde, *El Fill del Corrector / Arre, arre, Corrector* es un complejo artefacto literario que supera, “els estèrils debats sobre la tria de la llengua literària, està redactat com s’ha concebut, tant en català com en castellà, però sense adherir-se a les presumptes tradicions literàries obligatòries de cadascuna d’aquestes llengües” (2018, pp. 199-200).

4. Conclusiones

El análisis de *Notas ao Pé da Página* y *El Fill del Corrector / Arre, arre, Corrector* ha permitido demostrar que ambos textos recurren a las notas al pie como espacio ficcional que da visibilidad a la figura del traductor, brindándole un altavoz discursivo que amplía su marco de actuación, más allá del papel que tradicionalmente se le otorga. Siguiendo a Kaindl, estas notas transficcionales operan como heterotopías que alteran el orden discursivo que, prácticamente desde el Romanticismo, se ha establecido entre original y traducción. Si en *El Fill del Corrector / Arre, arre, Corrector* el traductor se sitúa al mismo nivel que el autor y se dirige a él de tú a tú, polemizando abiertamente con él, tergiversando sus palabras o incluso desafiando su autoridad, en *Notas ao Pé da Página* el traductor se impone al autor, usurpándole el lugar hegemónico, tanto en el terreno amoroso, como profesional y simbólico. En ambos textos, las notas al pie se convierten en un ‘campo de batalla’ desde el cual los traductores de papel reclaman, espacial, discursiva y simbólicamente, un reconocimiento del que los traductores de carne y hueso suelen verse privados. Como hemos visto, más allá de su función lúdica y narrativa, estas notas permiten reflexionar sobre cuestiones complejas como la relación autor/traductor, la (in)visibilidad del traductor, la actividad creativa del traductor, la traducción como forma de (re)escritura, la relación entre original y traducción (y el recurrente tópico de la in/fidelidad), los entresijos del mundo editorial, la mercantilización de la literatura, las pugnas entre lenguas literarias o incluso el carácter colectivo de las obras literarias en el que intervienen diferentes agentes (editor, corrector, traductor, etc.), aunque generalmente estos se presenten como fruto de uno solo, el autor. Como ejemplos de textos literarios con notas transficcionales, las dos obras analizadas permiten repensar los márgenes textuales (y también simbólicos) e ilustran que este tipo de literatura es una fuente de riqueza no solo para la teoría de la traducción, sino también para el estudio de la literatura y su relación con la traducción. Leer estos textos literarios atendiendo a sus márgenes obliga a lector —y, por supuesto, a la crítica— a repensar la relación entre la literatura y la traducción.

REFERENCIAS

- Alvstad, C. (2014) 'The translation pact', *Language and Literature*, 23(3), pp. 270-284.
- Arbulu B., Begoña, M. (2020) 'La visibilidad del traductor: las notas al pie de página en las traducciones españolas de la *grammatica della fantasia* de Gianni Rodari', *Orillas*, 9, pp. 543-571.
- Arrojo, R. (1997) 'The "death" of the author and the limits of the translator's visibility' en Snell-Hornby, M., Jettmarová, Z. y Kaindl, K. (eds.) *Translation as intercultural communication: selected papers from the EST congress*, pp. 21-32. Ámsterdam: John Benjamins.
- Arrojo, R. (2000) 'O tradutor "invisível" por ele mesmo: Paulo Henriques Britto entre a humildade e a onipotência', *Trabalhos em Lingüística Aplicada*, 36, pp. 159-165.
- Arrojo, R. (2004) 'Tradução, (in)fidelidade e gênero num conto de Moacyr Scliar', *Rev. Brasileira de Lingüística Aplicada*, 4(1), pp. 26-36.
- Arrojo, R. (2014) 'The power of fiction' en Kaindl, K. y Spritzl, K., (eds.) *Transfiction. Research into the realities of translation fiction*, pp. 37-49. Ámsterdam: John Benjamins.
- Arrojo, R. (2018a) *Fictional translators. Rethinking translation through literature*. Oxon: Routledge.
- Arrojo, R. (2018b) 'The gendering of texts. Moacyr Scliar's "footnotes" and Italo Calvino's *If on a winter's night a traveler*' en *Fictional translators. Rethinking translation through literature*, pp. 131-150. Oxon: Routledge.
- Batchelor, K. (2018) *Translation and paratexts*. NY: Routledge.
- Batchelor, K. (2019) 'Paratexts' en Baker, M. y Saldanha, G. (eds.) *Routledge encyclopedia of translation studies* (3ª ed.), pp. 401-405. Londres: Routledge.
- Benstock, S. (1983) 'At the margin of discourse: footnotes in the fictional text', *PMLA*, 98(2), pp. 204-224.
- Borges, J. L. (2012 [1932]) *Las versiones homéricas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/las-versiones-homericas/> (Accessed: 23 Dec 2025).
- Clearly, H. (2021) *The translator's visibility: scenes from contemporary Latin American fiction*. NY: Bloomsbury.
- Cronin, M. (2009) *Translation goes to the movies*. Londres: Routledge.
- Delabastita, D. (2019) 'Fictional representations' en Baker, M. y Saldanha, G. (eds.) *Routledge encyclopedia of translation studies* (3ª ed.), pp. 189-194. NY: Routledge.
- Delabastita, D. y Rainier, G. (2005) 'Introduction: fictional representations of multilingualism and translation', *Linguistica Antverpiensia: Themes in Translation Studies*, 4, pp. 11-34.
- Derrida, J. (1991) 'This is not an oral footnote' en Barney, S. A. (eds.) *Annotation and its texts*, pp. 192-205. Oxford: Oxford UP.
- Gaspar, M. (2014) *La condición traductora: sobre los nuevos protagonistas de la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Genette, G. (1997) *Paratexts: thresholds of interpretation*. Traducido por J. E. Lewin y con prefacio de R. Macksey. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gimeno Ugalde, E. (2023) 'De la invisibilidad a la subversión: la nota del traductor en "Nota al pie", de Rodolfo Walsh', *Quaderns. Revista de Traducció*, 30, pp. 127-138.

- Kaindl, K. (2014) 'Going fictional! Translators and interpreters in literature and film' en Kaindl, K. y Spitzl, K. (eds.) *Transfiction. Research into the realities of translation fiction*, pp. 1-26. Amsterdam: John Benjamins.
- Kaindl, K. (2023) 'The centrality of the margins. The translator's footnote as *Parergon*' en Spitzer, D. M. y Oliveira, P. (eds.) *Transfiction and bordering approaches to theorizing translation. Essays in dialogue with the works of Rosemary Arrojo*, pp. 25-40. NY: Routledge.
- Kaindl, K. e Ingrid, K. (eds.) (2008) *Helfer, Verräter, Gaukler? Das Rollenbild von Translatorinnen im Spiegel der Literatur*. Viena: LIT-Verlag.
- Kaindl, K. y Karlheinz, S. (eds.) (2014) *Transfiction. Research into the realities of translation fiction*. Amsterdam: John Benjamins.
- Kripper, D. (2023) *Narratives of mistranslation. Fictional translators in Latin American Literature*. NY: Routledge.
- Kurz, I. y Klaus, K. (eds.) (2005) *Wortklauber, Sinnverdrehler, Brückenbauer? Dolmetscherinnen und Übersetzerinnen als Literarische Geschöpfe*. Viena: LIT-Verlag.
- Leal, A. (2023) 'Between omnipotence and humility' en Spitzer, D.M. y Oliveira, P. (eds.) *Transfiction and bordering approaches to theorizing translation. Essays in dialogue with the works of Rosemary Arrojo*, pp. 41-53. NY: Routledge.
- Martí Monterde, A. (2013) 'Processos d'interliterarietat a Catalunya. El comparatisme de Dionýz Ďurišin com a proposta per a la literatura catalana', *Catalan Review*, XXVII, pp. 157-172.
- Miletich, M. (2018) 'Dragomans gaining footing: translators as usurpers in two stories by Rodolfo Walsh and Moacyr Scliar', *Hikma*, 17, pp. 175-193.
- Miletich, M. (ed.) (2024) *Transfiction: characters in search of translation studies*. Wilmington, Delaware: Vernon Press.
- Mora, V. L. (2018) 'No paren las máquinas', *Diario de lecturas* (blog). Disponible en: <https://vicenteluis Mora.blogspot.com/2018/07/no-paren-las-maquinas.html?m=1> (Accessed: 23 Dec 2025).
- Oliveira, K. (2017) 'Uma escrita à margem: "Notas ao Pé da Página", de Moacyr Scliar', *Cadernos de Língua e Literatura Hebraica*, 15, pp. 76-92.
- Palopski, O. (2010) 'The translator's footprints' en Kinnunen, T. y Koskinen, K. (eds.) *Translators' agency*, pp. 86-107. Tampere: Tampere UP.
- Pinto, M. P. (2022) 'When the translator ends up in the water: a case study of three fictional finales', *Dedalus*, 26, pp. 245-268.
- Pinto, M. P., Duarte, J.F. y Lopes, H. (2022) 'Editors' introduction. Collectors of worlds: translators, history and fiction', *Dedalus*, 26, pp. 1-25.
- Pujol, A. (2018) *El Fill del Corrector / Arre, arre, Corrector. Bella infiel en castellano de Rubén Martín*. Barcelona: H&O.
- Scliar, M. (1995) 'Notas ao pé de página', *Contos Reunidos*, pp. 371-375. São Paulo: Companhia das Letras.
- Sexauer, B. (2022) 'O tradutor num lugar plural em "Vengeance du Traducteur", de Brice Mathieussent: entre literatura e (re)escritura', *Translation Matters*, 4(1), pp. 33-47.
- Spitzer, D.M. y Oliveira, P. (eds.) (2023) *Transfiction and bordering approaches to theorizing translation. Essays in dialogue with the works of Rosemary Arrojo*. NY: Routledge.
- Thiem, J. (1995) 'The translator as hero in post-modern fiction', *Translation and Literature*, 4(2), pp. 207-218.

- Gimeno Ugalde, E. - Repensar los márgenes desde la ficción
Translation Matters, 7(2), 2025, pp. 111-127, DOI: https://doi.org/10.21747/21844585/tm7_2sp2
- Toledano Buendía, C. (2010) '¿Qué hay tras las "notas del traductor?' en Rabadán, R. et al. (eds.) *Lengua, traducción, recepción: en honor de Julio César Santoyo*, 1, pp. 637-662. León: Univ. de León, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales.
- Venuti, L. (1992) *The translator's invisibility. A history of translation*. NY: Routledge.
- Vieira, E. R.P. (1995) '(In)visibilidades na tradução: troca de olhares teóricos e ficcionais', *Com Textos*, 6, pp. 50-68.
- Walsh, R. (2010 [1967]) 'Nota al pie' en *Cuentos completos*. Edición y prólogo de Viviana Paletta, pp. 365-392. Madrid: Veintisiete Letras.
- Woodsworth, J. (ed.) (2018) *The fictions of translation*. Amsterdam: Benjamins.

About the author: Esther Gimeno Ugalde es profesora de traducción literaria y humanística en la Universitat Pompeu Fabra y miembro del Grup de Recerca en Traducció i Literatura Catalana (TRILCAT) de la misma institución. Asimismo, forma parte del Centro de Estudios Comparatistas de la Universidade de Lisboa, donde dirige el grupo IberTranslatio y el proyecto IStReS.