

TRADUCCIÓN Y CREACIÓN EN *EL VECINO DE ABAJO*, DE MERCEDES ABAD

TRANSLATION AND CREATION IN *EL VECINO DE ABAJO*, BY MERCEDES ABAD

Fátima Fernandes da Silva*

Université Sorbonne Nouvelle

Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

ABSTRACT: This article analyses the representation of the translator as a fictional character in *El Vecino de Abajo* (2008), by the Catalan writer Mercedes Abad, focusing on the tensions between translation and creative authorship. Drawing on research on translators in fiction and on the concept of transfiction, the study examines how the novel stages the translator's loss of professional agency and her subsequent transition towards authorship. Using a qualitative textual analysis informed by Translation Studies and literary theory, the article explores the symbolic association between translation, constraint and survival, and between creative writing, empowerment and self-affirmation. The protagonist's abandonment of translation coincides with a reconfiguration of power relations between translator, author and editor, ultimately reinforcing a hierarchical opposition between translation and original creation. *El Vecino de Abajo* contributes to contemporary fictional imaginaries of translation by foregrounding the translator's desire for authorship and by dramatizing translation as a subordinate and transitory practice.

KEYWORDS: Author; Literature from Catalonia; Mercedes Abad; Translator; Transfiction

RESUMEN: Representación de la traductora como personaje de ficción en *El Vecino de Abajo* (2008), de la escritora catalana Mercedes Abad, mediante tensiones entre traducción y autoría creativa. Partiendo de investigaciones sobre traductores en la ficción y del concepto de transficción, se examina cómo la novela escenifica la pérdida como traductora y su posterior tránsito hacia la autoría. Mediante un análisis textual cualitativo informado por los Estudios de Traducción y la teoría literaria, se explora la asociación simbólica entre traducción, restricción y supervivencia, como entre escritura creativa, empoderamiento y autoafirmación. El abandono de la traducción por parte de la protagonista coincide con una reconfiguración de las relaciones de poder entre traductor, autor y editor, reforzando una oposición jerárquica entre traducción y creación original. Esta novela contribuye a los imaginarios ficcionales contemporáneos de la traducción destacando el deseo de autoría de la traductora y dramatizando la traducción como práctica subordinada y transitoria.

PALABRAS CLAVE: Autor; Literatura de Cataluña; Mercedes Abad; Traductor; Transficción

Translation has tended to be regarded as the poor relation, as an activity involving little talent and creativity, as something that could be carried out by trained hacks and financially rewarded accordingly (Bassnett, 1993, p. 138).

Para Begonya y Ofélia

1. Introducción

En los libros de nuestra infancia, el traductor era un nombre que aparecía mencionado y a veces abreviado con la sigla NT, diciéndonos, en las novelas de Enid Blyton, cómo eran los bizcochos que comían los cinco, qué significaba un 'pence' en las aventuras de los siete secretos, que en el colegio de las mellizas la 'miss' era la maestra... Se trataba de una

*fatima.fernandesdasilva@gmail.com, ORCID: 0000-0003-3208-9380

entidad invisible (Venuti, 1994) tan secreta como las aventuras que leíamos, una especie de voz amiga que nos ayudaba a comprender universos desconocidos, repletos de nombres en cursiva que hacían más evidente el hecho de que eran extranjeros. Este discurso informativo, que puntuaba nuestro viaje como si de un guía turístico se tratara, solía aparecer al final de la página, en letras cuyo tamaño indicaba que lo que revelaban era también secreto. Sin embargo, el traductor no está siempre en una posición ancilar, muchas veces forma parte del universo de la ficción, apareciendo como personaje o como narrador.

En la introducción a *Transfiction: Research into the Realities of Translation Fiction*, Klaus Kaindl (2014) recuerda que, si bien la figura del traductor como personaje de ficción se remonta a obras del pasado, tales como la poesía épica alemana desde el siglo XII, textos conectados a la Expansión Ultramarina, en diversas lenguas, o el teatro de Shakespeare, es en el siglo XX cuando esta presencia gana fuerza tanto en la literatura como en el cine, ya desde la época muda. La cita del epígrafe, extraída de un ensayo donde Susan Bassnett reflexiona acerca de la evolución de la literatura comparada a los estudios de traducción, describe un estadio que toma forma a partir del siglo XVII y que perdura hasta los años 70 del siglo XX. En este momento, la teoría de los polisistemas (Even-Zohar, 1979), permite pensar la traducción de manera innovadora y plantear así cuestiones diferentes, como “What image do translators have of their work and how has that image been expressed figuratively?” (Bassnett, 1993, p. 142). Las obras ficcionales abren un nuevo espacio para dar respuesta a esta pregunta, por lo que a lo largo de los últimos años se ha reflexionado acerca del hecho de que cada vez haya más traductores e intérpretes como personajes de ficción, tanto en la literatura como en otras artes. Rosemary Arrojo afirma, siguiendo a Nitsa Ben-Ari, que la evolución más evidente tuvo lugar en la década de 70 del siglo pasado y con mayor expresión a partir de los años 90 (Arrojo, 2018, p. 539).

El creciente número de personajes traductores e intérpretes constituye un fenómeno que puede ser entendido en el marco de la globalización, de un mundo poscolonial caracterizado por el intenso desplazamiento en contextos tan diversos como la guerra, el turismo o la emigración. Dirk Delabastita considera que el éxito de los textos que convierten en ficción el movimiento y el encuentro de las personas con lenguas y culturas diversas se debe al hecho de que estas reflejan el modo de vida actual:

[...] translation has become a master metaphor epitomizing our present condition in a globalized and centreless context, evoking the human search for a sense of self and belonging in a puzzling world full of change and difference. (Delabastita, 2020 [1998], p. 192)

Klaus Kaindl defiende que esta presencia no se agota en la ficción: “Going beyond the fictional, we might also include (auto)biographies and memoirs of translators and interpreters or documentaries about translation and interpreting” (2014, p. 4). Este autor enumera diversos acercamientos de la literatura y del cine contemporáneos que se ocupan de la cuestión de la identidad en el ámbito de la traducción, y sostiene que la razón por la

cual los traductores e intérpretes son utilizados para tratar conflictos existenciales y contradicciones resulta de las características que tradicionalmente les son atribuidas:

They are invisible and ubiquitous, subordinate and powerful, faithful and dubious, oppressed and uncontrollable, and they can enable or prevent communication — in other words, they are changeable, oscillating beings that are hard to grasp because they are constantly in motion and have so many layers to them. (Kaindl, 2014, p. 9)

Porque estos personajes circulan en un mundo caracterizado por el cambio constante, por la flexibilidad/precariedad, por la ausencia de puntos de referencia que estructuraban la sociedad y a los individuos en el tiempo anterior a la modernidad líquida de la que habla Zygmunt Baumann (2000). El arte responde a la vida: “Contemporary literature is interested in questions of identity, in characters whose fragmented identities are a reflection of a fragmented modern world, in which displacement is a widespread phenomenon” (Strümper-Krobb, 2003, p. 117).

Este artículo analiza *El Vecino de Abajo* (2008), de Mercedes Abad, mediante un análisis textual cualitativo apoyado en los Estudios de Traducción y en el concepto de transficción, con el fin de examinar la representación de la traductora como personaje y los valores simbólicos asociados a la traducción y a la escritura creativa.

2. Traductores en algunos textos literarios

Antes de analizar la novela que constituye el objeto de estudio de este artículo, haremos un breve repaso por otros textos significativos para el asunto que nos ocupa. Los textos seleccionados no pretenden constituir un panorama exhaustivo de la figura del traductor en la ficción, sino ilustrar diferentes configuraciones narrativas del traductor como personaje: el traductor como agente de poder histórico (*El Naranja*), el traductor como figura subalterna que reclama visibilidad (*La Vengeance du Traducteur*), y el traductor como profesional frustrado cuya práctica entra en conflicto con el deseo de autoría (*Un Amor*). Estos ejemplos permiten situar *El Vecino de Abajo* dentro de una constelación de ficciones que problematizan la relación entre traducción, poder y creación literaria.

El Naranja (1993), del autor mexicano Carlos Fuentes, habla del tiempo en que por vez primera la idea de globalidad gana fuerza, mediante las navegaciones y el descubrimiento de otros continentes. Escrita en 1992, pasados 500 años de la llegada de los europeos al continente americano, esta obra se compone por cinco relatos: “El factor común entre éstos es la aparición del naranja. Se utiliza como símbolo de la cultura transterrada al ser un árbol que ha recorrido el mundo y se ha integrado a múltiples culturas” (Alemán, 2017). Me detengo aquí en el primer de estos relatos, “Las dos orillas”, que sitúa la traducción en el centro de la acción, problematizando el papel que se otorga a la lengua y al lenguaje. Su narrador, que habla después de muerto, es Jerónimo de Aguilar, uno de los hombres que acompañan a Hernán Cortés, responsable de la caída del imperio azteca. Cuando se conocen, Jerónimo de Aguilar ya domina la lengua maya, por el hecho de haber estado viviendo como prisionero en México durante ocho años a causa de

un naufragio, y a partir de este momento le acompaña como traductor. Cuando Guatemuz, sobrino de Moctezuma, es capturado y llevado a la presencia de Cortés, Jerónimo de Aguilar, narrador del relato, tiene la función de intérprete:

Este indio joven y valiente, el último emperador de los aztecas, empezó a llorar pero Cortés le contestó que por haber sido tan valiente que viniera en paz a la ciudad caída y que mandase en México y en sus provincias como antes lo solía hacer.

Yo sé todo esto porque fui el traductor en la entrevista [...]. Traduje a mi antojo. No le comuniqué al príncipe vencido lo que Cortés realmente le dijo, sino que puse en boca de nuestro jefe una amenaza: —Serás mi prisionero, hoy mismo te torturaré, quemándote los pies igual que a tus compañeros, hasta que confieses dónde está el resto del tesoro de tu tío Moctezuma [...].

Añadí, inventando por mi cuenta y burlándome de Cortés: —No podrás caminar nunca más, pero me acompañarás en mis futuras conquistas, baldado y lloroso, como símbolo de la continuidad y fuente de legitimidad para mi empresa, cuyas banderas, bien altas, son oro y fama, poder y religión.

Traduje, traicioné, inventé. (Fuentes, 1993, p. 18)

En el texto de Carlos Fuentes, Jerónimo de Aguilar se sirve del estatuto de traductor para subvertirlo: falsea las palabras originales a fin de subrayar las verdaderas motivaciones de la conquista de México —el deseo de riqueza y la vanidad, compatibles con dos pecados capitales (la soberbia y la avaricia)—, lo que tácitamente cuestiona la dimensión religiosa de la empresa que forma parte de la justificación oficial. De hecho, el narrador repite el discurso oficial, pero lo cuestiona, es decir, lo invalida: “¿No hicimos más que darle su destino mejor al oro de los aztecas, arrancarlo de un estéril oficio para difundirlo, distribuirlo, otorgarle un propósito económico en vez de ornamental o sagrado, ponerlo a circular, fundirlo para difundirlo? (Fuentes, 1993, p. 42). La traducción que hace del discurso de Cortés busca distorsionar el original, pero lo que hace es adelantarse a la realidad, puesto que lo que Jerónimo de Aguilar dice al rey azteca, mintiendo, es lo que efectivamente ocurrirá:

[...] como así sucedió en efecto, convirtiéndose mis falsas palabras en realidad, ¿no tuve razón en traducir al revés al capitán y decirle, con mis mentiras, la verdad al azteca? ¿O fueron mis palabras, acaso, un mero trueque y no fui yo sino el intermediario (el traductor) y el resorte de una fatalidad que transformó el engaño en verdad? (Fuentes, 1993, p. 19)

Las palabras de Jerónimo de Aguilar se hacen premonitorias, como si hubieran creado la realidad, hecho que otorga al traductor un poder insospechado. Por eso la muerte crudelísima del rey azteca se debe a la afabulación de Jerónimo de Aguilar, para siempre, hasta después de muerto, asombrado por la culpa (subrayada por estar referida al inicio de párrafo):

El joven emperador fue el rey de burlas, arrastrado sin pies por la carroza del vencedor, coronado de nopales y al cabo colgado de cabeza, desde las ramas de una ceiba sagrada, como un animal cazado. Sucedió exactamente lo que yo, mentirosamente, inventé.

Por todo ello no duermo en paz. (Fuentes, 1993, pp. 19-20)

La responsabilidad, sin embargo, es (también) de una mujer, La Malinche, indígena a quien bautizaron para que pudiera ser, además de esclava de Hernán Cortés, su concubina; a partir de entonces es conocida como doña Marina. Esta figura histórica, tradicionalmente recordada por el papel que desempeñó en la conquista de México, se sirve del conocimiento de varias lenguas y de su posición para, además de traducir, mover influencias en el sentido de aproximar a los españoles a los pueblos indígenas, facilitando las aspiraciones de los primeros. Por este motivo, la narrativa histórica la ha recordado, durante muchos años, como traidora. Así, por ejemplo, el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española define ‘malinchismo’ como la “[A]ctitud de quien muestra apego a lo extranjero con menosprecio de lo propio”.¹ Originaria de Veracruz, Fuentes la introduce en la narrativa en el momento en que llega la “[...] noticia de un levantamiento de mexicanos en Veracruz contra la guarnición dejada allí por Cortés” (Fuentes, 1993, p. 24). En este episodio, doña Marina no traduce, sino que aconseja al rey azteca a que se rinda: “[...] esto se lo dijo la mujer al emperador por su propia iniciativa, no traduciendo a Cortés, sino hablando con fluidez la lengua mexicana” (Fuentes, 1993, p. 26). Mientras Jerónimo de Aguilar distorsiona el discurso original, y de esta manera lo traiciona, doña Marina ni siquiera finge traducir, y de esta manera también traiciona su función, además de traicionar a su pueblo, ayudando a los españoles. Se trata de traductores traicioneros al texto y a las personas, lo que por un lado los sitúa en el linaje del ‘*traduttore, traditore*’ y por otro lado les confiere un estatuto infiel que también caracteriza a muchos traductores ficticiales.

En los últimos años, aparecieron obras que ponen en jaque el espacio tradicionalmente reservado al traductor, reclamando más visibilidad para esta voz. El 2009, Brice Matthieussent publicó *La Vengeance du Traducteur*, título que desvela el proyecto de la narrativa. El traductor, que también asume la narración, empieza dando la bienvenida al lector desde el lugar que ocupa, el pie de página, un espacio inferior — “[...] sous cette fine barre noire” —, con mal aspecto — “[...] antre” —, más pequeño que el del narrador — “[...] pas aussi spacieux que chez mon voisin d’au-dessus” (Matthieussent, 2009, p. 13). Relegado desde siempre a la invisibilidad, en ausencia de una voz propia, le es exigido que sea una sombra sin cuerpo, que se mantenga subyugado y fiel al discurso que le cabe traducir:

J’évolue incognito, désincarné, fantôme obéissant et fidèle [...].

Ce n’est pas une vie, c’est à peine exister. Mes notes ? Des apparitions [...] fugaces [...] : les serviles explications de l’exégète transi par la foi. (Matthieussent, 2009, p. 14)

Su pregunta replica la del lector —cuya voz aparece mediatizada—, acostumbrado a ver al traductor en las notas, que no se cuestiona sobre si ese papel le hace justicia. La barra que separa el espacio del autor del que ocupa el traductor es el símbolo de

¹ Disponible en: <https://dle.rae.es/malinchismo?m=form> (Consultado: 25 marzo 2022).

aprisionamiento de este último, y eso le lleva a desear responder con fuerza física a este obstáculo. Él, que no es más que una sombra, gana cuerpo para luchar por la extensión de su espacio vital:

[...] l'envie me vient de faire monter la barre en poussant du dos et des fesses. J'aimerais me relever, d'abord m'agenouiller, puis gagner la station verticale, rehausser cette maudite ligne d'horizon qui au bas de la page me confine dans la marge inférieure. (Matthieussent, 2009, p. 15)

La evolución que desea simular al ser humano, en el sentido de la verticalidad, que conlleva la adquisición de una voz para comunicar, en este caso con el lector. Dos páginas después, se apodera de la barra, al introducirla en la nota, es decir, el texto de la nota que escribe deja de ocupar el espacio al pie de la página: ahora es la nota a su nota la que lo ocupa. Su texto, que suele seguir un asterisco — “Chaque fois que j'apparais c'est après ce petit signe typographique en forme d'étoile, l'humble astérisque” (Matthieussent, 2009, p. 15) —, sigue ahora dos asteriscos, prueba de la conquista territorial del traductor, quien logra así subir un jalón que lo deja más cerca de la posición de autor.

En una novela reciente de Sara Mesa, *Un Amor*, la protagonista, Natalia, ha dejado un trabajo que no le gustaba, del cual la traducción era tan solo una parte: “Traducciones comerciales, correspondencia con clientes extranjeros, cosas así” (Mesa, 2021, p. 42). Al inicio de la acción intenta hacer su primera traducción literaria, tarea que coincide con un cambio de vida y que considera una evolución positiva: “La traducción comercial es puro trámite y esto..., bueno, lo que ella hace apunta a la esencia, hacia el meollo mismo del lenguaje” (Mesa, 2021, p. 44). Pese a ello, avanza poco, primero por estar adaptándose a su nueva casa —“Por las tardes se sienta a traducir una o dos horas. Nunca logra la concentración suficiente” (Mesa, 2021, p. 19)— y después por añorar a un hombre —“Con él fuera, tan cerca, le resulta imposible concentrarse. Tarda muchísimo en traducir cualquier frase, incluso las más simples. [...] Insiste, dando vueltas y vueltas en torno al mismo párrafo” (p. 83)—. La reflexión sobre el acto de traducir contradice el entusiasmo que se adivinaba por la traducción literaria, puesto que siente que el texto de partida le es impuesto y que traducir es estar constantemente en busca de la palabra justa, en una lucha de la que se adivina perdedora:

Le imponen las palabras que otra persona escribió antes que ella, palabras escogidas con cuidado [...]. Si quiere hacerlo bien [...], debe tener consideración con cada una de esas elecciones. Pero pensarlo así es llegar a la extenuación y la parálisis. [...] Cada palabra se convierte en enemiga y traducir es lo más parecido a batirse en duelo con una versión previa, y mejor, de su texto. Avanza con tanta lentitud que se desespera. ¿Es el calor, la soledad, la falta de confianza, el miedo? ¿O es, simplemente [...] su ineptitud, su torpeza? (Mesa, 2021, p. 27).

No sorprende demasiado que la protagonista acabe dejando este proyecto para dedicarse a cuidar de un matrimonio mayor: “Incapaz por completo de traducir, las horas

mueratas se convierten en pasto para la suspicacia. Con el fin de esquivarlas, se ofrece a echarle una mano al viejo Joaquín en el cuidado de su mujer y de la casa” (Mesa, 2021, p. 114), aunque al final tenga la intención de terminar “[...] la traducción de las piezas de teatro” (p. 183). Pese que a lo largo de la novela la cuestión de la traducción se menciona varias veces, esta ocupa un lugar tangencial en la trama. Sin embargo, Natalia se identifica con una galería de personajes traductores que problematizan su trabajo y que tienen una moral cuestionable: el hecho de haber robado en el pasado — “[...] sin necesidad, por un impulso. Nunca llegó a entender el motivo que la llevó a hacerlo” (Mesa, 2021, p. 43)— y de acostarse con un hombre (al menos aparentemente) para que este le haga una reparación doméstica — “Puedo arreglarte el tejado a cambio de que me dejes entrar en ti un rato” (p. 67)— la sitúan en una cierta amoralidad.

3. La traductora de *El Vecino de Abajo*

Al igual que las obras antes mencionadas, *El Vecino de Abajo* (2008), de la catalana Mercedes Abad, invita al lector a acercarse a la intimidad del personaje traductor, del cual no suele conocer más que el nombre: cómo trabaja, cómo es su vida cotidiana, lo que piensa, lo que siente. El libro propone una reflexión sobre la labor del traductor, su relación con el autor y el editor, y sobre lo que puede suponer el deslice de la posición de traductor para la de autor.

Esta novela está escrita en primera persona por la protagonista, una traductora que vive en un piso con su gata, Babilonia, nombre que remite al universo de la traducción, puesto que deriva de Babel, la ciudad plurilingüe, pero también al ruido, al desorden, al desentendimiento. El *incipit* — “Las obras comenzaron a traición un lunes a las ocho en punto de la mañana. No hubo preludios ni oberturas, nada que hiciera presagiar lo que se avecinaba” (Abad, 2008, p. 7)— introduce el motor de la narrativa de forma tan abrupta como el inicio de las propias obras. El ruido y el polvo hacen que aquel espacio sea difícil de habitar, lo que lleva a la protagonista a reaccionar y a emprender un recorrido que se revelará transformador. Veremos como *El Vecino de Abajo* convoca algunas cuestiones pensadas en el marco de la traductología.

En sintonía con el flujo contemporáneo, la narradora es desalojada de su casa, donde también trabaja, y se ve obligada a ‘exiliarse’. Acepta la oferta de Sergi, veterinario de su gata, para refugiarse en una casa aislada que pertenece a los padres del chico. No obstante, acostumbrada a la ciudad, en aquel entorno se siente aprisionada, observada, y durante una noche en que bebe demasiado rompe su ordenador, en el que tenía la traducción que estaba haciendo. Decide entonces regresar a casa, determinada a ocupar el espacio que es suyo por derecho, pero le espera la casa ocupada por Sergi: está allí no (solamente) por haber ido a dar de comer a Babilonia, sino (también) para estar con otra mujer. Sintiendo usurada, expulsa al chico e intenta volver a trabajar para terminar, en un ordenador prestado, la traducción del autor que estaba traduciendo y que entre tanto ha ganado el premio Nobel. Al bajar la escalera de su casa para dirigirse a la biblioteca, donde busca tranquilidad, es asaltada por un hombre que está escondido en el rellano del piso en obras

y que la obliga a darle no solamente el dinero que lleva encima, sino también el valor máximo que el cajero automático permite sacar. Sintiendo desamparada por el hecho de que nadie — ni las fuerzas del orden, ni los transeúntes — la haya protegido, sea del caos provocado por las obras, sea del asaltante, se convence de que la fuente de todos sus males es *El Vecino de Abajo*, Miquel Aubet, a quien confiere el estatuto de enemigo. En la biblioteca no consigue concentrarse en la traducción, que le aburre más por estar siendo hecha por segunda vez, y el tiempo que podría dedicar al trabajo comienza a utilizarlo para odiar al vecino. Poco a poco, el odio y el deseo de venganza la invaden, por lo que empieza una guerra contra él con el objetivo de destruirlo. Esto a pesar de reconocer que el hombre — a quien llamará “rata de alcantarilla” (Abad, 2008, p. 78)— no le resulta desagradable:

Si al menos hubiera tenido la decencia de ser feo, cojo, viejo, si le hubiera ofrecido al mundo la imagen de un pobre diablo o me hubiera parecido remotamente triste, no me habría encendido tanto la sangre. Pero era joven, fuerte, había montado un restaurante que se había puesto rápidamente de moda y debía de reportarle considerables beneficios, llevaba ropa moderna y cara y sonreía. Sobre todo, sonreía [...]. (Abad, 2008, p. 75)

En *Construir al Enemigo*, Umberto Eco recuerda que la diferencia es la principal característica que define al enemigo: “Los enemigos son distintos de nosotros y siguen costumbres que no son las nuestras” (Eco, 2021, p. 8). Pero también señala que esta diferencia suele ser creada:

[...] se construyen como enemigos no tanto a los que son diferentes y que nos amenazan directamente [...], sino a aquellos que alguien tiene interés en representar como amenazadores aunque no nos amenacen directamente, de modo que lo que ponga de relieve su diversidad no sea su carácter de amenaza, sino que sea su diversidad misma la que se convierta en señal de amenaza (Eco, 2021, p. 8).

En el caso de esta novela, la protagonista se siente efectivamente amenazada, puesto que las obras en casa de su vecino, aunque involuntariamente, acaban con su tranquilidad y hacen peligrar su salud. Pero admite que el hombre no corresponde *per se* a esa figura, puesto que evoca la ausencia de fealdad, una característica atribuida a los enemigos a lo largo de la historia y estudiada en el ensayo de Eco:

El enemigo debe ser feo porque se identifica lo bello con lo bueno (*kalokagathia*), y una de las características fundamentales de la belleza ha sido siempre lo que la Edad Media denominará *integritas* (es decir, tener todo lo que se requiere para ser un representante medio de una especie, por lo cual, entre los humanos, serán feos los que carecen de un miembro, de un ojo, tienen una estatura inferior a la media o un color ‘deshumano’). (Eco, 2021, p. 9)

Así, lo instituye como enemigo recurriendo a los rasgos que lo hacen diferente de ella: la situación financiera, que adivina estable (al contrario de la suya), y el hecho de estar feliz y sonreír, gesto que señala como lo que más le incomoda de él. La importancia que le

atribuye se refleja en el hecho de que la sonrisa de su vecino aparece de nuevo en dos momentos clave de la narración: el primero marca el inicio de la bajada al infierno de la narradora, que veremos en seguida, y el segundo en el *excipit*, que se comentará más adelante.

El gusto de la protagonista por el orden —que hace que la situación provocada por las obras sea más intolerable aún— la lleva, como era su costumbre, a coger del suelo una bolsa abandonada para tirarla a la basura. Al ver que contiene botellas de tinta roja en spray, se le ocurre la idea de hacer un grafiti insultando al vecino de abajo para que la situación se haga pública. Consciente de que se trata de un acto importante, se viste como si fuera a una fiesta. La intervención de dos policías le impide escribir las últimas letras de la palabra que así queda incompleta —“AUBET, HIJOPUTA, REY DE LOS CABRONES, TE VOY A BORRAR LA SONRISA HACIENDO QUE TE TRAGUES LOS COJ” (Abad, 2008, pp. 95-96)—, pero la violencia con que responde, un puntapié con el puntero de la bota, hace que sea detenida y posteriormente llevada al juzgado. Convencida de que está siendo tratada injustamente, puesto que nadie la defiende de los ataques que va sufriendo, todos directa o indirectamente causados por el vecino de abajo, recusa contestar y queda detenida dos semanas durante las cuales tiene tiempo para seguir odiando a Miquel Aubet, con una “[...] rabia no exenta de voluptuosidad” (Abad, 2008, p. 115).

Al salir de la cárcel, en lugar de aceptar asilo en otra casa, opta por resistir y, con la ayuda de tranquilizantes, ocupa el espacio que, por el ruido y por el exceso de polvo, ni durante la noche deja de serle hostil. En simultáneo, con la ayuda de personas que se le alían, emprende un plan creativo y meticuloso para vengarse de su enemigo. Hay que subrayar el hecho de que la venganza le proporciona disfrute físico y de que tiene un comportamiento que puede ser considerado del orden de la ausencia de moral, lo que retoma un estereotipo que a veces se atribuye al acto de traducir. Rosemary Arrojo defiende que el texto de llegada como traición al texto de partida se refleja en el perfil más o menos promiscuo de los personajes traductores: “the translator as an amoral traitor unable to fully commit to texts and sexual partners” (2018, p. 546). Posteriormente, la protagonista tiene la idea de crear, en sociedad con su vecina actriz, una agencia de venganzas a medida denominada Vengatrix. Poco tiempo después deben cerrarla a causa de una denuncia y abren una versión más discreta, que funciona exclusivamente en línea. Respecto a su vecino, coordina una red de espionaje destinada a su anihilación. Cansado de sufrir tantas desgracias, que cree tratarse de casualidades, Miquel Aubet pone el piso en venta, sin llegar a concluir las obras.

Los traductores e intérpretes que viven en las obras de ficción suelen estar en esta profesión no por gusto —“[...] translation is often pursued only as a second or third professional choice” (Arrojo, 2018, p. 544)—, sino por necesidad financiera o psicológica: algunos albergan el sueño de convertirse en autores, ocupando un lugar que consideran más elevado en el podio de las actividades literarias —“given the frequent lack of social recognition of the translator’s work, how to resist frustration and the temptation to usurp the original author’s role” (Delabastita, 2020, p. 192)—; otros traducen porque desistieron

de perseguir ese sueño; pero hay también quienes pasan de autores a traductores para tener una vida anónima y tranquila. Si hasta la llegada del Romanticismo el autor no se beneficiaba de ningún privilegio por la originalidad de su obra, a partir de los años 60 del siglo XX la frontera entre autor y traductor se difumina, abriendo espacio a la complejización de estas dos entidades:

[...] the growing prominence of postmodernism and post-structuralism led to moves away from the reification of solitary genius [...], the distinctions and hierarchy between author and translator likewise shift and become indeterminate. (Wakabayashi, 2011, p. 87)

En el artículo citado, la autora analiza un corpus de treinta y dos obras de ficción, distinguiendo varios tipos de relaciones entre autor y traductor, entre ellas el traductor como “writer *manqué*” (Wakabayashi, 2011, pp. 90-91) y la traducción como “refuge from writing” (pp. 91-92). En la novela de Mercedes Abad, la protagonista traduce por necesidad económica, y deja de hacerlo en cuanto se da cuenta de su imaginación y de su capacidad para ser autora. De no haberla descubierto, seguiría siendo uno de los referidos escritores *manqués*. La cuestión laboral es enfocada mediante el arrepentimiento de la narradora por no haber osado aceptar la propuesta de una amiga para fundar una editorial: por miedo a perder un trabajo regular, había recusado entrar en la aventura de la edición, terminando por distanciarse de su amiga —a quien se refiere como “ex gran amiga” (Abad, 2008, p. 62)—, y ahora ve que el negocio prospera y que, en lugar de ser una de las propietarias, trabaja para esa misma editorial, pero como traductora. Como el autor del libro que estaba traduciendo recibe el Premio Nobel, tiene la esperanza de que las ventas le proporcionarán la mejor remuneración de su vida, no dejando de notar con ironía que “[...] el porcentaje que reciben los traductores sobre las ventas no es como para disparar cohetes” (Abad, 2008, p. 87).²

La mala relación del traductor con el autor aparece representada en el encuentro inesperado entre un autor y la protagonista, poco después de haber esta salido de la prisión. Al preguntarle cómo está, ella contesta así:

— Cabreada [...]. Y tú también deberías estar cabreado en vez de sonreír estúpidamente. Hace por lo menos cinco años que no ganas ningún premio y los críticos alaban de forma tan unánime como cansina tus últimas obras, que ya nadie compra. Incluso tu más feroz enemigo ha dejado de escribir aquellas furiosas diatribas contra ti. Estás acabado [...] (Abad, 2008, p. 208).

Cuando se extiende el rumor de que está escribiendo un libro, su amiga se interesa por publicarlo, y le hace un adelanto:

² El rol del mercado en las transicciones ha sido abordado por D. Kripper: “En ellas hay descripciones detalladas sobre el trabajo del traductor: qué traducen, cómo lo hacen, cuándo y por cuánto, y se suele profundizar en descripciones laborales, como la cantidad de palabras traducidas por hora, la cantidad de horas trabajadas por día, o la cantidad de traducciones necesarias para poder subsistir; son las marcas de una labor que no es de ninguna manera independiente del mercado en el que se inserta y por donde circula” (Kripper, 2017, p. 177).

Le había mentido al darle a entender que el libro existía, pero ¿qué me impedía escribirlo? La idea de que un libro naciera precisamente de un rumor infundado me parecía una broma colosal (Abad, 2008, p. 219).

Empieza entonces a materializar el libro que todos pensaban que estaba escribiendo, pasando de esta manera de traductora a escritora. Así es como empieza a problematizar el trabajo del editor —que al dar consejos para mejorar la obra del autor estaría de alguna manera expresando su deseo de escribir también un texto original—, dándose cuenta de la envidia que Clara (la editora) siente por no conseguir escribir un texto original:

[...] a mi ex gran amiga no le hacía ni puñetera gracia el hecho de que me convirtiera en autora, de lo que deduje que quizá ella también acariciaba en secreto el sueño de escribir. Puede incluso que ya lo hubiera intentado y hubiera fracasado en el empeño (Abad, 2008, p. 219).

A medida que escribe, la protagonista descubre su enorme creatividad, se descubre autora, experimenta la necesidad y la urgencia de escribir:

Tuve que entrar en la primera librería que encontré para comprar urgentemente una libreta y más o menos cada trescientos metros me veía obligada a detenerme y a garabatear notas con furiosa y atropellada energía, sentada en un banco si tenía la suerte de pasar junto a alguno, de pie las más de las veces (Abad, 2008, p. 258).

La frontera entre el antes y el después de ser escritora es marcada por la compra de un ordenador: “Me gustaba la idea de escribir la novela en un aparato completamente nuevo donde jamás había hecho traducciones ni ninguna otra de las cosas con las que antes me ganaba la vida” (Abad, 2008, p. 257). Se trata de una refundación de sí misma, de un renacer. Por eso, mientras se encuentra inmersa en el proceso de escritura deja de oír el ruido de las obras —“Durante los tres días que había pasado consagrada a la creación literaria no había vuelto a oír ningún ruido en el piso de abajo” (Abad, 2008, p. 257)— y de interesarse por los relatos de la vida cotidiana del vecino, que cada día recibe de sus espías —“[...] suspendí la orden de vigilar a Aubet para poder dedicarme a la novela sin las interrupciones que suponían los relatos de mis colaboradores” (Abad, 2008, p. 264). La escritura tiene aquí una función salvadora. Por eso, la venganza contra el vecino de abajo da lugar al reconocimiento, porque sin él nunca hubiera cambiado de profesión. A medida que siente más seguridad en sí misma como escritora, la protagonista deja de sentir placer en la destrucción del que veía como enemigo. Es por esa razón que en el *excipit* aparece ayudando al vecino, sonriendo, y él agradeciéndole y sonriéndole a ella también, en una escena que recupera de manera especular el momento en que lo ve por primera y se siente incomodada por su sonrisa.

4. Conclusión

Quizás se pueda establecer una relación, por un lado, entre escritura creativa original e inspiración/afirmación/poder (razón por la cual el ruido de las obras deja de incomodar a la protagonista) y, por otro, entre traducción y supervivencia/obligación/revuelta/falta de poder. Así, la novela de Mercedes Abad plantea un viaje de autodescubrimiento en el cual la traducción es entendida de manera subsidiaria y casi como una molestia –síntoma de un mal que atormenta al personaje–, disimulando el deseo íntimo del traductor en afirmarse como autor: “Era libre de cambiar y, desde luego, no pensaba desaprovechar semejante oportunidad” (Abad, 2008, p. 257), “Escribir es lo único que puedo hacer ahora. No tengo otra opción” (p. 263).

En lugar de pensar la traducción, esta novela se ocupa de la traductora como personaje de ficción, protagonista de una transformación que le otorga poder y que la sitúa en un lugar distanciado del segundo plano del traductor que escribía las NT mencionadas al principio de este artículo. Se trata de un gesto contemplado por Denise Kripper:

Analizar el rol del traductor como personaje de ficción [...] permite ver las circunstancias de poder y manipulación que se batan a fuerza en el momento mismo de la escena de traducción. Atendemos entonces a un cambio en apariencia menor, pero en realidad fundamental de perspectiva: de la traducción, se pasa a hablar del traductor (Kripper, 2017, pp. 175-176).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abad, M. (2008 [2007]) *El vecino de abajo*. Madrid: Punto de Lectura.
- Alemán, R. (2017 [2015]) ‘El naranjo’ en *Enciclopedia de la literatura en México*. Fundación para las Letras Mexicanas. Disponible en: <http://www.elem.mx/obra/datos/2610> (Consultado: 14 marzo 2022).
- Arrojo, R. (2018) ‘The figure of the literary translator in fiction’ en *The Routledge handbook of literary translation*. London: Routledge, pp. 538–550.
- Bassnett, S. (1993) ‘From comparative literature to translation studies’ en *Comparative literature: A critical introduction*. Oxford/Cambridge, MA: Blackwell, pp. 138–161.
- Baumann, Z. (2000) *Liquid modernity*. Cambridge: Polity.
- Delabastita, D. (2020 [1998]) ‘Fictional representations’ en Baker, M. and Saldanha, G. (eds.) *Routledge encyclopedia of translation studies*. London/New York: Routledge, pp. 189–194.
- Eco, U. (2021 [2011]) ‘Construir al enemigo’ en *Construir al enemigo y otros escritos*. Traducido por H. Lozano Miralles. Barcelona: Lumen, pp. 7–21.
- Even-Zohar, I. (1979) ‘Polysystem theory’, *Poetics Today*, 1(2), pp. 287–310.
- Fuentes, C. (1993) ‘Las dos orillas’ en *El naranjo*. Madrid: Santillana/Alfaguara Hispánica, pp. 9–61.
- Kaindl, K. (2014) ‘Going fictional! Translators and interpreters in literature and film: An introduction’ en Kaindl, K. and Spitzl, K. (eds) *Transfiction: Research into the realities of translation fiction*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 1–26.
- Kripper, D. (2017) ‘Los agentes de la traducción: las ficciones del traductor como relatos de mercado’, *Mutatis Mutandis*, 10(2), pp. 174–194.
- Matthieussent, B. (2009) *La vengeance du traducteur*. Paris: P.O.L.

Silva, F. F. - Traducción y creación en *El Vecino de Abajo*, de Mercedes Abad
Translation Matters, 7(2), 2025, pp. 151-163, DOI: https://doi.org/10.21747/21844585/tm7_2sp4

Mesa, S. (2021 [2020]) *Un amor*. Barcelona: Editorial Anagrama. Narrativas hispánicas.
Strümper-Krobb, S. (2003) 'The translator in fiction', *Language and Intercultural Communication*, 3(2), pp. 115–121.

Venuti, L. (1994) *The translator's invisibility: A history of translation*. New York: Routledge.

Wakabayashi, J. (2011) 'Fictional representations of author-translator relationships',
Translation Studies, 4(1), pp. 87–102.

Sobre la autora: Docente en la U. Sorbonne Nouvelle. Máster en Literatura Comparada, doctora en Estudios Comparatistas (U. Lisboa). Premio Mercè Rodoreda 2020. Investigadora del CECComp (U. Lisboa), CREPAL (U. Sorbonne Nouvelle) y CRIT (U. Marie et Louis Pasteur). Trabaja en literatura portuguesa, literatura catalana, estudios ibéricos (encarcelamiento, exilio, memoria, testimonio y traductología).