

LA VOZ DEL YO EN *LAS VOCES*
BAJAS DE MANUEL RIVAS
THE VOICE OF ME IN *LAS VOCES*
BAJAS OF MANUEL RIVAS

Assunta Polizzi
Università di Palermo

RESUMEN: Se estudia una obra autobiográfica de Manuel Rivas a través de los tres estadios que la escritura cruza: *Storyboard* (2010), colección de artículos, *As voces baixas* (2012), primera transposición novelesca en lengua gallega y *Las voces bajas* (2012), autotraducción del autor al castellano. A lo largo del proceso de escritura y en el recorrido de géneros y lenguas, la narración autoreferencial va enseñando elementos proficuos para la reflexión en torno a la determinación, la perspectiva y la visión del yo en la narrativa actual.

Palabras clave: Manuel Rivas, *Las voces bajas*, autorreferencialidad, autotraducción.

ABSTRACT: An autobiographical work of Manuel Rivas is studied through the three stages that writing crosses: *Storyboard* (2010), a collection of articles, *As voces baixas* (2012), the first novel transposition in Galician and *Las voces bajas* (2012), author's self-translation in Castilian. Throughout the writing process and in the course of genres and languages, self-referential narrative reveals proficuos elements for reflection on the determination, perspective and vision of the "I" in the present Narrative.

Key words: Manuel Rivas, *Las voces bajas*, reference, translation.

El recorrido vivencial dirigido por la memoria da forma a la reciente obra de Manuel Rivas *Las voces bajas*, publicada en 2012 por Alfaguara como versión al castellano del original *As voces baixas* (Editorial Xerais), con autotraducción del autor. A partir de la recuperación de los recuerdos que enfocan, encendiéndolos, retazos de lo vivido, hechos por gestos, sonidos, palabras, miradas, cuentos, colores, pájaros, árboles, etc., se va hilvanando el retablo de toda una multitud de seres que son las voces de una historia poderosa, aunque murmurada, y que resuenan en la voz del yo que está recomponiéndose en la escritura. Así que la dimensión entera de lo narrado puede habitar entre lo real y lo imaginario, como ámbitos de lo verosímil, porque confirmados precisamente por la enunciación del sujeto autodiegético, que dirige la narración, no solo verbal, sino también visual del texto, a través de las fotos insertadas como en un álbum personal. Además, las relaciones intertextuales con ámbitos no sólo literarios hacen que la reconstrucción existencial en el texto se sitúe en un plano difuminado recargado de sugerencias culturales, históricas, pictóricas, cinematográficas, etc., en el cual lo individual y lo colectivo conviven en continua reverberación. Aquí, un pasaje emblemático en este sentido:

Gaston Bachelard definió el mundo pintado por Chagall como un «paraíso inquieto». Yo no sabía entonces ni de la filosofía poética de Bachelard ni de la aldea en vilo de Chagall, pero conocí ese lugar de niño y en él crecí. Un paraíso donde los caballos comían espinas, un paraíso duro, con nombre de batalla. Era Castro de Elviña. (Rivas, *Las voces...* 75)

El texto de memoria, de hecho, se propone con una intención testimonial, abarcando una perspectiva más amplia que la de la cifra personal, para abrirse al ámbito de lo colectivo y de la historia:

En el paraíso inquieto se vivía al día, pero también en la historia. En el relato escolar, la historia seguía el trazo del vuelo del ave rapaz sobre los corrales de Castro. [...]. En los relatos de las voces bajas, por el contrario, el movimiento de la historia se parecía al vuelo del murciélago drogado. Hay un murciélago que todavía vuela en el lado oscuro de la memoria. (Rivas, *Las voces...* 91)

Las ‘voces bajas’ cuentan con variados códigos, hasta en silencio, como hace Fidel, el hombre mudo “más comunicativo del contorno” con su “aire de argonauta que había perdido el habla en alguna isla donde robaban las palabras” (78), según múltiples perspectivas e inconsuetas coordenadas espacio-temporales, puesto que si “no sabemos bien – sugiere el autor gallego – lo que la literatura es, pero sí que detectamos la boca de la literatura. En los libros, en la vida” (144).

De ahí que se abra también el territorio metaficticio de la relación entre el autor y su escritura, entre el escritor y la literatura, e incluso entre el ser humano y la creación artística. El capítulo “Mi madre y el manifiesto surrealista” resulta extremadamente interesante. Como centro nuclear de proyecciones de la memoria, presenta la imagen de la madre y su “llevar por fuera la corriente de la conciencia” (143), con su hablar sola, y la imagen del padre, “cavando silencioso, o dinamitando las piedras y el lenguaje” (142); siguen las proyecciones literarias, Vladimir y Estragon de *Esperando a Godot*, que oyen las voces bajas de los muertos, y, más adelante, los versos de Rosalía de Castro y las visiones de Goya de la guerra, hasta las declaraciones del segundo manifiesto surrealista acerca del punto en el cual lo contradictorio de la vida y la muerte, de lo real y lo imaginario, cesa de ser. Cierran el capítulo los recuerdos del cine y ese andar de Charlot, que “pone en contacto la imaginación y a memoria” (146) tan parecido al andar de la hermana María de pequeña.

Más allá de entender la biografía o la autobiografía literaria como meras representaciones de datos referenciales acerca de figuras, en cualquier caso, extraordinarias, o más allá de relatar una vida transformándola en una leyenda edificante, el proyecto artístico que subyace tras estos tipos de narraciones, en cuanto tejido discursivo y elaboración narrativa de modelos de identidades, les otorga una potencialidad que las convierte en instrumentos de conocimiento. Con Loureiro (135) se podría decir que “consideramos la autobiografía no como reproducción de una vida sino como un acto que es a la vez discursivo, intertextual, retórico y, fundamentalmente, ético”. A la vez, es relevante la reflexión de Forest en torno al relato ‘ego-literario’ como un texto en el cual el autor hace de su yo el lugar vacío de la única experiencia en la que se manifiesta la disolución inquieta de cada posible percepción de sí. Philippe Forest (37) ofrece un reflexión proficua a la ampliación de perspectivas teóricas acerca de las variadas soluciones de la escritura autoreferencial en las últimas décadas. El estudioso propone la distinción entre *ego-littérature*, *autofiction*, y *roman du Je*, considerándolos como tres estadios del proceso de *dépersonnalisation* en el cual la realidad se incorpora cada vez más en la ficción narrativa.

El yo en que se fundamentaba el relato testimonial, autobiográfico, ha enseñado, en las variantes formales modernas y postmodernas, una inestabilidad y precariedad que lo han descompuesto y hasta negado, y, sin embargo, la vertiente actual de la cultura hipermoderna, a partir de la mitad de los años Noventa, le devuelve a ese yo la posibilidad de narrar el mundo en el cual se instala. Se registra, de hecho, una re-apropiación de la palabra por parte del sujeto, el cual se sitúa en un espacio intermedio entre lo no ficticio y lo ficticio, entre la narración autorreferencial reconocible por el lector en la coincidencia del autor-narrador-personaje y la narración verosímil de hechos posiblemente no auténticos. Lo explica Donnarumma (31):

L'io posto a fondamento della scrittura testimoniale è precario, instabile, dubitoso, ma tenace. La strada percorsa dagli scrittori ipermoderni è dunque opposta sia a quella modernista (dove il problema era appunto disarcionare l'io, abbassandolo o disgregandolo), sia a quella postmoderna (che proclamava, invece, la morte del soggetto e dell'autore). In questo senso, la scrittura testimoniale non può essere ridotta in alcun modo alle pratiche derealizzanti postmoderne (poiché la desoggettivazione è solo un momento della testimonianza, che prevede pure la soggettivazione), e neppure al modernismo, che invece ha combattuto contro l'io battaglia senza numero. E' in effetti questo che la cultura ipermoderna registra, e per cui molta filosofia contemporanea lavora: la riabilitazione del soggetto.

En este espacio y con estas funciones se instalaría la autoficción, aunque sin exhibir marcas inequívocamente diferentes de la autobiografía, así como diferentes instancias narrativas. La definición que de la autoficción formula Daniele Giglioli (52), al estudiar la narrativa del nuevo milenio, resulta sintéticamente proficua:

I romanzi storici, diceva Manzoni, sono “composizioni misti di storia e d'invenzione”. Ma sarebbe difficile trovare una formula più efficace per definire l'altra branca della letteratura dell'estremo: l'autofinzione, stella polare della vasta galassia della non fiction, nebulosa dai confini incerti, cangianti e scontornati, com'è inevitabile per un concetto che si definisce attraverso ciò che nega, la letteratura d'invenzione, la funzionalità esibita e socialmente sanzionata del romanzo nelle sue varie incarnazioni.

Al mismo tiempo, se va produciendo, en las últimas décadas y en la narrativa de varios países, una relevante hibridez de modelos formales. Así reflexiona Molero de la Iglesia (“Los sujetos...” 526-527)⁵⁰ al estudiar las implicaciones del sujeto en la biografía:

La indeterminación de los límites genéricos está relacionada con el grado de invención que aporta al texto su realización artística – amplio abanico de posibilidades que va de la creatividad estilizadora hasta el tratamiento novelesco de la materia biográfica - , fruto de la síntesis de dos opuestos tradicionales como la historia y la ficción que dan lugar a biografías poéticas y novelas biográficas; así como con otras irrupciones interdisciplinarias que sitúan el discurso en una encrucijada de tipos textuales tales como las psico-biografías o las etno-biografías. Pero también la invasión entre discursos afines (crónicas, semblanzas, retratos, etc.) está complicando el panorama de los géneros referenciales al desfigurar los modelos canónicos impidiendo la nítida clasificación textual.

En las narraciones autorreferenciales hay que subrayar una implícita función a dirigirse a un tú, a un otro; según opina, por ejemplo, Loureiro (138), se hace patente una “relacionalidad comunicativa” que “se manifiesta a través de la figura

50 Cfr. también de la autora (“Autoficción...”).

retórica del apóstrofe”. De hecho, explica el estudioso, “[...] la insoslayable relación de deuda entre el yo y el otro se manifiesta en la autobiografía no sólo en los modos de la construcción de la identidad, sino también en los términos que los(as) autobiógrafos(as) usan para dirigirse a un(a) destinatario(a) privilegiado(a) que encarnaría así la responsabilidad hacia el otro fundamental para todo sujeto”. En todo caso, se trata de buscar una relación exterior al yo, junto a la cual evocar el pasado a partir del presente y convirtiendo a la memoria en un posible instrumento de comunicación y de contacto entre generaciones, grupos diferentes, además de discurso configurado por un tiempo y un espacio que le otorgan la posibilidad de construir recorridos significativos y, desde luego, interpretar los datos de los recuerdos (Fiordaliso, 61). Esto acercaría el texto autorreferencial a la ‘primera aporía’ de Ricoeur en torno a la posibilidad de conciliar la memoria personal y la colectiva. El filósofo, a pesar de indicar una marca radicalmente individual de la memoria, sin embargo, individualiza una vertiente colectiva de la evocación del pasado, puesto que recordamos también a partir de los recuerdos de los demás, de los que nos rodean, de los cuales tomamos prestados cuentos, imágenes, las mismas perspectivas sobre los acontecimientos, que confluyen en nuestra memoria produciendo nuestros personales recuerdos. De allí que la estrategia narrativa elegida por Rivas, con su pluralidad de voces configurando una identidad, es capaz de devolver el proceso que subyace tras la formulación significativa del pasado a través de la narración literaria.

El texto de *Las voces bajas* representa, en realidad, la última etapa de un proceso de escritura y re-escritura que ha ido cruzando géneros y lenguas, aunque siempre de la mano del mismo Manuel Rivas, y que por tal proceso resulta determinado en sus rasgos narrativos. De hecho, según recuerda el autor en las sesión paratextual ‘Agradecimientos’, “este libro tuvo su semilla en una serie que con el título *Storyboard* se publicó en el suplemento cultural *Luces de Galicia* de la edición galaica del diario *El País*” (*Las voces...*, 201). Se trata de dieciséis artículos narrativos en gallego, llamados ‘capítulos’, publicados por entregas, casi todos los viernes y con alguna pausa, a partir del 9 de abril hasta el 5 de noviembre de 2010, como una “serie de memorias da infancia e da mocidade” (Rivas, 2.07.2010) del autor, según refiere una nota editorial al final del artículo del 2 de julio. Los artículos van organizándose alrededor de núcleos emotivos de la memoria, hechos sobre todo por visiones y por la escucha de palabras, frases, cuentos, que van hilvanando un recorrido existencial desde la infancia, a través de la mirada del niño hasta la del hombre que, sin embargo, parece seguir contando gracias a esa mirada, como un espectador y oyente privilegiado frente a todo un mundo repleto de significados por descifrar (“cuando la escribí, tenía la sensación de ser un niño que descubre la vida y a los otros”, Mato 18.10.2012). El proficuo umbral del cruce de las perspectivas, que la narración autobiográfica puede ofrecer, el yo del niño y el yo del hombre sumándose, desemboca luego en la composición del tejido vivo y pulsante de una

existencia compartida con una familia, un pueblo, una colectividad de un país. Así que, como al comienzo de una sesión de psicoanálisis, todo arranca del recuerdo más antiguo, que es el primer miedo, el de los “cabezudos. [...] os Reis Católicos” (9.4.10) que aparecen de repente detrás de la ventana a los dos niños protagonistas de la primera entrega de *Storyboard*. Miedo compartido con la hermana María, probablemente personaje privilegiado de estos textos, y probablemente impulso dolorido y necesario en el fondo de la escritura, que cierra con su muerte el círculo narrativo en el último capítulo, cuando vuelve la misma habitación, la misma ventana, aunque no «os cabezudo, na fiestra, senón o verdor ensumido, compasivo, do limoneiro que medrara no chan rudo do escombro» (5.11.10).

La elección del título de la serie, *Storyboard*, con su referencia al género que relata a través de ilustraciones en secuencia para soportar visualmente una historia o como primer estadio de un proceso fílmico, pone de relieve los dos componentes que guiarán las entregas seriales: la palabra y la visión. El macrotexto en que los artículos encuentran su colocación, el periódico, se ofrece como espacio natural y privilegiado para tal sinestesia narrativa, donde la imagen fotográfica y su didascalía acompañan el relato autobiográfico que se hace reportaje. Los recuerdos personales, de esta forma, adquieren un estatuto a través del cual dócilmente el lector los recibe como auténticos y condivisibles, como mirando a través de la mirada del testigo-reportero, además de interpretarlos como fragmentos de historia. Como en una entrevista a sí mismo, el relato autorreferencial insertado en el discurso periodístico, absorbe sus rasgos. Iovinelli (72), al estudiar lo ‘metabiográfico’ en la narrativa italiana del los últimos treinta años, lo subraya:

La tecnica dell'intervista oscilla tra la veridicità della testimonianza – è l'autore in persona a parlare di sé, come il primo dei testimoni – e l'oblio della memoria, le sue alterazioni e la soggettività dello sguardo retrospettivo. E' una forma di comunicazione che tende a mescolare il presente con il passato evocato. Il fattore funzionalizzazione è presente, per quanto si celi sotto l'«*effet de réel*» che si produce nel testo.

El yo no necesita ni siquiera autonombrarse, porque la firma del autor no está separada del relato, en el paratexto de la portada, sino que está dentro del texto multicompreensivo del periódico y se ratifica en él. El arranque connatural de la tipología textual del discurso periodístico coincide precisamente con la transposición informativa de la realidad, sea bajo la urgencia de la crónica, sea bajo la autoridad de la firma que se autoalimenta de la serialidad del proceso de publicación y que el lector no cuestiona a priori, según una vinculación que no necesita ningún proceso de ratificación contractual en cada acto de lectura, según, en cambio, se produce en la novela. El público ideal de lectores puede ser el más variado, puede ser medianamente culto, no especialista ni especialmente dedicado a la lectura de ficciones, y para él las experiencias personales de un escritor adquieren sentidos si se proponen

como testimonio, encuesta, reportaje. En el caso que aquí se presenta, lo único que se requiere al público lector es una competencia lingüística específica, el gallego, dentro del abanico de posibles lectores españoles a los cuales se dirige *El País*, que conlleva una condivisión inmediata de la referencialidad geográfica y cultural en su conjunto. Se alude a lugares, figuras de actores, poetas, periodistas etc., históricamente reconocibles por el lector gallego, que entran como en un reportaje en los textos a lado de los muchos protagonistas de la intrahistoria que escribe Manuel Rivas. Se citan costumbres sin demorarse en descripciones, aunque, con el paso del tiempo biográfico y de la narración, los artículos/capítulos hacen cada vez más patente la específica construcción poética de esta prosa: constantemente concentrada en lo minimal del recuerdo personal y necesariamente proclive a levantar la mirada, a incluir la alteridad y lo colectivo, hasta la historia de un país entero (como en la entrega “O castiñeiro bíblico e o primeiro enterro de Franco” (25.06.2010), hasta sublimar lo íntimo en el espejo universal (en las entregas “Nunca seredes abandonados”, 17.09.2010; “Un traballo onde non mollarse”, 29.10.2010). Bajo la autoridad testimonial del reportero, el niño los evoca y el hombre va transponiéndolos en metáforas existenciales. Sin duda, situado de forma anfibia entre las categorías aristotélicas de lo verdadero y lo verosímil, el discurso periodístico define su espacio autónomo y proficuo para la contaminación de géneros. Al mismo tiempo, la frecuente fusión entre novela, periodismo y autobiografía, reflexiona Lasch, es un signo de la dificultad por parte de muchos autores para adquirir la distancia de lo que narran que es la literatura. Se prefiere ofrecerles a los lectores un material sin organizarlo, es decir sin plasmarlo en un tiempo, en un espacio y bajo determinadas perspectivas narrativas. La hibridez genérica de la serie de artículos/capítulos, a caballo entre el reportaje y la novela, entre el *storyboard* y el álbum de familia, delata ya una gran potencialidad expresiva, así como arquitectónica, dentro del género autobiográfico.

“A obra quixo levarar despois daquel comezo”, explica Rivas en el paratexto de *As voces baixas*⁵¹, y tal ‘fermentación’ útilmente da cuenta de un pasaje metamórfico de un estado a otro, que es desarrollo por acumulación, a la vez que reformulación poética que el nuevo género requiere. En el mismo mes de octubre de 2012, a pocas semanas de distancia, Manuel Rivas publica en gallego *As voces baixas* y en castellano *Las voces bajas*, con la única indicación de género en el frontispicio, en el primer caso, de la colección editorial en la que se coloca, ‘Xerais narrativa’, mientras que en la edición castellana no presenta ningún indicio para el lector, el cual, sin embargo, especialista o no, no duda en reconocer el componente autobiográfico al mismo tiempo que novelesco en el texto. El proceso de re-escritura, revela la idea de una obra pensada como escritura no determinada y que deja plasmarse a partir de la utilización de materiales diferentes. La sustancia del discurso periodístico autobiográfico se ofrece a una ‘novelización’, “ovvero

51 Cito de la edición Xeras digital, sin número de página.

una estructura basata sulla compresenza e sull'interazione di modalità di scritte diverse: il ricorso a un nuovo rapporto tra organizzazione tematica e piano formale conferisce alla scrittura autobiografica più recente nuove vesti e nuove funzioni, con cui ridiscutere e ripensare il sistema letterario stesso, di cui questi testi fanno parte" (Fiordaliso 64).

Utilizando la canónica determinación de Jakobson de las tres categorías de la traducción, Paola Desideri estudia las implicaciones de la re-escritura y de la auto-traducción en la narración autoreferencial del yo, enfocando el ineludible fenómeno, en la España actual, de escritores que traducen al castellano sus propios textos escritos originalmente en vasco, catalán, gallego. Las definiciones que propone la estudiosa acerca de la 'autotraducción intersemiótica' y de la 'autotraducción interlingüística' resultan aplicables respectivamente a las dos fases siguientes del complejo proceso de escritura que nos ofrece Manuel Rivas y que ha tenido su *incipit* en *Storyboard*. Con *As voces baixas* se produce, de hecho, una 'autotransmutación' de un sistema de signos a otro, de una tipología textual a otra, de un género a otro, como proceso dirigido por el mismo autor.

Los dieciséis artículos de *Storyboard* 'fermentan' hasta llegar a 22 capítulos, con cinco totalmente nuevos (V, VI, IX, XVI, XVII, XXI), ordenados en una tabla de contenidos. Sigue, en el paratexto, siempre en posición anticipada respecto al centro narrativo, la sesión 'Agradecimientos', ya citada, la cual es de gran relevancia porque cumple con la ineludible función de pactar con el lector de *As voces baixas* la vinculación entre lo narrado y lo vivido por el yo autorial, aunque este lector tendrá que recurrir a los datos informativos que posee sobre Manuel Rivas, puesto que nunca este yo abandona su anonimato, mejor, se presenta reflejado y parcelado en los nombres de los abuelos, Manuel Barrós y Manuel Rivas, y reserva para sí un estatuto en cierto sentido incorpóreo, interesado "a ver *en otro tiempo*, a recordar", devolver a la memoria, a la mente, más que 'recordar', devolver al corazón. En todo caso, es la eterogeneidad de las voces lo que sobresale en el texto y que constantemente cuestiona el monolítico, cuanto opaco, enfoque narrativo del yo autorreferencial propio del relato biográfico. De hecho, acudiendo otra vez al estudio de Molero de la Iglesia ("Los sujetos..." 528): "La pluralidad implícita o explícita que encubre el discurso biográfico presenta diferentes grados y modos que oscilan entre la división de funciones, oculta bajo una sola forma pronominal que pretenden la unicidad del sujeto donde en realidad hay dos voces y dos perspectivas, y la inscripción de un doble personaje bajo una fórmula autobiográfica". Más que un emisor, el yo que instala Rivas en su texto y que lo refleja se convierte en receptor de las voces que han ido rodeando su existencia, consiguiendo, de esta forma, hacer patente la multiplicidad de sujetos y de discursos que se instalan en el texto que pretende ser autobiográfico.

De las dos sesiones, el de los ‘Contidos’ y los ‘Agradecimientos’, hay que advertir acerca de la desaparición del primero en la versión al castellano, mientras que la segunda, portal contractual de validez autobiográfica en *As voces baixas*, así como denuncia de vinculación intertextual con los artículos de *Storyboard*, deja el paso discretamente a la narración y se sitúa en la retaguardia del texto, en una posición epilogal, a la cual podría llegar el lector con la sorpresa de tener que reformular su pacto de ficcionalidad con el texto. Se ha ido adelgazando, de hecho, en el proceso lo autorreferencial como base contractual entre autor y lector. El relato no ficcional deja cada vez más espacio a la ficción, no del contenido, sino de la forma y ofrece al yo nuevas posibles incursiones en el espejo de papel del texto narrativo.

La autotraducción intersemiótica que Manuel Rivas efectúa del texto periodístico al literario interesa también el ámbito proleptico del título y de los títulos de los capítulos. La indicación serial y polisémica *Storyboard*, que hace referencia al género en el cual se instalarán los artículos, como indicando un proceso de escritura *en fieri* que el lector irá descubriendo al compás de la escritura y en cada entrega, deja paso a la condensación alusiva y a una posible clave de lectura del texto narrativo. *As voces baixas* revela todas sus marcas literarias sin olvidar lo lírico, constante en la escritura de Rivas. Como ocurre de costumbre en las novelas, el título tiene esencialmente un carácter ‘temático’ (Genette), es decir que subraya aquello de lo cual trata la narración, designando el contenido general, identificando la obra y destacándola para el lector con llamadas de atención. En todo caso, aunque en posición paratextual inmediata para el lector, sus mismos rasgos temáticos delatan su subordinación a la misma escritura del texto por parte del autor y, por lo tanto, un proceso que se ofrece como ya ‘hecho’ y gobernado por el escritor. De allí, la sencillez evocativa de la breve enunciación nominal, *As voces baixas*, definida por el artículo y acompañada por el adjetivo que la determina, la califica, destaca un rasgo que se hace íntimo y peculiar, en definitiva, sugiere la indicación autorial acerca del foco narrativo. Los títulos de los capítulos presentan en algunos casos las mismas síntesis y evocación, dejando las características propias del discurso periodístico de los titulares de los artículos de *Storyboard*. Por ejemplo, el primer titular, “O primeiro medo foron os Reis Católicos”, con sus elementos informativos claramente indicados por la formulación aseverativa, a pesar del juego polisémico de la referencia aparentemente histórica, pasa a reducirse a “O primeiro medo”, concentrando la llamada de atención precisamente en el efecto del proceso, que recibe acogida en la narración del primer capítulo de *As voces baixas*.

‘Transmutar’ un texto de un género a otro por parte del mismo autor pone en marcha, en la re-escritura, un complejo proceso de ejercicio de creatividad, en el cual al demiurgo/escritor se le presenta la posibilidad de volver a plasmar un material ya cristalizado en una forma, buscar nuevos arranques, modificar el camino que las normas de un género imponen al texto. Es un acto de re-creación y, al

mismo tiempo, de re-formulación de una poética, cuestionamiento de una praxis y reto que el autor se echa a sí mismo.

In questa operazione di trasferimento – scrive Desideri (17) – e di assunzione di nuove grammatiche testuali, la creatività autoriale, potenziata, è chiamata ad esercitare scelte e percorsi che mettono alla prova la sua abilità di trasmutazione di genere, pur nel pieno rispetto del segno. Tale creatività si eserciterà sul versante prevalentemente stilistico-retorico, incrementando la bergosoniana fontana della produttività linguistica e dando luogo ad un testo formalmente e strutturalmente diverso dal precedente.

En el caso de la escritura del yo y acerca de él, además, el proceso de transmutación textual coincide con una reverberación del reflejo del sujeto que relata acerca de sí mismo. Como en un sondeo de segundo grado, se activa lo potencial de una mirada ‘otra’, que el mismo sujeto puede experimentar dentro de sus recuerdos y dentro de sí. Es lector de su texto a la vez que supra-autor de la nueva formulación genérica de su existencia, ya material ficcionalizado, protagonista autoficticio en las manos de un nuevo reflejo autorial de sí.

La transmutación del relato insertado en el discurso periodístico al género narrativo que efectúa Manuel Rivas va desarrollándose por amplificación a la vez que por profundización del tejido narrativo. Mirados desde *As voces baixas*, los artículos de *Storyboard* recuperan patentemente su estructura plástica de ‘ilustraciones verbales’. Se reconocen las imágenes de la memoria sintetizadas en visiones, las palabras y frases de los recuerdos, en su momento enigmáticas y que, como apuntes grabados en la memoria, impulsan el relato y se conectan con las apariciones breves e intensas de personajes, a partir del círculo íntimo de los familiares, hasta la «compaña das voces baixas» (*As voces...*) entera. En el texto narrativo de *As voces baixas*, estos núcleos vivenciales van ‘fermentando’ y construyen un tejido narrativo con espacios y coordenadas temporales más definidos. Aquí el sujeto puede demorarse en describir, formular conexiones, interpretar las notas apuntadas en los recuerdos y en los textos periodísticos. Volvamos a leer, de forma ejemplar, el primer párrafo de la primera entrega de *Storyboard* y de *As voces baixas*:

Estabamos sós, miña irmá María e máis eu, abrazados no cuarto de baño. Aterrorizados. Miña nai abriu a porta, ela tamén moi nerviosa, cos ollos a piques do espanto. Mais o medo dela era o de quen chega á casa e non atopa os fillos que deixou tranquilos e xogando. O noso medo aínda era máis primitivo: era o primeiro medo. (9.IV.200)

Estabamos sós, María e máis eu, abrazados no cuarto de baño. Fuxitivos do terror, agochámonos naquela cámara escura. Os días de tempestade podíase oír o bruar mariño. O de hoxe era o rosmar enfurrexado, asmático, da cisterna. Por fin, oímos a súa voz. Chamaba por nós. Primeiro con desacougo. Logo, con crecente angustia.

Deberíamos responder. Dar o sinal de vida. Mais ela anicipábase. Oímos o seu arfar, o atropelo dos pasos, como o osmar excitado que quen venta un rastro. María tirou do pasador. Miña nai empurou a porta, arrastrando a luz, aínda coa tormenta nos ollos. O medo dela era o de quen chega á casa e non atopa os fillos que deixou tranquilos e chogando. O noso medo aínda era máis primitivo: era o primeiro medo. (*As voces..* cap. I)

Al mismo tiempo, se produce una intensificación de los sentidos del sujeto ‘rememorando’. A la narración llegan sonidos, olores, colores y sobre todo voces, sea a través de las múltiples prosopopeyas que dan vida no sólo y por supuesto a cada elemento de la naturaleza, en la cual el sujeto está zambullido, sino también a las cosas que pueblan el mundo de Castro Elviña y de la casa del yo. Los mismos pasajes que acabamos de leer ofrecen ejemplos claros también en este caso. Pasado y presente están a menudo entrelazados en un continuo fluir desde el ayer al hoy que era ayer (“Aquel invierno entrou a nado en Galicia. Fero, fusco e frío. Unha infinida baollada. Días sen traballo, co vento ouveando polos ocos das obras. Meu pai leva uns días inquieto, acurrulado, o bafo na fiestra que enmarca a décima lección dos nubeiros”, cap. I), porque, lo explica Rivas en una entrevista, “[...] es una historia familiar, individual y colectiva situada en un tiempo que no es presente ni pasado, sino presente recordado” (Mato). Y quedan, a lo largo del texto, los documentos visuales, «elemento integrador –recuerda también Molero de la Iglesia (“Los sujetos...” 531)– del texto histórico del XX que es la fotografía para atestiguar la autenticidad de la escritura»: las fotos acompañadas por didascalias que ahora van a constituir, incluso en la gráfica, que cuida los detalles verosímiles, como el resalte tridimensional, los contornos de las antiguas imágenes fotográficas y los pliegues que destacan toda una historia de manos cogiéndolas, jugando con ellas y de miradas demorando en ellas, un álbum de familia enseñado al lector como rastros de autenticidad, de la intrahistoria de Rivas, dentro del entramado íntimo y compartido de la memoria.

Con *Las voces bajas*, la versión al castellano, llegamos a la ulterior fase de escritura y desde la cual empezamos este recorrido guiados por Manuel Rivas. Jean Alsina, al centrarse en la compleja y dinámica realidad de la producción actual española, con autores que escriben en su propia lengua y que llegan a la mayoría de los lectores de la Península o de América en traducción, considera que, a pesar de la familiaridad de Rivas con el panorama intelectual español, el mundo tan detenidamente gallego que puebla sus textos narrativos sigue una tradición literaria eminentemente asentada por voces poéticas y narrativas que el lector reconoce, “percibidos como los creadores de un mundo a parte, tan conocido que sus códigos se han convertido en familiares, de tal manera que una parte del placer de su lectura consiste en el reconocimiento familiar de los estereotipos” (42). Sin embargo, Jordi Gracia, al introducir el Suplemento de *Historia y crítica de la literatura española: Los nuevos nombres, 1975-2000* observa que Manuel Rivas es percibido por “un altísimo porcentaje de ciudadanos como narrador y poeta de

la literatura española (y no, como es, traducido del gallego)” (8). Lo relevante es que el autor gallego vierte personalmente sus textos al castellano, experimentando la praxis de la autotraducción interlingüística, la cual, situándose entre los dos ámbitos de la traductología y de la crítica literaria, se ofrece al estudio de las peculiares dinámicas que el proceso autotraductorio determina, a la vez que propone ulteriores posibilidades de reflexión acerca de la escritura literaria en general y de la escritura autobiográfica en particular. Como lector privilegiado de sí mismo, el autor autotraductor reserva para sí una potencial cuanto inopinable posibilidad de manipulación del texto, que, por supuesto, lo distingue de cualquier otro tipo de traductor. Lo explica Alfredo Conde (24), también autotraductor de su obra escrita en gallego:

Se trataba, debo confesarlo, [...] de amparar lo que no pocas ocasiones constituía una versión de la novela; una nueva versión basada en el hecho de que como el texto era mío yo podía hacer con él lo que me viniese en gana. Desde las notas a pie de página, en las que tanto suelo divertirme, tomándome a broma a mí mismo y a mi trabajo, hasta la propia reescritura de un párrafo, amparándome en el hecho, también cierto, de que puesto que nadie puede saber mejor que yo lo que quiero decir en todos y en cada uno de ellos, nadie más capacitado que yo para reelaborarlos, pues ya se saben que en un idioma se expresan sentimientos que en otro son inexplicables.

Además, el proceso de la autotraducción puede ejercer un fuerte influjo en la génesis de las obras y hasta en la poética del autor. Pensemos en los ejemplos de Blanco White, que escribe su obra en inglés y en castellano, o en Beckett, con su escritura bilingüe, entre el inglés y el francés, o Nabokov que, en unos casos, escribe en una lengua aprendida, el inglés, y luego traduce a su primer idioma, el ruso. Jacqueline Risset, que también reconoce en la autotraducción un componente de ruptura, porque el acto “di tradursi equivale quindi a distruggere ciò che si era precedentemente creato, cioè il senso della necessità. Senso e suono appaiono di colpo corpi estranei, e il loro provvisorio avvicinamento un’operazione artificiale e fragile” (150), opina que

l’autotraduzione, stratificata e contraddittoria, è insieme interpretazione delle realtà linguistiche in gioco tra lingue diverse, e anche auto interpretazione. Joyce, Beckett, come ogni auto traduttore, non hanno scelta: non possono avere l’ingenuità di credere di stabilire una equivalenza totale tra due lingue; devono compiere fino in fondo ciò che alcuni poeti del romanticismo tedesco, come Novalis e Schlegel, attribuivano alla traduzione in generale: la capacità di entrare nel laboratorio dello scrittore, in quello spazio che precede e prepara l’opera (153).

La especial posición en la cual se sitúa el autor al autotraducirse lo convierte en lector que mira desde fuera y desde dentro el texto, más allá de los bastidores

del retablo. Además, es un lector a la búsqueda de sentidos que *traducere*, que transitar de un sistema de significantes/significados a otro, y los dos sistemas conviviendo en diglosia en él. El proceso, por lo tanto, lo convierte otra vez en autor y la transmutación de la obra hacia una reformulación verbal de universos de sentidos, sentimientos, costumbres, también compartidas por tal traductor, le proporciona un reflejo en el cual y a través del cual observa, interpreta y reescribe su texto. Carme Riera (12), al reflexionar sobre su experiencia de autotraducción, así lo explica:

[...] ver la novela desde otra lengua proporciona una perspectiva distinta y ayuda, a la vez, a recomponer el mundo novelístico. [...] Eso me ofrecía un punto de vista diferente para poder observar cómo funcionaba en la otra lengua y para poder así corregir los aspectos que me parecían pertinentes porque me convertía en una lectora crítica de mi propio texto, mucho más distanciada que cuando leía en mi propia lengua después de escribir, para corregir. El filtro que suponía pasar por otro idioma me permitía, seguramente, objetivar mucho más, me convertía en una receptora y no en una emisora del texto en cuestión. Era una receptora que, a la vez, volvía a emitir el discurso textual desde otra perspectiva, reescribiéndolo después de dialogar con él durante mucho más tiempo ya que, para mí, la recreación en castellano me resultaba más difícil que la elaboración en catalán.

Una escritura puesta *en abísme*, podría decirse, espejo de sí misma y, al mismo tiempo, posibilidad de alteridad, ‘fragmentos de un cántaro’, en la metáfora de Benjamin, que, acercados, recomponen sin duda el cántaro, aunque no el mismo que antes. Sin duda ocasión proficua, la autotraducción, para mantener la obra en el umbral del proceso de la escritura, porque es posible volver a plasmar la palabra, buscar sonidos, alusiones, referencias de sentidos que pueden sí luchar con las palabras de la lengua original y perder, y, sin embargo, siempre recobrarán vida en la voz del autor que sigue escribiendo su texto. Además, la autotraducción de autor abre, para el lector/crítico, las puertas del taller compositivo, puesto que «nos permite calibrar al detalle no ya las “equivalencias lingüísticas”, sino la valoración cultural, psicológica e incluso emotiva que el autor da a sus palabras» (Parcerisas, 13).

En el caso de escritores españoles autotraductores, hay que añadir la conciencia ineludible en ellos de que las traducciones a otros idiomas se producirán, con mucha probabilidad, a partir de la obra vertida al castellano, lo cual les posibilita la oportunidad de ‘especificar’ (las notas a pie de página de Conde), dar algunos detalles más, añadir o elidir párrafos, revisar, de alguna forma, para traducciones que no podrán controlar y para lectores más lejanos del universo referencial de los textos y del mundo que cada idioma, en todo caso, cuenta a su más íntima manera.

La praxis de la autotraducción aplicada a obras autobiográficas pone el texto y la actividad autorial en una interesante perspectiva de análisis. La especularidad

propia de la escritura del yo, su autoreferencialidad, que asimila a la vez que distingue el sujeto autorial, el de la narración y el de lo narrado, se propaga en una ulterior reverberación que, según hemos visto, la traducción interlingüística de autor propicia.

L'autotraduzione – considera Desideri (19-20) – pone lo scrittore-traduttore davanti alla rifrazione speculare e alla frammentazione del proprio Sè, le cui schegge rimandano all'autore un determinato e parziale segmento di lingua e di soggettività alle quali bisogna riattribuire significanti e significati.

Las voces bajas se presenta al lector castellano sin ninguna definición de género en la portada, con sus 22 secciones narrativas numeradas, enunciadas por un narrador autodiegético que se presenta desde la primera línea como un yo, pero que nunca se nombra, mientras que todas las demás voces, hasta las de los seres animales o de las cosas, a menudo llamadas a narrar dentro de su discurso, reciben un nombre, una relación con el yo, una descripción esencial y acabada, que los instala en un protagonismo excepcional. El yo sin nombre observa, pregunta, escucha, testigo y recaudador de todo un mundo instalado especialmente en una tierra, Galicia, a la vez que en conexión histórico-temporal, intertextual y metaficticia respectivamente con el país España, con un entramado de referencias culturales y con figuras que entran en el texto desde la realidad, hacen sí borrosas las fronteras con la ficción, sin embargo proporcionan autenticidad biográfica a la obra entera. Y luego las fotos, sin didascalías, sembradas a lo largo de la narración o brotadas por ella, contradicen lo ficcional del texto y aluden a una clave de lectura para el lector, al género testimonial anclado en la imagen grabada en un momento ocurrido en algún tiempo. Al final, en el paratexto epilodal, en el apartado 'Agradecimientos', el mismo yo anónimo va atando cabos y da cuenta de la génesis de la escritura, de las sugerencias y del sostén recibido para "rememorar", mientras vuelve una vez más María, toda la familia y la "compañía de las voces bajas" (201).

El lector, que, en cambio, ha seguido el recorrido de los tres textos de Manuel Rivas, puede reconocer un estadio más del proceso, así como la realización de un laboratorio de escritura *in fieri*, en el cual la transmutación intersemiótica entre géneros y la interlingüística entre lenguas, en las manos de un mismo autor y dentro de una dimensión autobiográfica, se ofrece proficuamente a la reflexión en torno a las proyecciones del yo en el texto literario.

En *Las voces bajas*, Manuel Rivas al autotraducirse va re-escribiendo su texto. A parte de muy pocas elisiones o reducciones de períodos, sobre todo sigue 'fermentando' la narración, como sí, al repasarlos una vez más, los recuerdos se llenasen de detalles o el yo, que recuerda desde la madurez, quisiera ahondar en

las sensaciones y las experiencias. Crecen los cruces de las coordenadas temporales y, sin duda, no podría encontrarse mejor definición que la de Rivas: es “presente recordado”. Lo documental deja cada vez más espacio a lo ficcional, mejor, a lo literario; los párrafos narrativos amplían la dimensión lírica y metafórica. Algunos ejemplos:

A igual que o meu pai non podía ter vertixe, a miña nai non *podía* enfermar. Só había dous intres de verdadeiro acougo. (*As voces...* cap. I)

Al igual que mi padre no podía tener *vertigo*, mi madre no podía enfermar. Cualquiera caída o aviso de sentirse mal, aunque sólo fuese «un poco mal», eran de inmediato atajados por la conspiración incansable de las circunstancias. La realidad, tan pelma, no se paraba nunca. Sólo había dos momentos de verdadera fuga. (*Las voces...* 10-11)

Miña mai está a calcetar. Vai vir un ser novo. Está en camiño. Leva días, semanas, que ela calceta pezas de roupa moi pequenas, a medida que o seu ventre se agranda. (*As voces...* cap. I)

Mi madre está haciendo calceta. Va a venir un ser nuevo. Está en camino. Lleva días, semanas, calcetando piezas de ropa muy pequeña, a medida que su vientre se agranda. Las largas agujas metálicas se han convertido en una prolongación de sus manos. Al detenerse de repente, entrecruzadas en el aire, crean una expectación. (*Las voces...* 15)

Se presenta analepsis por parte del yo del hombre maduro y narrador de sí mismo en los pasajes en los cuales es el yo del niño el protagonista. Unos ejemplos:

Había pouco que muo pai volvera de América, de La Güaira, onde traballou na construción, polos cumios dos edificios ou a gabear ceos en estadas voandeiras. (*As voces...* cap. I)

Hacia poco tiempo que mi padre había vuelto de América, de La Güaira, donde trabajó en la construcción, en las más altas cumbres, decía él con sorna, treparndo los cielos con frágiles andamios. (*Las voces...* 7)

Só un día, de pasada, comentou que perdera forza nos brazos. [...]. E ollábaos con estrañeza, como a dous vellos compañeiros descompasados. Das lembranzas [...]. (*As voces...* cap. I)

Sólo un día, de pasada, comentó que había perdido fuerza en los brazos. [...]. Y se había parado a observarlos con estrañeza, como a dos viejos compañeros desacompasados. Toda la vida levantando pesos y ahora eran ellos los que pesaban. De los recuerdos [...]. (*Las voces...* 10)

A través de un proceso complejo de adelgazamiento del elemento autobiográfico y de ampliación de la ficcionalización de la persona autorial, va sublimándose el cuento de memoria individual y se convierte en novela, espejo de palabras o ‘lugar del vacío’, para el reflejo personal de cualquier lector. Cuando el proceso de lectura llega al conmovedor final de una vida, la de los padres y la de María, seguramente donde necesitaba llegar el impulso de la memoria del yo autorial, se desvela la consistencia “literaria” de ese yo, que, narrando en torno a sí mismo, se hace esencialmente mirada y oído del Otro, se hace testigo, biógrafo conmovido de la vida de los seres queridos, trazando esencialmente caminos existenciales de palabras. “Tengo la sensación de que es el primer y último libro” (Mato), ha confesado Manuel Rivas, reflexionando en torno a *Las voces bajas*.

BIBLIOGRAFÍA

- Alsina, Jean. “Lectura y autotraducción en la narrativa española actual”. *Quimera*, 210 (2002), 39-45.
- Benjamin, Walter. “Il compito del traduttore”. *Angelus Novus*. Torino: Einaudi, 1962 (1955), 37-50.
- Desideri, Paola. “L’operazione autotraduttiva, ovvero la seduzione delle lingue allo specchio”. Eds. Marcial Rubio Áquez y Nicola D’Antuono. *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*. Milano: LED, 2012, 11-32.
- Donnarumma, Raffaele. “Ipermodernità: ipotesi di congedo dal postmodernismo”. *Allegoria*, XXIII, 64 (2011), 15-50.
- Forest, Philippe. *Le roman, le Je*. Nantes: Ed. Pleins Feux, 2001.
- Genette, Gérard. “Structure and Functions of the Title in Literature”. *Critical Inquiry*, 14 4 (1988), 692-720.
- Giglioli, Daniele. *Senza trauma. Scrittura dell’estremo e narrativa del nuovo millennio*. Macerata: Quodlibet, 2011.
- Gracia, Jordi. *Los nuevos nombres: 1975-2000*. Ed. Francisco Rico. *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica, 2000.
- Iovinelli, Alessandro. *L’autore e il personaggio. L’opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent’anni*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2004.
- Jakobson, Roman. *On Linguistic Aspects of Translation*. Ed. Reuben Arthur Brower. Cambridge: Harvard University Press, 1959, 232-239.
- Lasch, Christopher. *The Culture of Narcissism*. New York: Norton, 1991.

- Loureiro, Ángel G.. “Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible”. *Anales de la literatura española* 14 (2000-2001), 135-150.
- Mato, Mar. “Soy como un erizo porque me abro aunque tengo secretos”. *Faro de Vigo*, <http://ocio.farodevigo.es/agenda/noticias/nws-126646-soy-como-erizo-porque-me-abro-aunque-tengo-secretos.html> (18.10.2012) [fecha de consulta: 21.05.2013].
- Molero de la Iglesia, Alicia. “Los sujetos literarios de la creación biográfica”. Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carabajo. *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor, 1998, 525-536.
- Molero de la Iglesia, Alicia. “Autoficción y enunciación autobiográfica”. *Signa* 9 (2000), 531-551.
- Parcerisas, Francesc. “Sobre la autotraducción”. *Quimera* 210 (2002), 13-14.
- Ricoeur, Paul. “Le marque du passé”. *Revue de Métaphysique et de Morale* 1 (1998), 7-32.
- Riera, Carme. “La autotraducción como ejercicio de recreación”. *Quimera* 210 (2002), 10-12.
- Risset, Jacqueline. “L'autotraduzione”. Ed. Giovanna Calabrò. *Teoria, didattica e prassi della traduzione*. Napoli: Liguori, 2001, 149-158.
- Rivas, Manuel. *Storyboard. Luces de Galicia (El País)* 9.04.2010- 5.11. 2010.
- Rivas, Manuel. *As voces baixas*. Vigo: Xerais (edición digital), 2012.
- Rivas, Manuel. *Las voces bajas*. Madrid: Alfaguara, 2012.