

De la invisibilidad a la subversión: la nota del traductor en «Nota al pie», de Rodolfo Walsh

Esther Gimeno Ugalde

Universidad de Viena. Departamento de Lenguas y Literaturas Románicas

Spitalgasse, 2

1090 Viena

esther.gimeno.ugalde@univie.ac.at

ORCID: 0000-0002-9098-9654



Resumen

Este ensayo sostiene que «Nota al pie», de Rodolfo Walsh, ejemplo precursor de la llamada «transficción», puede interpretarse como una forma de resistencia a la noción de la traducción como actividad literaria secundaria o «de segunda clase», a la vez que invita a repensar la posición marginal del traductor en favor de su papel activo como agente del proceso creativo de escritura. Mediante el uso subversivo de la nota al pie, el traductor-narrador de este cuento se apropia de la autoridad discursiva para poner en cuestionamiento la tradicional lógica jerárquica entre «texto principal» y «margen inferior». Aunque lo haga de forma póstuma, el protagonista del relato consigue su ansiada visibilidad, demostrando que la traducción es también una forma de (re)escritura, pues no en vano su nota es clave para realizar una lectura «completa», no parcial, de la ficción que el lector tiene entre sus manos, forzándole a una lectura a contrapelo del supuesto «texto principal».

Palabras clave: «Nota al pie»; Rodolfo Walsh; traductor/escritor; visibilidad/invisibilidad; nota al pie; subversión; transficción

Abstract. *From Invisibility to Subversion: The Translator's Footnote in "Footnote" by Rodolfo Walsh*

This essay argues that Rodolfo Walsh's "Footnote", a forerunner example of the so-called "transfiction", can be interpreted as a form of resistance to the notion of translation as a secondary or "second class" literary activity, while it invites us to rethink the translator's marginal position in favor of his active role as agent of the creative writing process. Through the subversive use of the footnote, the story's translator-narrator appropriates discursive authority to challenge the traditional hierarchical logic between the "main text" and its "inferior margin". Although he does it posthumously, the protagonist achieves his longed-for visibility, demonstrating that translation is also a form of (re)writing, since not for nothing his note is key to making a "complete", not partial, reading of the fiction, forcing the reader to read against the grain of the supposed "main text".

Keywords: "Nota al pie" (Footnote); Rodolfo Walsh; translator/writer; visibility/invisibility; footnote; subversion; transfiction

Sumario

1. Introducción	4. De la invisibilidad a la subversión
2. La traducción como (re)escritura	5. Conclusiones
3. Las notas del traductor	Referencias bibliográficas

1. Introducción

El debate en torno a la invisibilidad del traductor, puesto abiertamente sobre la mesa a raíz de la publicación de *The Translator's Invisibility*, de Lawrence Venuti (1995) y discutido en posteriores trabajos (véase Venuti 1996; Arrojo 1997; Bassnett 1996; Bassnett y Bush 2007; Bassnett 2011), suele plantearse en contraste con la alta visibilidad del autor literario. Pues a pesar del importante papel que desempeñan los traductores literarios en la recepción de obras foráneas —como mediadores entre los autores y sus lectores extranjeros—, las traducciones tienden a quedar fuera de los debates institucionales y públicos.

El creciente interés por la traducción de las últimas décadas no ha evitado que todavía hoy continúe distinguiéndose, en términos peyorativos, entre «escritura» y «traducción» (Bassnett 2011: 91). Desde la crítica literaria, sin ir más lejos, la traducción suele considerarse inferior a la literatura «original» y «creativa», relegando al traductor a un segundo plano y convirtiéndolo en una especie de ciudadano «de segunda clase» con menor talento que el autor (véase Bassnett 2011: 91-92).¹ Esto se manifiesta, por ejemplo, en el hecho de que las reseñas obvian a menudo el nombre de los traductores, si bien los críticos que las escriben acceden muchas veces a las obras en cuestión gracias a la labor de los primeros. En términos más amplios, Susan Bassnett ha calificado de «esquizofrénica» la situación que se da entre la centralidad de la actividad traductora y su escasa valoración social y económica, es decir, entre el deseo de leer literatura traducida de lenguas a las que no se tiene acceso y la degradación de la traducción como una actividad literaria de «segunda clase» (Bassnet 2011: 91-92).

Partiendo de esta posición paradójica y de la asunción de que la ficción literaria puede devenir una fuente teórica relevante para los Estudios de Traducción, como anunció Else R.P. Vieira hace casi tres décadas (1995) y ampliamente demuestran los trabajos de Rosemary Arrojo (2014, 2018). El cuento «Nota al pie», de Rodolfo Walsh, servirá para reflexionar sobre el papel creativo del traductor y su reivindicada visibilidad. Un análisis detallado de este relato y de su protagonista permitirá defender la idea del traductor como «escritor», es decir, como agente activo en el proceso de escritura. En este cuento, la nota al pie del traductor —paratexto que por su propia naturaleza evidencia la agencia del traductor, pero cuya disposición espacial subraya el carácter marginal de su actividad— se convierte en un elemento subversivo mediante el cual el

1. Todas las traducciones del inglés son propias.

traductor-protagonista se apropia de la autoridad discursiva, destacando así su capacidad creativa.

Como en otras de las llamadas «transficciones» o ficciones del traductor (Kaindl y Spitzl 2014), el traductor ficticio de Walsh es la viva encarnación del «traductor visible» teorizado por Venuti, pero presenta una notable diferencia: este cuento se vale de la figura del traductor-protagonista para experimentar a nivel narrativo y formal, yendo mucho más allá de la elección de la traducción como tema o tropo. León de Sanctis, el difunto traductor de «Nota al pie», consigue ocupar una posición central, al desplazar físicamente al texto principal, que acabará desapareciendo en la última página del relato. Este movimiento hacia el centro se produce no solo en el plano gráfico, sino también narrativo, al ir reemplazando poco a poco la otra voz narrativa. Como ha destacado Kripper (2016: 49) y como mostrará el presente análisis, la estructura del cuento «ofrece una ilustración clara del movimiento que atraviesa el traductor en las últimas décadas, desde el margen al centro, de la invisibilidad al protagonismo».

2. La traducción como (re)escritura

Si bien la cuestión de la autoría ha sido crucial en las discusiones teóricas sobre la traducción, no hay que olvidar que la distinción entre «escritura» y «traducción» es un fenómeno claramente moderno. En la Edad Media, por ejemplo, la frontera entre escritura «original» y traducción era inexistente, y tal delimitación sigue manteniendo contornos difusos en la investigación académica actual centrada en escritores medievales como Dante, Petrarca, Chaucer o Llull (véase Bassnett 2011: 98).² Fue solo a partir del siglo XIX, momento en que se desarrolla una concepción «romántica» del autor como representante y «voz» de una cultura o nación (Venuti 1992), cuando empezó a observarse una fuerte polarización entre autor y traductor, división que derivó en el auge de la independencia del autor y el consiguiente declive del traductor, cuyo trabajo continúa relegado a un estatuto secundario (Pym 2011: 31; Flynn 2013: 13). Como recuerda Arrojo:

In its long history of marginality and invisibility, particularly in a culture that often equates authorship with property and writing with the conscious interference of a producer, the translator's activity has been related to evil and blasphemy, to indecency and transgression. (Arrojo 1997: 21)

A pesar de que algunos especialistas en traducción han aportado datos empíricos sobre el input creativo del traductor (véase Bush y Bassnett 2007) o se han manifestado a favor de un nuevo acercamiento entre los roles de autor y traductor (Perteghella y Loffredo 2006; Buffagni *et al.* 2011), este es un asunto que todavía

2. Lo mismo valdría para el caso de los escritores que se autotraducen, para quienes las fronteras entre escritura original y traducción son, la mayor parte de las veces, no solo difusas sino incluso imposibles.

sigue suscitando debate.³ En cualquier caso, es relevante puntualizar que, en estas discusiones, la consideración del traductor como autor/escritor se reserva generalmente al traductor literario.⁴

En su famoso ensayo *Traducción: literatura y literalidad* (1971), Octavio Paz calificaba la «traducción» y la «creación» de «operaciones gemelas», ya que, para él, la traducción no es solo muchas veces indistinguible de la creación, sino que ambas son actividades en «continua y mutua fecundación».⁵ Curiosamente, Paz diferencia entre ambas formas de escritura para explicar el tipo de proceso creativo que se genera cuando se escribe y cuando se traduce. Mientras en el primer caso se produce un movimiento hacia adentro, en el cual el escritor fija las palabras en una forma definitiva o «inamovible», en el segundo el movimiento es contrario, es decir, se produce hacia afuera, desmontando los elementos del texto para luego recomponerlos (en el proceso de reescritura). En sus propias palabras:

El poeta, inmerso en el movimiento del idioma, continuo ir y venir verbal, escoge unas cuantas palabras —o es escogido por ellas—. Al combinarlas, construye su poema: un objeto verbal hecho de signos insustituibles e inamovibles. El punto de partida del traductor no es el lenguaje en movimiento, materia prima del poeta, sino el lenguaje fijo del poema. Lenguaje congelado y, no obstante, perfectamente vivo. Su operación es inversa a la del poeta: no se trata de construir con signos móviles un texto inamovible, sino desmontar los elementos de ese texto, poner de nuevo en circulación los signos y devolverlos al lenguaje. (Paz 2012 [1971]: s.p.)⁶

Por otro lado, Paz enfatiza la fuerza transformadora de la traducción:

La actividad del traductor es paralela a la del poeta, con esta diferencia capital: al escribir, el poeta no sabe cómo será su poema; al traducir, el traductor sabe que su poema deberá reproducir el poema que tiene bajo los ojos. En sus dos momentos la traducción es una operación paralela, aunque en sentido inverso, a la creación poética. *El poema traducido deberá reproducir el poema original que, como ya se ha dicho, no es tanto su copia como su transmutación.* (Paz 2012 [1971]: s.p.; la cursiva es nuestra)

En una línea similar se expresa también Venuti cuando argumenta que toda traducción es una «transformación interpretativa». Y, en su opinión, es precisamente esta transformación la que le libera «de su subordinación al texto extranje-

3. Si bien es cierto que esta polémica suele tener mayor vigencia fuera de los Estudios de Traducción, no se puede ignorar que algunas voces destacadas dentro de la disciplina rechazan la idea del traductor como autor. Por ejemplo, Anthony Pym (2011) ha insistido en establecer una distinción clara entre autor y traductor basándose en argumentos de carácter ético y pragmático.
4. Buena muestra de ello es el propio subtítulo del volumen de Buffagni *et al.*: *The Translator as Autor. Perspectives on Literary Translation*.
5. Aunque Octavio Paz se centra fundamentalmente en la traducción poética, considero que sus reflexiones pueden aplicarse a la traducción literaria de modo general.
6. Las citas del ensayo son a partir de la edición digital de 2012 de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición original: Barcelona, Tusquets, 1971.

ro y posibilita el desarrollo de una hermenéutica que lee la traducción como un texto por derecho propio» (Venuti 1992: 8).

Recurriendo a un uso peculiar de la nota al pie de página, uno de los elementos paratextuales que más claramente evidencia la naturaleza del texto como traducción, el traductor-narrador de Walsh se apropia de la autoridad discursiva, borrando las nítidas (pero, con frecuencia, artificiales) fronteras entre «escritura» y «traducción», pues, al decir de Paz, ambas son «operaciones literarias» y, por tanto, actos creativos. Asumir la traducción como acto creativo o como (re)escritura, como propongo aquí, invita, por un lado, a cuestionar nociones binarias como autor/traductor, escritura/traducción, texto principal/texto subordinado, etc.; y, por otro, a repensar el papel invisible que se presupone al buen traductor. Por último, y esta es precisamente la hipótesis de la que parte este ensayo, sostengo que este relato reivindica el rol del traductor como escritor en el sentido antes mencionado, aunque esta «voz autoral» ficticia sea fruto de la subversión o proceda aparentemente de los márgenes.

3. Las notas del traductor

El carácter aparentemente «marginal» o «periférico» de las notas al pie ha sido objeto de abundantes reflexiones críticas. Por ejemplo, en su ensayo «This is Not an Oral Footnote», Jacques Derrida afirmaba que:

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. (Derrida 1991: 193)⁷

Esta naturaleza «marginal» caracteriza también a las llamadas «notas del traductor», aunque estas están ligadas, a su vez, a dos aspectos relevantes de la teoría y la práctica de la traducción: por una parte, la ya mencionada (in)visibilidad del traductor y, por otra, la cuestión práctica de la domesticación o extranjerización del texto (Arbulu Barturen 2020: 545).

Como recuerda Rita Wilson, «es paradójicamente la capacidad del traductor de sustituir el discurso del autor con el propio discurso la que señala la “invisibilidad” del traductor», algo que, por regla general, acaba resultando en su destierro del dominio de la coautoría y lo relega a la posición del «Otro» (2007: 380). Elogiadas por unos y detestadas por otros, las notas del traductor neutralizan precisamente la invisibilidad del traductor que rompe el «pacto de silencio» con el lector, quebrando así la «ilusión de transparencia» (Venuti 1995: 1), es decir, el efecto ilusionista que resulta de la lectura de una traducción como original y que

7. Derrida prosigue puntualizando que deja al margen de sus reflexiones las notas que, tanto en el pasado como hoy, se inscriben en los laterales y no en el margen inferior del texto principal.

eclipsa la labor del traductor mediante la ilusión de la presencia del autor (Venuti 1995: 290). Al mismo tiempo, la (in)visibilidad del traductor está íntimamente relacionada con el método de traducción, el cual puede enfocarse en la domesticación o en la extranjerización del llamado texto original. La estrategia de la extranjerización, defendida por Venuti, resulta en una mayor visibilidad del traductor, quien, en su papel de intermediario, ve en las notas un recurso legítimo para resaltar las diferencias culturales y fomentar la diversidad (véase Arbulu Barturen 2020: 545-546).

Pese al rechazo de quienes creen que las notas del traductor «retrasan el encuentro directo entre los lectores y las traducciones», no puede olvidarse que estas contienen a menudo información cultural o mensajes relevantes para comprender un texto, y llegan a ser indispensables cuando el traductor pretende construir una visión completa del original traducido o cuando trata de evitar posibles pérdidas producidas en el proceso traductológico (véase Jiang 2015: 692). Asimismo, las notas permiten preservar el original como un «todo», sin sacrificarlo, y con ello invalidan la noción de «intraducibilidad» (Jiang 2015: 693).

Gracias a este recurso narrativo,⁸ el texto de ficción de Rodolfo Walsh consigue romper la tradicional lógica jerárquica entre el «texto principal» y el «margen inferior» apuntada por Derrida. El protagonista, traductor de profesión, reclama su visibilidad mediante el uso subversivo de la nota del traductor e, indirectamente, reivindica la traducción literaria como acto creativo.

4. De la invisibilidad a la subversión

Publicado por primera vez en 1967 en la colección de relatos *Un kilo de oro*, «Nota al pie», de Rodolfo Walsh, rescata a Alfredo León, empleado de la Editorial Sopena y fecundo traductor literario, a quien el autor argentino dedica el relato y rebautiza en su ficción como León de Sanctis (véase Gaspar 2014: 73). Aunque en «Nota al pie» las palabras del traductor son solo escuchadas «como voz autorial en una nota que deja cuando se quita la vida» (Gaspar 2014: 73), a lo largo del relato aparecen indicios constantes de un ímpetu creativo que se manifiesta, entre otras, en sus secretas intervenciones textuales. En realidad, la nota al pie que aparece ya en la primera página del cuento es una carta póstuma que el traductor deja a Otero, jefe de «la Casa», editorial para la que León ha trabajado durante doce largos años. Como se revela al comienzo del relato, la misiva queda cerrada y sin ser leída por su destinatario (Walsh 2010: 365), pero es mostrada al lector en forma de una nota del traductor al margen inferior de la página que va

8. Como ha destacado Miletich (2018: 179-180), el empleo de las notas al pie como recurso narrativo en la literatura latinoamericana no es algo reciente ni tampoco inusual. El ejemplo más conocido es probablemente la novela *El beso de la mujer araña* (1979) de Manuel Puig, en la cual las notas se emplean de manera profusa para dar un tono más técnico y, al mismo tiempo, paródico a la homosexualidad. Un ejemplo más reciente, aunque en el contexto de la literatura latina de Estados Unidos, es el de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007), del escritor dominicano-americano Junot Díaz, cuya narración se caracteriza por un uso abusivo de las notas al pie que, por su contenido, se convierten en foco de resistencia al texto principal.

apoderándose del texto principal.⁹ En este sentido, la nota del traductor contradice por completo el carácter minimalista, marginal y secundario que se presupone a las notas al pie:

By definition, footnotes are physically more constrained than the primary text: they are minimal, skeletal, succinct, their purpose being to elaborate on the text without engulfing it. (Benstock 1983: 205)

En efecto, la nota de León acaba siendo todo lo contrario de lo señalado por Shari Benstock, hasta el punto de que hace desaparecer, al final, al llamado «texto primario».

La introducción de esta nota divide la narración y la estructura textual en dos partes: cuerpo del texto y nota al pie. Como ha señalado Arrojo, esta estructura dual se corresponde, a su vez, a dos perspectivas narrativas distintas: por una parte, la voz omnisciente en tercera persona del cuerpo principal que narra lo sucedido privilegiando la perspectiva de Otero; y, por otra, la voz de León, en primera persona, que va contando su propia versión de los hechos en la nota al pie. Estos dos puntos de vista, reflejo también de dos mundos casi opuestos (el mundo de la clase dirigente y el de la clase obrera de la Argentina de la década de los sesenta del siglo pasado), se hace patente en el estilo de la prosa que acentúa la división entre ambas narraciones:

While Otero's perspective is presented in an elegant, controlled prose that can be associated with the conventions of highbrow literature, rich in insightful descriptions and subtle associations, León's letter is simple, emotional, and often touchingly naïve. (Arrojo 2018: 362)

La nota al pie en primera persona y el relato omnisciente van pormenorizando algunos detalles sobre la vida de León y el papel marginal de su actividad como traductor al servicio de una editorial y un mercado que apenas valora su labor. Mientras la nota lo revela como una persona obstinada, servil y extremadamente insegura, el texto principal lo describe como una figura entristecida y huraña, de una «inteligencia [...] no [...] demasiado vigorosa» (Walsh 2010: 375). Poco a poco se van desvelando sus primeras andaduras en una profesión a la que entra de forma totalmente autodidacta: desde la emoción inicial de ver publicada su primera traducción, hecho que provoca irónicamente que, al día siguiente, vestido de corbata, regale una copia firmada del libro traducido a su propio editor. Hasta el descubrimiento de lo que, para Otero, el editor, era el

9. Para otra posible lectura al respecto, véase Cleary (2021). En la interpretación de Cleary, la nota de León es fruto de la imaginación de Otero. Según la autora, esta idea se sustenta por el modo en que el contenido de la carta de suicidio se conecta con el texto principal, siendo la palabra «lamento» (en el texto principal como sustantivo y en la nota en primera persona del singular del verbo «lamentar») la bisagra que une ambos espacios textuales (2021: 99). Sostengo, sin embargo, que la interpretación de Cleary invalidaría la lectura de este relato en clave de dar visibilidad al traductor, dado que esta seguiría todavía sujeta a la voluntad del editor.

«secreto más duro de todos»: «borrar su personalidad, pasar inadvertido, escribir como otro y que nadie lo note» (Walsh 2010: 371), o, en otras palabras, convertirse en una figura invisible.

Si para León la traducción representa una combinación de esfuerzo intelectual y creatividad, para Otero esta labor es simplemente una de las etapas del proceso de producción masiva de libros baratos compatibles con la agenda editorial (véase Arrojo 2018: 40). En cierto modo, «Nota al pie» podría leerse como un «relato de mercado», en el sentido propuesto por Denise Krippner, pues hace patente que las dificultades que enfrenta el traductor no están solo en relación con «los desafíos que propone el texto original, sino que se extienden a toda una red económica y de circulación literaria, literal y simbólica», en la cual se inscribe la traducción (Krippner 2017: 190).¹⁰ Así pues, el cuento ilustra de modo ejemplar la situación «esquizofrénica» denunciada por Bassnett (2011) y referida en la introducción a este ensayo: pese a la centralidad de la traducción para el «consumo» de literatura extranjera, la actividad de León como traductor literario destaca tanto por su falta reconocimiento e invisibilidad como por su escasa remuneración. Esto último se hace especialmente evidente en el hecho de que, para afrontar los costes de salud derivados de su enfermedad, el protagonista se viese obligado a tener que empeñar una de sus principales herramientas de trabajo, la máquina de escribir.

El acto de traducir dista de ser mostrado como un arte; más bien al contrario, se presenta como una transacción económica de escaso valor:

En mayo de 1956 conseguí traducir en quince días una novela de 300 páginas. El precio había subido a seis pesos por carilla. Desgraciadamente, la pensión también se había triplicado. Las buenas intenciones de la Casa siempre fueron anuladas por la inflación, la demagogia, las revoluciones. (Walsh 2010: 338)

Por consiguiente, la traducción no se considera un artefacto cultural, sino una simple pieza del mercado:

En ese tiempo he traducido para la Casa ciento treinta libros de 80 000 palabras a seis letras por palabra. Son sesenta millones de golpes en las teclas. Ahora comprendo que el teclado está gastado, cada tecla hundida, cada letra borrada. Sesenta millones de golpes son demasiados, aun para una buena Remington. Me miro los dedos con asombro. (Walsh 2010: 3)

A pesar de las largas horas de trabajo y la dedicación y el empeño que León pone en sus primeras traducciones, descritas minuciosamente en su carta de despedida, su visión del oficio y su concepción de la traducción contrastan con la visión pragmática y mercantilista de Otero, figura que encarnaría al mundo editorial. La traducción entendida como una simple pieza más del engranaje del mer-

10. En su ensayo, Krippner estudia bajo este prisma tres novelas argentinas publicadas en la década de los noventa: *El traductor* (Salvador Benesdra, 1998), *El testamento O'Jaral* (Marcelo Cohen, 1995) y *La ciudad ausente* (Ricardo Piglia, 1992).

cado se hace patente también en la propia invisibilidad del traductor, que simboliza la «transparencia» con la que suelen leerse las traducciones.

Motivo central y recurrente en «Nota al pie», esta invisibilidad se manifiesta de múltiples formas y en distintos niveles a lo largo de todo el relato. No es casual, por ejemplo, que el cuento se abra con una escena en la pensión de Doña Berta, en la habitación de León, en la que el cuerpo desnudo del fallecido se muestra cubierto por una sábana que impide a Otero verlo hasta la llegada del comisario casi al fin del relato. Ni tampoco es fortuito que el editor no abra ni lea la carta que su empleado le ha dejado. Asimismo, el método escogido para el suicidio, el envenenamiento, parece adecuarse al carácter dócil e introvertido de León, que quiere poner fin a una vida «envenenada», figurativamente hablando, por «la pobreza, la soledad y la desilusión» (Arrojo 2018: 36). Otra evidencia de esta invisibilidad sería la ausencia de su nombre en *Luna mortal*, su primera traducción publicada, que queda sustituido por las iniciales «L.D.S.» (Walsh 2010: 387). Aunque bien es cierto que su nombre completo figuraba, como luego cuenta León enorgullecido, en posteriores trabajos (Walsh 2010: 388).

La falta de visibilidad y reconocimiento de León también se hace patente en las reiteradas negativas de Otero a sus sugerencias de traducir para otras colecciones fuera del género policial (Walsh 2010: 389) o en el hecho de ignorar lo que, a los ojos del editor, era el «secreto (y risible) deseo [de León] de influir en la política editorial de la Casa» (Walsh 2010: 378). Esta situación, agravada por unas pésimas condiciones laborales y económicas, acaba causando en el traductor una completa alienación que se refleja, primero, en sus dificultades de relacionarse y su deterioro físico e interior, y que luego desemboca en su suicidio (Walsh 2010: 389-391).

A pesar del tono irónico, las frecuentes «conversaciones» que el protagonista mantiene con el diccionario, al que confiesa llamar «Mr. Appelton», son muestra de su aislamiento social (Walsh 2010: 374-376, 381, 385, 392). En la nota de suicidio, León narra la alienación que le produce «prestar la cabeza a un extraño, y recuperarla cuando está gastada, vacía», pues traducir le hace sentirse un «hombre usado», «habitado por otro», alguien que «alquila[ba] su alma» (Walsh 2010: 390). Todo esto le lleva a sentirse inútil, aislado y cansado, tal y como confiesa al cierre de su nota:

No le sirvo a nadie y lo que hago tampoco sirve. He vivido perpetuando en castellano el linaje esencial de los imbéciles, el cromosoma específico de la estupidez. En más de un sentido estoy peor que cuando empecé. (Walsh 2010: 392)

Junto al ansia de reconocimiento, la frustración no solo estimula su deseo creativo que, siguiendo el aforismo del «traductor-traidor», inventa a su gusto pasajes de una novela de Asimov, sino que le hace fantasear con escribir sus propias historias, sueño que, como él mismo revela, Otero se encarga de aniquilar:

No sé en qué momento empecé a distraerme, a saltar palabras, luego frases. Resolvía cualquier dificultad omitiéndola. Un día extravié medio pliego de una

novela de Asimov. ¿Sabe lo que hice? Lo inventé de pies a cabeza. Nadie se dio cuenta. A raíz de eso fantaseé que yo mismo podía escribir. Usted mismo me disuadió, con razón. Saqué la cuenta de lo que tardaría en escribir una novela y lo que cobraría por ella: estaba mejor como traductor. (Walsh 2010: 392)

León parece establecer aquí una diferencia entre la actividad del traductor y del escritor, prefiriendo la primera en función de un criterio puramente económico. Pero, en realidad, la convergencia de estas actividades se muestra en su propia «reescritura» de la novela de Asimov, descrita en la cita, o en el hecho de referirse a los trabajos que traduce como «mi primera obra» (Walsh 2010: 387) o «mi quinto libro» (Walsh 2010: 386). Esta convergencia también se deja entrever mediante la comparación del número de fichas propias en la Biblioteca Nacional con las de Manuel Gálvez (1882-1962), figura perteneciente al canon literario argentino de la primera mitad del siglo xx y defensor de la profesionalización del escritor. En este sentido, es revelador que el protagonista establezca la comparación con un famoso novelista, poeta y ensayista, pues, de modo indirecto, está equiparando los estatutos de autor y traductor.

La «implacable tachadura» (Walsh 2010: 384) por parte de Otero del medio centenar de notas al pie que León incluyó en el borrador de su primera traducción es, sin duda, la mayor evidencia del intento de invisibilizar al traductor en favor de una traducción «transparente» que elimine el rastro de su incómoda presencia. Esa situación bochornosa induce a León a decidir renunciar «para siempre a ese recurso abominable» (Walsh 2010: 384). Aunque, al final, es irónicamente ese elemento paratextual el recurso que le da voz como narrador y «autor» en la ficción. Como sugiere Arrojo, el cuento fomenta el carácter subversivo de la nota al pie, valiéndose de ella como un dispositivo eficiente «primero para desafiar y, luego, para invadir lenta pero seguramente y apoderarse del texto principal» (2018: 38). El ímpetu autoral de León se ve realizado finalmente *post-mortem* gracias a la agencia narrativa que le otorga la nota al pie de página que, lenta pero insalvablemente, consigue desplazar al texto principal.

5. Conclusiones

Desafiando el rol marginal que suele conferirse a la nota del traductor, en tanto que portadora de información supuestamente adicional o secundaria que complementa al «cuerpo» del texto, el cuento de Rodolfo Walsh puede interpretarse como una forma de resistencia a la noción de la traducción como actividad literaria secundaria o «de segunda clase», al tiempo que invita a repensar la posición marginal del traductor en favor de su papel activo como agente del proceso creativo. En este sentido, se puede afirmar que «Nota al pie» no solo es un ejemplo precursor de la llamada transficción, sino que se anticipa, desde el universo ficcional, a los posteriores debates teóricos en torno a la (in)visibilidad del traductor.

La nota del traductor-protagonista, León de Sanctis, obliga a realizar una lectura a contrapelo del llamado «texto principal» y a cuestionar la veracidad de lo que se afirma en este. De forma póstuma, León consigue su ansiada visibilidad y

demuestra que la traducción es también una forma de (re)escritura, pues no en vano su nota es clave para realizar una lectura «completa», no parcial, de la ficción que el lector tiene entre sus manos. Si en la vida real este elemento paratextual permite preservar el original como un «todo», sin sacrificarlo (véase Jiang 2015), en la ficción de Walsh la nota del traductor obliga a una lectura casi estrábica que, de no existir, dejaría el texto incompleto.

Referencias bibliográficas

- ARBULU BARTUREN, María Begoña (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, p. 543-571.
- ARROJO, Rosemary (1997). «The “death” of the author and the limits of the translator’s visibility». En: SNELL-HORNBY, Mary; JETTMAROVÁ, Zusana; KAINDL, Klaus (eds.). *Translation as Intercultural Communication: Selected Papers from the EST Congress, Prague 1995*. Ámsterdam; Filadelfia: John Benjamins, p. 21-32.
- (2014). «The Power of Fiction as Theory. Some exemplary lessons on translation from Borges’s stories». En: KAINDL, Klaus; SPITZL, Karlheinz (eds.). *Transfiction: Research into the realities of translation fiction*. Ámsterdam; Filadelfia: John Benjamins, p. 37-49.
- (2018). *Fictional Translators: Rethinking Translation through Literature*. Oxford; Nueva York: Routledge.
- BASSNETT, Susan (1996). «The Meek or the Mighty. Reappraising the Role of the Translator». En: ÁLVAREZ, Román; VIDAL, M. Carmen-África (eds.). *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters, p. 10-24.
- (2011). «The Translator as Writer». En: BUFFAGNI, Claudia; GARZELLI, Beatrice; ZANOTTI, Serenella (eds.). *The Translator as Author. Perspectives on Literary Translation*. Berlín: LIT, p. 91-102.
- BASSNETT, Susan; BUSH, Peter (eds.) (2007). *The Translator as Writer*. Londres; Nueva York: Continuum.
- BENSTOCK, Shari (1983). «At the Margin of Discourse: Footnotes in the Fictional Text». *PMLA*, 98(2), p. 204-224.
- BUFFAGNI, Claudia; GARZELLI, Beatrice; ZANOTTI, Serenella (eds.) (2011). *The Translator as Author. Perspectives on Literary Translation*. Berlín: LIT.
- CLEARY, Heather (2021). *The Translator’s Visibility: Scenes from Contemporary Latin American Fiction*. Nueva York: Bloomsbury.
- DERRIDA, Jacques (1991). «This is Not an Oral Footnote». In: BARNEY, Stephen A. (ed.). *Annotation and Its Texts*. Nueva York; Oxford: Oxford UP, p. 192-205.
- FLYNN, Peter (2013). «Author and Translator». En: DOORSLAER, Luc van; GAMBIER, Yves (eds.). *Handbook of Translation Studies*, vol. 4, p. 12-19.
- GASPAR, Martín (2014). *La condición traductora. Sobre los nuevos protagonistas de la literatura latinoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- KAINDL, Klaus; SPITZL, Karlheinz (eds.) (2014). *Transfiction: Research into the realities of translation fiction*. Ámsterdam; Filadelfia: John Benjamins.
- KRIPPER, Denise (2016). *Las ficciones del traductor: el traductor como protagonista en la ficción reciente en español*. Tesis doctoral. Washington D.C.: Georgetown University.
- (2017). «Los agentes de la traducción: las ficciones del traductor como relatos de mercado». *Mutatis Mutandis: Revista Latinoamericana de Traducción*, 10(2), p. 174-194.

- JIANG, Zhuyu (2015). «Footnotes: Why and how they become essential to world literature?». *Neohelicon*, 42, p. 687-694.
- MILETICH, Marko (2018). «Dragomans Gaining Footing: Translators as Usurpers in Two Stories by Rodolfo Walsh and Moacyr Scliar». *Hikma*, 17, p. 175-193.
- PAZ, Octavio (2012 [1971]). *Traducción: literatura y literalidad*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc44681>> [Consulta: 10/11/22].
- PERTEGHELLA, Manuela; LOFFREDO, Eugenia (eds.) (2006). *Translation and Creativity. Perspectives on Creative Writing and Translation Studies*. Londres; Nueva York: Bloomsbury.
- PYM, Anthony (2011). «The Translator as Non-author, and I am sorry about that». En: BUFFAGNI, Claudia; GARZELLI, Beatrice; ZANOTTI, Serenella (eds.). *The Translator as Author. Perspectives on Literary Translation*. Berlín: LIT, p. 31-43.
- VENUTI, Lawrence (ed.) (1992). *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*. Londres; Nueva York: Routledge.
- (1995). *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Nueva York: Routledge.
- (1996). «Translation and the Pedagogy of Literature». *College English*, 58(3), p. 327-344.
- VIEIRA, Else R. P. (1995). «(In)visibilidades na tradução: Troca de olhares teóricos e ficcionais». *Com Textos*, 6, p. 50-68.
- WALSH, Rodolfo (2010 [1967]). «Nota al pie». En: *Cuentos completos*. Edición y prólogo de Viviana Paletta. Madrid: Veintisiete Letras, p. 365-392.
- WILSON, Rita (2007). «The Fiction of the Translator». *Journal of Intercultural Studies*, 28(4), p. 381-395.