

Mercado global sin “original”: (auto)traducción, (des) localización y disemiNación

CÉSAR DOMÍNGUEZ

Universidade de Santiago de Compostela

En una conferencia dictada el 9 de junio de 1978 bajo el título de “El cuento policial”, Jorge Luis Borges previó aquello que están discutiendo en la actualidad los investigadores en literatura mundial, esto es, la mundialidad del género negro. En palabras de Borges (2011: 232), “[h]ay un tipo de lector actual, el lector de ficciones policiales. Ese lector [...] se encuentra en todos los países del mundo y se cuenta por millones”. En palabras de los editores del volumen de 2017 *Crime Fiction as World Literature*, “[c]rime fiction is certainly one of the most widespread of all literary genres. It is both part of our literary heritage and intimately intertwined with the rise of today’s consumer society. Crime novels are read worldwide, and crime writers around the world inspire each other” (Nilsson, Damrosch y D’haen 2017: 2). Pero Borges, no solo como crítico, sino también como autor y antólogo de relatos policiales, intuyó asimismo la potencialidad del género a la hora de situar una literatura periférica en el panorama internacional. Ahí está *Los mejores cuentos policiales*, antología que Adolfo Bioy Casares y Borges elaboraron en 1943 para Emecé y en la que el propio Borges, con “La muerte y la brújula”, y Manuel Peyrou, con

"La espada dormida", comparten espacio con los escritores canónicos internacionales, desde Edgar Allan Poe hasta Georges Simenon.

Esa potencialidad canonizadora se ha visto recientemente refrendada cuando el 13 de mayo de 2014 la Modern Language Association of America aprobó la creación de una sección dedicada al gallego en el elenco de lenguas, literaturas y culturas. En la carta de petición, los signatarios expusieron diversos argumentos a favor de la inclusión, entre los cuales las traducciones de obras literarias gallegas tuvieron un papel destacado. La lista de traducciones incluyó diversas antologías poéticas, sean individuales o colectivas, mientras que los narradores contemporáneos estuvieron representados fundamentalmente por dos autores de gran éxito de ventas, tanto en Galicia como en el extranjero, Manuel Rivas y Domingo Villar. Rivas ha practicado el género negro solo ocasionalmente con un relato ("O muíño") y la novela de 2010 *Todo é silencio*. Villar, sin embargo, es un escritor de género negro al que se le han otorgado diversos premios prestigiosos (Sintagma, Brigada 21, Frei Martín Sarmiento, Antón Losada Diéguez, Premio Nacional "Cultura Viva"), ha sido finalista de los Crime Thriller Awards y el Dagger International (ambos del Reino Unido), Le Point du Polar Européen de Francia y el Premio de la Svenska Deckarakademin. Pero quizás haya sido la escritora inglesa de novelas policiales Ann Cleeves quien ha actuado como auténtica *gatekeeper* internacional al incluir a Villar en 2014 en la lista de los diez mejores escritores del género en traducción.¹

Este reconocimiento internacional entra en directa contradicción, no obstante, con la situación del género negro tanto en la literatura gallega como en el ámbito de los estudios gallegos. En términos literarios, el género negro gallego cuenta con una amplia recepción que va más allá de las novelas de Villar e incluye a otros escritores de éxito, como Carlos G. Reigosa y, muy especialmente, Diego Ameixeiras, de quienes cumple subrayar que su obra no ha sido traducida a lenguas no ibéricas. El éxito de estos autores ha dado como resultado tanto la reedición de representantes gallegos del género como la traducción al gallego de clásicos internacionales. A este respecto, Ameixeiras, por ejemplo, ha traducido a Dashiell

1 Utilizo el término *gatekeeper* en el sentido definido por William Marling (2016: 5) como aquellos quienes "have acquired the cultural resources to be aware of the literary artifact's possibilities beyond its home field".

Hammett y Raymond Chandler. En términos críticos, con las notables excepciones de los estudios panorámicos debidos a Stewart King (“Condenada a la modernidad”) y Dolores Vilavedra, la novela policial no ha sido analizada en profundidad; tanto es así que no se ha dado un paso básico en este sentido como es la compilación de las obras que componen el género. El mercado y la academia se reúnen así simbólicamente en lo que propongo denominar el “Agujero negro del 17 de mayo”. El 17 de mayo es el Día das Letras Galegas, una celebración que tiene lugar cada año desde 1963. En la presentación del número monográfico de *Cadernos “A Nosa Terra”* de 1989, que se dedicó al género negro, se planteó la siguiente pregunta: “Se o meirande éxito de vendas nos últimos anos na nosa literatura constitúeno un relato policial, por qué non un 17 de Maio de contos policiais en galego?” (“Presentación” 1989: 3). Treinta años después, esta pregunta continúa sin respuesta.

En este ensayo me centraré en Domingo Villar, quien, sin ninguna duda, es el escritor gallego contemporáneo más vendido y más internacional. Por lo que a las ventas se refiere, las siete ediciones y los 12.000 ejemplares de la primera novela en gallego (*Ollos de auga*) y los 5.000 ejemplares de la primera edición de la segunda novela en gallego (*A praia dos afogados*) y una inmediata segunda edición a la altura de septiembre de 2009 llevaron al periódico *El País* a publicar un reportaje sobre Villar bajo el título de “Un superventas gallego é posíbel” (Cuñías 2009). Si en Francia se considera un éxito una tirada de 5.000 copias para un autor nuevo, aquí estamos hablando del mercado gallego, que es extremadamente limitado. Piénsese a este respecto en que, según el Barómetro de hábitos de lectura de 2018, solo un cuatro por ciento de las personas encuestadas afirmaron preferir leer en gallego. En términos de traducción, las novelas de Villar han sido traducidas a más de quince lenguas, aparte del castellano, un número que lo sitúa próximo tanto a Manuel Rivas (con una obra traducida a alrededor de veinte lenguas) como a la obra gallega que ha conocido la circulación más amplia, a saber, *Memorias dun neno labrego* (1961), de Xosé Neira Vilas, que ha sido traducida a dieciséis lenguas (véase Galanes Santos).² Mi análisis estará

2 Las cifras son orientativas en la medida en que no existen fuentes fiables; ni siquiera el Index Translationum cuenta con un registro actualizado para las traducciones de escritores gallegos.

limitado a las traducciones a tres lenguas meta, gallego, castellano e inglés. Podrá sorprender, inicialmente, que hable de "traducciones" al gallego en vez de "originales" en gallego. Una buena parte de mi estudio estará dedicado a justificarlo.

Al ser Villar un escritor exclusivamente de obras policiales, su obra resulta un caso representativo de un género que, en palabras de Eva Erdmann (2011: 278-279), se está desarrollando "into the dominating literary discourse of a global local knowledge". No concuerdo, sin embargo, con Erdmann (278) cuando afirma, por una parte, que "the genre of the crime novel fulfils the function of a world literature in the sense in which literary history determined this concept in the early nineteenth century" o cuando, por otra parte, asume que "the internationality of the crime novel, unlike that of world literature classics of single works of genius [...] applies to the entire genre". Ambas afirmaciones implican, primero, soslayar que es precisamente a través del género negro como algunas literaturas periféricas han logrado situarse en el escenario mundial (a este respecto es manifiesto el caso escandinavo) y, segundo, mantener una cuestionable jerarquía entre alta y baja cultura.

En la primera parte de este estudio discutiré el tratamiento de que ha sido objeto el género negro en los estudios gallegos. Obviamente, no puedo ser exhaustivo, sino que me limitaré a aquellos factores clave en relación con la constitución sistémica "disemiNacional" de la literatura gallega. En la segunda parte examinaré cómo Villar negocia con el género negro internacional desde el contexto gallego. Su ejemplaridad no responde en exclusiva al hecho de ser el escritor gallego del género más aclamado internacionalmente, sino también al hecho de que su obra exige un acercamiento "disemiNacional". Para concluir, en las consideraciones finales insistiré en las asimetrías que los procesos de glocalización no parecen resolver para las literaturas minorizadas en el marco de la literatura mundial.

Un bazar de Vigo

En el relato principal de la literatura gallega el honor de ser el primer ejemplo del género negro le corresponde a *Crime en Compostela* (1984), de Carlos G. Reigosa, aunque algunos críticos se decantan por *Corrupción e morte de Brigitte Bardot* (1981), de Xosé Fernández Fe-

reireiro, escritor que también habría sido responsable de introducir el *Western* en la literatura gallega con *A morte de Frank González* (1975). En uno u otro caso, el nacimiento del género negro se sitúa en la primera mitad de la década de 1980, un acta de bautismo que obedece a tres argumentos más o menos implícitos: 1º) no hay ejemplos previos del género negro en la medida en que aquellos que podrían serlo no se adecuan a las normas del género; 2º) no hay ejemplos previos del género negro en la medida en que aquellos que podrían serlo no se adecuan a las normas del sistema y 3º) el género negro surge en la literatura gallega más tarde que en la literatura española. Abordaré cada uno de estos tres argumentos de forma breve y por separado, aunque son mutuamente dependientes.

Acerca de la inexistencia del género negro en Galicia antes de la década de 1980, acudo a la propuesta de Maurizio Ascari, quien defiende la necesidad de una contrahistoria del género negro (en general) en la medida en que las definiciones dominantes se basan en los enfoques teóricos e históricos de las décadas de 1920-1930, que “tended to consign it [el género] to a space of rigid rules. In their attempt to assert the dignity of the genre, writers and critics emphasised its rational elements at the expense of other components and consequently pushed the more sensational aspects into the background” (Ascari 2007: 3). Para Ascari (xi), sin embargo, el género negro implica “a centuries-long process” de “interaction between realism and fantasy”, pero este último componente —el fantástico— ha sido suprimido de la definición del género porque la literatura fantástica refleja “the uneasy conscience of the positivist nineteenth century”, sostiene Ascari (xi) en la línea de lo propuesto por Tzvetan Todorov.

Es interesante a este respecto que una escritora gallega —Emilia Pardo Bazán— haya argumentado ya a principios del siglo xx a favor de la importancia de lo fantástico para el género negro cuando examina la recepción de las novelas de Arthur Conan Doyle en España. La opinión que le merece el realismo de las novelas de Sherlock Holmes merece ser citada íntegramente:

No cabe lectura más adecuada para *girls* y *boys*. Allí ni por casualidad se desliza una frase, un pormenor escabroso. El terrible elemento pasional, tan frecuente en el crimen, ni asoma, o asoma tan envuelto en pudibundez, que no hay mejor disfrazada máscara. Al lado de este

idealismo que produce impresión de falsedad, muestra Conan Doyle un realismo que halaga los instintos de sus compatriotas; realismo puramente epidérmico, local [...]. En las novelas de Conan Doyle el fondo, los tipos, los personajes, las decoraciones, lugares, muebles, armas (¡qué de armería!) son genuinos y castizos de Albión, y sin embargo, al acabar de leer, no ha penetrado en nosotros ni un átomo del sentido íntimo del alma inglesa. Creemos salir de un bazar de Vigo, de esos donde se expenden objetos ingleses auténticos (Pardo Bazán 1909a: 122).

Pardo Bazán no solo rechaza el "realismo puramente epidérmico" de Conan Doyle, que vincula a la errada "idea de que para descubrir un crimen hace falta, no solo mucha actividad, sino gran reflexión y penetración", sino que aprecia la reaparición de lo gótico en otros ejemplos del género negro, un "desenfreno inventivo", una "nueva forma de los viejos relatos espeluznantes de la novelista inglesa Ana Radcliffe" (Pardo Bazán 1912: 254). En definitiva, para Pardo Bazán el realismo y la fantasía no se contradicen en las obras maestras del género negro.³ El realismo, por un lado, obedece a la atención a los detalles, tan característica del género; la fantasía, por otro, proviene del mismo crimen. Imponer el realismo sobre la fantasía da lugar a "crímenes inventados" como los de las obras de Conan Doyle, crímenes "cerebrales, o mejor, geométricos y matemáticos —tan distintos de la realidad humana y tan parecidos a problemas de ajedrez" (Pardo Bazán 1909a: 122).

Como consecuencia de estos dos pilares, estimo que quien quiera reconstruir la historia del género negro en Galicia durante los siglos XIX y XX (hasta la década de 1980) deberá acudir en primer lugar a los periódicos, tanto en lo que concierne a la construcción retórica de los crímenes en cuanto noticias como a la publicación de relatos y folletines.⁴ Pardo Bazán (1909a: 122) afirmó que cuando

3 Puede ser relevante a este respecto contrastar lo expuesto por Pardo Bazán en *La cuestión palpitante* y sus obras y sus artículos periodísticos criminales con el papel desempeñado por el Naturalismo en la historia del género negro tal y como ha sido examinada, por ejemplo, por Lana Whited y Gary Scharnhorst.

4 A la dimensión más directa del concepto *diseñación*, de Homi Bhabha, que abordaré de inmediato, señalo otra —las "lagunas" del repertorio en las culturas literarias minorizadas— que Georg Brandes (12) expresó para el caso danés en los siguientes términos: "No es posible estudiar por medio de ella [la literatura danesa] toda la vida sentimental del pueblo danés; para esto tiene lagunas demasiado grandes".

“leo en la prensa el relato de un crimen, experimento deseos de verlo todo, los sitios, los muebles, suponiendo que, de poder hacerlo así, averiguaría mucho y encontraría la pista del criminal verdadero”. En sus colaboraciones para *La Ilustración Artística* entre 1909 y 1912, Pardo Bazán mencionó crímenes famosos que tuvieron lugar tanto en Madrid (la degollación de Vicenta Verdier) como en París (el parricidio cometido por Marguerite Steinhek). Sorprendentemente, no alude a uno de los crímenes más brutales en la historia de Galicia, aquel que tuvo lugar en 1911 cerca de Vilalba y se le conoce como el “Crime da Legua Dereita”, la desolladura de la cara de Ángel Castro Cabarcos en vivo y su posterior asesinato. Parece poco probable que no lo conociese ni le interesase por su combinación de realismo y fantasía, máxime al haber tenido lugar en su país. Mientras que algunos atribuyeron la desolladura al intento de hacer irreconocible la víctima, otros la vincularon a prácticas de la medicina popular según las cuales la piel facial de un imberbe posee efectos curativos. Pardo Bazán, presidenta de la Sociedad del Folklore Gallego, tuvo especial predilección por este tipo de combinaciones según lo demuestra su propia obra. En el relato “Rabeno”, por ejemplo, los habitantes de una pequeña aldea gallega asesinan a un hombre que creen ser Rabeno, el criminal que en el folclore gallego secuestra y abusa de las muchachas jóvenes para extraerles la grasa. Como nota al pie, recuerdo que, para una feminista como Pardo Bazán (1909b: 762), la venganza femenina de crímenes sexuales no debe ser castigada en pie de igualdad con la masculina mientras “la mujer no disfrute de la plenitud de los derechos civiles”.

En lo que se me alcanza, ninguna investigación se ha llevado a cabo acerca de la presencia del género negro en los periódicos gallegos. Tal investigación podría comenzar con *El Herald Gallego*, el periódico literario fundado por Valentín Lamas Carvajal que jugó un papel central durante el Rexurdimento y en el que colaboraron figuras literarias como Rosalía de Castro y la propia Pardo Bazán. En este periódico se encontrará, por ejemplo, el relato “O demo das Rías Baixas”, que se publicó en dos partes en enero de 1880. Se trata de un relato en castellano de Víctor G. Candamo en el que se ofrece una perfecta muestra del género negro ambientado en Galicia, incluidos una tormenta marina, un crimen sexual y la venganza de los hermanos de la víctima quince años más tarde (elementos, por cierto, presentes en *A praia dos afogados*).

La reconstrucción del género negro para Galicia exige en segundo lugar no perder de vista que las más grandes concentraciones urbanas de gallegos durante los siglos XIX y XX no se encuentran ni en Galicia ni en el resto de España, sino en ciudades como Buenos Aires, México y La Habana (Colmeiro 2013: 132). Siendo el género negro un género eminentemente urbano, cualquier intento de análisis que no tome en consideración esta dimensión "disemiNacional", esto es, que la sociedad gallega debe ponerse en relación con "the scattering of the people that in other times and other places, in the nations of others, becomes a time of gathering" (Bhabha 1994: 139) como consecuencia de la diáspora, resultará fallido.

No puedo proseguir, por razones obvias, ninguna de estas dos vías aquí. Por lo que respecta al segundo argumento —no hay ejemplos previos del género negro en la medida en que aquellos que podrían serlo no se adecuan a las normas del sistema— Pardo Bazán lo ejemplifica nuevamente. Patricia Hart (1987: 13) ha definido el género negro español como el conjunto de historias "written by a Spaniard in which some or all of the characters are Spanish, and which [are] usually set at least in part in Spain". Pese a lo problemático de esta definición, la extrapolaré por un momento al caso gallego: la obra policial gallega está escrita por un escritor gallego; en ella, todos o prácticamente todos los personajes son gallegos; está ambientada, al menos en parte, en Galicia. Aunque muchas obras del género negro de Pardo Bazán cumplen todos estos requisitos, ninguna de ellas ha sido considerada propia de la literatura gallega por el simple hecho de estar escritas en castellano. Y pese a ello los relatos de Pardo Bazán retratan a la perfección la geografía gallega del crimen propia del Antiguo Régimen, desde la localización en la frontera con Portugal (donde se refugian los criminales que huyen de la justicia, como sucede en "Santiago el Mudo"), hasta el creciente número de robos en las ciudades atlánticas (como en "La cana"), pasando por la violencia sexual de la Galicia interior (como en "Rabeno"). Todas estas ambientaciones aparecen envueltas por un factor que Pardo Bazán consideró consustancial al crimen, a saber, la pasión, al menos desde la perspectiva de los cronistas de la época. En el *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Pascual Madoz afirmó que los gallegos "son vengativos, y es tan viva en ellos esta pasión que cualquiera que les hace una ofensa puede contar con que adonde se dirija lleva sobre su cabe-

za la eterna venganza del agraviado o de sus parientes” (citado en Iglesias Estepa 2005: 415). Esta exclusión de obras en función del criterio filológico (véase González-Millán), que subrepticamente opera también en la definición de Hart, no se limita a escritores a caballo entre los siglos XIX y XX como Pardo Bazán, sino que alcanza también a obras contemporáneas del género negro, como sucede con *Cándida, otra vez* (1979), de Marina Mayoral, en contraste con la inclusión de *Case perfecto* (2007) en gallego, o *Huesos de santo* (2010), de Alfredo Conde, excluidas de las historias de la literatura gallega por estar escritas en castellano.

Los dos argumentos hasta el momento revisados inciden directamente en el tercero, que se concreta en el surgimiento tardío del género negro en la literatura gallega en comparación con la española. Hay un consenso más o menos generalizado acerca de la existencia de dos grupos de obras en castellano. El primero incluye obras entre finales de la década de 1970, cuando el género experimentó un auge tras el fin de la dictadura franquista, e inicios de la transición democrática (véase Craig-Odders). Un rasgo definitorio de este grupo es que la policía no tiene ningún papel en la investigación, lo que es una consecuencia lógica de las sospechas que este símbolo del estado totalitario aún suscitaba. El segundo grupo emerge hacia mediados de la década de 1990 y aborda asuntos propios de la era de la globalización, desde los flujos migratorios y acontecimientos globales, como los Juegos Olímpicos de Barcelona, hasta el tráfico de estupefacientes y la especulación urbanística. Contra este panorama, el género negro gallego de la década de 1980 incluye un número muy limitado de obras que reflejaban los cambios políticos y sociales de Galicia.⁵ A ello siguió una discusión sobre las posibilidades de crear un auténtico género negro gallego. Algunos críticos, como Silvia Gaspar (1991: 26), dudaron de que el género negro en Galicia representase algo natural en la medida

5 Son siete las escritas en gallego según mi cómputo: las ya mencionadas *Corrupción e morte de Brigitte Bardot* (1981), de Xosé Fernández Ferreiro, y *Crime en Compos-tela* (1984), de Carlos G. Reigosa, *A chave das nozes* (1987), de Xabier P. Docampo, *O misterio do barco perdido* (1988), de Reigosa, *Seis cordas e un corazón* (1989), de Xelis de Toro, *Xogo de gardas e ladróns* (1989), de Antón Risco, y *O crime da rúa da Moeda Vella* (1989), de Román Raña Lama. La coincidencia en 1989 de tres novelas policíacas explica por qué *Cadernos “A Nosa Terra”* dedicó el número monográfico de ese año a dicho género.

en que obedecería únicamente a estrategias editoriales. Otros señalaron las limitaciones impuestas por la tradición. Xesús González Gómez (1991: 27), por ejemplo, sostuvo que “aínda non existe unha novela policial galega; existen, eso si, algúns títulos [...]. E se a cantidade é cativa, a calidade quedou no alcacén. E quedou no alcacén porque case tódalas policiaais galegas están cheas de tópicos, non saben evitar os clichés”. Ante este panorama, Dolores Vilavedra (2010: 136) ha atribuido la reemergencia del género, de la que las novelas de Domingo Villar son un ejemplo clave, a “unha reacción a esta desintegración paulatina do modelo; velaí, para demostralo, o éxito acadado por obras que son totalmente feis á hermenéutica tradicional da novela negra”.

“Non sei de onde se traduciú exactamente”

La obra policial de Domingo Villar pertenece a la literatura mundial, al menos si se toma en consideración el criterio esgrimido por el Edinburgh International Book Festival de 2008, en el que su novela *Ollos de auga* se incluyó en la categoría *World Literature*, reservada para escritores que ni proceden de países de habla inglesa ni escriben en inglés. Aunque pueda parecer un criterio arbitrario, lo cierto es que las investigaciones han establecido una relación directa entre literatura mundial y el sistema-mundo de la traducción, en el que el inglés ocupa la posición más central (Heilbron 1999: 434) en la cuota de ex-traducción. Si al mismo tiempo se toma en consideración que la cuota de in-traducción al inglés representa para Estados Unidos y el Reino Unido conjuntamente tan solo el uno por ciento del mercado de ficción global (véase Fitzpatrick), se comprenderá el valor de alcanzar el inglés como lengua meta. A este respecto resulta revelador que en la entrevista que Xabier Cid hizo a Villar en 2009, al hacerle notar que en la traducción al inglés de su primera novela *Ollos de auga* no se hace referencia alguna al original en gallego, Villar respondió: “Non sei de onde se traduciú exactamente” (Cid 2009a: 91).

Califico esta respuesta de reveladora porque no solo describe el proceso de traducción alográfica al inglés como lengua meta, sino el propio proceso de escritura de Villar. Hasta el momento sus obras de género negro incluyen la novela de 2006 *Ollos de auga/Ojos de agua*, la primera en presentar al inspector Leo Caldas y el oficial Rafael

Estévez, la novela de 2009 *A praia dos afogados/La playa de los ahogados*, la segunda en la serie de Caldas, el relato de 2009 “Las hojas secas”, que no está protagonizado por Caldas, el relato de 2010 “El último verano de Paula Ris”, que proporciona una precuela a la serie de Caldas, y los relatos de 2010 “Die Bestie von Oelde” y 2016 “El lobo”, ninguno de los cuales cuenta con Caldas como personaje. En 2015 se anunció la tercera novela de la serie Caldas bajo el título de *Cruces de pedra/Cruces de piedra*, que fue abandonada. Y en abril de 2019 se publica *O último barco/El último barco*, que se convierte en la tercera novela de la serie, con una edición de 10.000 ejemplares en gallego y siete ediciones en castellano (la primera edición de 30.000 ejemplares). Su contribución al género negro incluye por tanto tres novelas en gallego y castellano, tres relatos en castellano y un relato en alemán.

Apenas un mes separa la publicación de cada novela en gallego y castellano, lo que sitúa en el tiempo a la novela en gallego como “original”. La “traducción” al castellano de *Ollos de auga* incluye un paratexto que reza “Traducido del gallego por el autor”, lo que nos sitúa en el ámbito de la autotraducción. Con idéntica separación de un mes para las novelas segunda y tercera, las versiones en castellano de *A praia dos afogados* y *O último barco* ya no incluyen el citado paratexto, de forma que se presentan ante el público como originales. Ante estos datos podría concluirse que la novelística policial de Villar se compone de un original gallego (*Ollos de auga*), una autotraducción (*Ojos de agua*) y cuatro originales, dos en gallego (*A praia dos afogados* y *O último barco*) y dos en castellano (*La playa de los ahogados* y *El último barco*). Sin embargo, el proceso de escritura es más complejo a tenor de las declaraciones del autor. En una entrevista concedida a María Míguez en octubre de 2010, Villar explicó: “Escribo inicialmente en gallego y voy traduciendo al castellano en el mismo día. Acabo a la vez en los dos idiomas porque utilizo la traducción como corrección. [...] traducir no es cambiar palabra por palabra. Es descomponer el texto, bajar el sustrato y volver a montarlo, lo que permite ver toda la arquitectura interna, los entresijos, con mayor perspectiva” (s.p.).

El grado de complejidad de este proceso de escritura se puede apreciar cuando se lo intenta aprehender desde la traductología. Ciertamente nos encontramos en el ámbito de la traducción de autor o autotraducción, que, de acuerdo con una definición de referencia, consiste en “both [...] the act of translating one’s own writings into another language and the result of such undertaking”

(Grutman, 2009: 257). El problema radica en que los estudios sobre la autotraducción han privilegiado la autotraducción consecutiva, es decir, aquella que el autor realiza de un original propio previamente publicado, con Samuel Beckett como figura icónica (véanse, a título ilustrativo, Brian T. Fitch y Carmen García Cela). La mención por parte de Rainier Grutman (2009: 259) de una autotraducción simultánea permite, no obstante, iniciar una aproximación al caso de Villar, para el que también son de la máxima utilidad tres conceptos, uno elaborado desde la literatura comparada (escritor bilingüe) y dos desde la traductología (autotraducción mental y autotraducción intratextual). Dejaré para las consideraciones finales el concepto de escritor bilingüe y me detendré ahora en los dos conceptos traductológicos. La traductóloga Helena Tanqueiro (2011: 245) define la traducción mental como "un proceso de traducción que se realiza dentro de las propias obras originales" frente a la autotraducción material, que "se materializa en una publicación". Y el traductólogo Julio-César Santoyo (2011: 217-218) propone el concepto de autotraducción intratextual, que considera "una forma poco frecuente de manifestación interlingüística", como "el proceso autotraductor [que] no genera un *segundo* texto, distinto y diverso del primero, sino un *único* texto, una singularidad textual en dualidad lingüística".

Si nos atenemos al proceso de escritura descrito por el propio Villar, se observará que se trata de una autotraducción simultánea que tiene por resultado dos traducciones, una al gallego y otra al castellano, sin que exista un auténtico *original*. Villar inicia el proceso creativo en gallego para, a continuación, autotraducirse al castellano. La autotraducción al castellano se convierte en texto fuente para la corrección de la versión en gallego, ahora transformada en texto meta, pero que, a su vez, también puede funcionar como texto-fuente en la corrección de la versión en castellano, convertida a su vez en texto meta. Se trata de un proceso de traducción que se realiza entre las propias obras originales, pero que, a diferencia de la traducción mental de Tanqueiro, sí acaba por materializarse en dos publicaciones. Es un proceso autotraductor en dualidad lingüística, pero que, a diferencia de la autotraducción intratextual de Santoyo, genera un segundo texto.

Mientras que en el modelo dominante de traducción de autor, de tipo consecutivo, la distinción entre original y traducción se mantiene, aunque ambos textos cuenten con el mismo grado de

autoridad, en el caso de Villar el proceso de escritura consiste en una autotraducción simultánea en la que la distinción (incluso temporal) entre original y traducción se desmorona en la medida en que el resultado comprende dos versiones de un original inexistente intrasistémicamente, sea en el caso del sistema gallego o en el caso del sistema español. Es la in-traducción fuera de la comunidad interliteraria española la que, significativamente, crea el original. Los paratextos de las traducciones al inglés, así como a otros idiomas, informan al lector de que *Water-Blue Eyes y Death on a Galician Shore* han sido “[t]ranslated from Spanish”.

Tan innegable es la complejidad del proceso de escritura puesto en práctica por Villar como evidentes las asimetrías que pone de manifiesto. Es verdad que la distinción entre original y traducción desaparece. Pero no lo es menos que la breve primacía temporal concedida a la publicación en gallego la sitúa como (pseudo)original que repite el habitual proceso de “supraautotraducción” (Grutman 2011: 78-82) desde una lengua minorizada (el gallego) a una hegemónica en la comunidad interliteraria (el castellano), que además ocupa una posición central en el sistema-mundo de la traducción (Heilbron 1999: 432). Es verdad que las versiones en gallego y castellano aparecen revestidas de idéntica autoridad autorial. Pero no lo es menos que la función puente ejercida por el castellano en los flujos traductológicos sitúa la versión en castellano en la posición privilegiada del original. Estas asimetrías de las autotraducciones en relaciones verticales, que, en palabras de Grutman (2011: 79), “ocurren entre dos lenguas de estatus y prestigio bastante variables para que sea difícil, y hasta imposible, que desplieguen algún tipo de concurrencia”, deben conducir a manejar con cautela los datos estadísticos. Por ejemplo, de la disparidad de ventas entre el original policiaco en castellano *Entre dos aguas*, de Rosa Ribas, con alrededor de 3.000-4.000 copias, y las 15.000-17.000 de la traducción al alemán *Kalter Main*, Stewart King (2012: 76) ha concluido que las obras de Ribas “have had a greater resonance among German readers”. No puedo en estos momentos ni corroborar ni desmentir la conclusión de King; no obstante, su conclusión no es extrapolable al caso que aquí me ocupa. Mientras el suyo es un ejemplo de traducción en relación horizontal, parece obvio que el mayor número de ventas de las versiones en castellano en el caso de Villar no obedece a que hayan sido mejor recibidas por los lectores castellanohablantes que

por los lectores gallegohablantes. Tal afirmación equivaldría a soslayar el mayor número de lectores castellanohablantes (algunos de ellos también gallegos), las distintas dimensiones de cada mercado y el monopolio de las editoriales españolas en América Latina.

La autotraducción en contextos de minorización es un arma de doble filo. Algunos escritores hacen uso de la autotraducción consecutiva para llegar a un público más amplio y ganar el reconocimiento institucional de la cultura hegemónica, lo que a su vez redundaría en consolidar su posición en el sistema minorizado. Una vez obtenido el reconocimiento del sistema hegemónico, se abandona la autotraducción a favor de la traducción alográfica, lo que no supone un obstáculo para que el público en la lengua hegemónica considere al autor en cuestión como propio. Este es el caso de Manuel Rivas, de quien Jordi Gracia (2000: 9) ha señalado que es "léído por un altísimo porcentaje de ciudadanos como narrador y poeta de la literatura española (y no, como es, traducido del gallego)". En el caso concreto de Villar, es demasiado pronto para anticipar cuáles serán las consecuencias de su estrategia de escritura tanto en el sistema gallego como en el español. En todo caso, creo que no podrán desvincularse de una segunda absoluta novedad en el sistema gallego. Me refiero a la intervención de una agencia literaria.

En efecto, Villar es uno de los escritores de la agencia literaria Schavelzon-Graham, que Guillermo Schavelzon fundó en Buenos Aires en 1998 para trasladarla a Barcelona en 2002 como "un paso definitorio", según se anuncia en su web, "en el proceso de internacionalización que ya habíamos comenzado". En el panorama gallego, la intermediación de agentes entre autores y editores es completamente inusual. De hecho, la primera y única agencia literaria gallega —Kontrakapa— no se fundó hasta 2017. Considero que el éxito nacional e internacional de Villar merece ser analizado a través de la conjunción de agencia literaria, bilingüismo/diglosia literaria y género negro. De hecho, Schavelzon-Graham tiene en nómina 78 escritores, de los que ocho practican el género negro; de ellos, dos, el argentino Ernesto Mallo y el gallego Villar lo practican en exclusiva. Salvando todas las distancias con el contexto sueco, merece la pena señalar el vínculo establecido por Karl Berglund entre el auge de las agencias literarias y el boom del género negro. "The demand for Swedish crime fiction", afirma Berglund (2014: 76-77), "simultaneously created a new market for Swedish agents; it engen-

dered business opportunities that simply did not exist before”. Berglund (74) muestra además cómo el interés de las agencias literarias no radica en la literatura, sino en las historias, dada la posibilidad de transformarlas en distintos formatos, principalmente el cinematográfico, que, a su vez, genera grandes ingresos. Esta misma situación se observa en el caso de Villar, cuya *A praia dos afogados* fue adaptada al cine en 2015 bajo la dirección de Gerardo Herrero y producción de Tornasol Films, empresa fundada por Herrero junto a Javier López Blanco. Significativamente, la carrera como director de Herrero se basa en gran medida en la adaptación de novelas, como *Malena es un nombre de tango*, de Almudena Grandes, *Territorio comanche*, de Arturo Pérez-Reverte, o *La conquista del aire*, de Belén Gopegui. Además, Herrero es un activo defensor de la colaboración cinematográfica entre España e Hispanoamérica, como lo atestiguan su participación como productor de *Martín (Hache)*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *Plata quemada* o *El hijo de la novia*. Esta colaboración obedece a una voluntad panhispánica. “Dado que tenemos la suerte de hablar una lengua común”, afirma Herrero, “hemos de diseñar proyectos que se puedan elaborar en colaboración, de forma que puedan sobrepasar las fronteras nacionales”. En el caso específico de la novela de Villar, el filme se distribuyó en dos versiones, en gallego para las salas de Galicia y en castellano para el resto del mundo, si bien Herrero sostiene que la versión original es en “gallego-castellano” (R. C.).⁶ Paradójicamente, el papel del inspector gallego Leo Caldas lo interpreta el actor leonés Carmelo Gómez.

Para concluir esta segunda parte, quiero detenerme brevemente en cómo bilingüismo y diglosia se tematizan en la obra de Villar en la medida en que ambos factores determinan su proceso de escritura. Cada capítulo de *Ollos de auga/Ojos de agua*, *A praia dos afogados/La playa de los ahogados* y *O último barco/El último barco* se inicia con la definición de un término que, como tal o en alguna forma derivada, reaparece en las páginas siguientes. Si se comparan las definiciones proporciona-

6 Una buena muestra de las dificultades que experimenta el audiovisual en gallego con respecto a su circulación en el Estado español lo constituye la serie televisiva *O sabor das margaridas*, que fue rechazada por las cadenas estatales por estar rodada en gallego. Distribuida por Netflix, esta serie policial llega ahora a más de 180 países y se ha convertido en abril de 2019 en la séptima producción de habla no inglesa más vista en el Reino Unido e Irlanda.

das por Villar con los estándares de diccionario, resulta claro que el autor introduce nuevas acepciones. Si la comparación se efectúa para un único término en gallego y el mismo en castellano, se observa que el proceso de autotraducción simultánea no afecta la identidad lingüística de cada lengua. De hecho, el número de acepciones para un mismo concepto en gallego y castellano puede llegar a variar considerablemente. El género negro ha creado un tipo de lector que, en palabras de Borges, comenzó a ser definido por Poe, de tal forma que se espera replique los pasos de investigación dados por el policía/inspector. Villar transforma este lector en un "investigador lingüístico", quien debe seguir la pista de un término determinado en el seno del capítulo en cuestión y evaluar la exactitud de las distintas acepciones en contexto. A este respecto, no debe soslayarse la relevancia del género negro para la normalización, tanto lingüística como política, especialmente en contextos de minorización. Es interesante a este respecto el hecho de que en las traducciones al inglés de la obra de Villar, realizada por traductores diferentes (Martin Schifino para *Ojos de agua* y Sonia Soto para *La playa de los ahogados*), se hayan suprimido estas definiciones iniciales de capítulo. Si bien desconozco las razones exactas de esta supresión, no parece inapropiada leerla como un recordatorio de que todas las lenguas —el castellano incluido— son potencialmente lenguas minorizadas.⁷

La pareja formada por el inspector Leo Caldas y el oficial Rafael Estévez sitúa en un primer plano cuestiones relativas a bilingüismo y diglosia en la obra de Villar. En *Ollos de auga* el lector sabe que Estévez ha sido trasladado desde Zaragoza, su ciudad natal, a Vigo hace solo unos meses. Se contraponen así con respecto a Galicia, su lengua y su cultura las visiones de Caldas, gallego y, en consecuencia, bilingüe, y Estévez, un aragonés monolingüe en castellano en la medida en que no se hace ninguna referencia al aragonés.⁸ En ningún momento

7 Leo la supresión del "vocabulario castellano" en las traducciones al inglés como símbolo de la posición hegemónica global de esta lengua.

8 "from its inception, the detective genre has been intrinsically engaged with epistemological formations that are not simply those of 'society' in the abstract—that is, dominant cultural groups and their hegemonic discourse—but those produced in encounters between nations, between races and cultures, and especially between imperial powers and their colonial territories" (Pearson y Singer 2009: 3). Por lo que se refiere a los estereotipos nacionales en la obra de Villar, véase Rivero Grandoso.

de la novela se alude a que Estévez haya aprendido gallego, por lo que los lectores se ven invitados a considerar que el oficial puede comprender a los gallegohablantes, con quienes solo interactuaría en castellano. Dado que tanto en *Ollos de auga* como en *A praia dos afogados* todos los diálogos se proporcionan en gallego, la posibilidad de un conflicto lingüístico no se trae a primer plano. De hecho, el carácter gallego se materializa también a través de la lengua.

O axente aceptara sen especial desagrado traballar en Vigo, aínda que había varias cousas ás que lle estaba a custar un pouco máis tempo do previsto acostumarse. Unha era o impredecíbel do clima, en variación constante, outra a continua pendente das rúas da cidade, a terceira era a ambigüidade. Na recia cachola aragonesa de Rafael Estévez as cousas eran ou non eran, facíanse ou deixábanse sen facer, e supoñíalle un esforzo considerábel desenlear as expresións cargadas de vaguidades dos seus novos veciños (Villar 2006a: 16-17).

Por su parte, el lector de las versiones en castellano muy probablemente asumirá que, aunque todos los diálogos se proporcionan en dicha lengua, el inspector Caldas y la mayoría de los personajes hablan gallego, con la excepción del oficial Estévez. En cualquier caso, una pregunta relevante en función del proceso de elaboración de las traducciones alógrafas al inglés es: ¿Qué lengua asumirá el lector anglohablante que hablan los personajes de la novela cuando la información relativa al gallego como una de las lenguas de escritura también permanece opaca?

Consideraciones finales

Como señalé antes, desde el punto de vista de la historia literaria es demasiado pronto aún para determinar qué papel ocupará —si es que llega a ocupar uno— en la historia de la literatura gallega la obra de Domingo Villar. Que un sistema literario minorizado como el gallego tenga capacidad para integrar un “autor-marca” (uso el término en el sentido de John B. Thompson en *Merchants of Culture*) es más que dudoso toda vez que, con su producción simultánea en gallego y en castellano, favorece el mercado lector en castellano en Galicia. En este sentido, y recuperando el término propuesto por el comparatista eslovaco Dionýz Ďurišin (1993:

52), quien entiende por "escritor bilingüe" aquel que participa en dos sistemas literarios, es muy probable que esta categoría sea descriptiva del caso de Villar, sin que por ello acabe siendo automáticamente ni un escritor "nacional", sea en el sentido en el que lo fueron los escritores-autotraductores del periodo de postguerra (Álvaro Cunqueiro, Eduardo Blanco Amor), sea en el sentido de un escritor con una práctica de escritura semejante, el vasco Joan Mari Lekuona en *Mimodramak eta ikonoak* (Mimodramas e iconos), quien solo publica la versión en euskera, ni un escritor "binacional", una categoría para la que la siempre conflictiva comunidad interliteraria española no parece estar preparada aún. Además, la intermediación de la agencia literaria Schavelzon-Graham asegura que la "versión gallega" de las novelas de Villar sea, en el mejor de los casos, un mero gesto en la medida en que, como se dice en su web, "la mayoría de [...] sus escritores] escribe en castellano, por lo que tenemos una relación privilegiada con Latinoamérica y con España, tanto en lo relativo a los editores como a los mercados en que trabajamos".

Habiendo debutado hace trece años, la posición internacional alcanzada por Villar está inextricablemente ligada a la elección de género en tiempos post-Larsson. El género negro escandinavo como fenómeno global ha jugado un papel central en la evolución descrita por Eva Erdmann (2011: 274) desde "enigmatic bodies, murders and crime scenes" a un "geopolitical genre that conveys primarily one thing to the general public: an extensive knowledge of geographical orientation". Villar ha situado a Galicia en el mapa, tanto literalmente, con el mapa que se proporciona en las traducciones al inglés, como simbólicamente, gracias a las detalladas descripciones del clima, el paisaje, la cocina y el carácter gallegos.

Pero ello no está exento de contradicciones como he venido mostrando. De hecho, estas descripciones detalladas pueden tener un atractivo meramente turístico para los lectores no gallegos y extranjeros, como los anglohablantes que, desde los cruceros que recalcan en Vigo, acuden con la traducción inglesa en mano a visitar los lugares de las novelas de Villar. ¿Cuál es la reacción de los lectores gallegos? Pensemos un momento en el caso de Donna Leon, quien ha prohibido la traducción de sus novelas al italiano. "That's my choice", afirma, "because I do not want to live where I am famous [...]". I don't like being approached by people in a differential way"

(Petrocelli s. a.). No puedo evitar preguntarme, sin embargo, si la detallada “densidad italiana” de las novelas de Leon ha jugado algún papel en su rechazo de las traducciones al italiano. Cuando esta densidad no constituye el foco de interés del lector, el éxito de la obra depende de la singularidad del argumento. Sea como fuere con Leon, el contexto de minorización en el caso de las novelas de Villar no debe pasarse por alto en la medida en que su éxito entre el público gallego puede deberse tanto a la gratificación de la “presentatividad”, subrayada por la heterovisión del oficial Estévez, como al retorno de la “hermenéutica tradicional da novela negra” (Vilavedra 2010: 136) detectado por algunos críticos.⁹

Por todo ello es importante no olvidar la advertencia realizada por Pardo Bazán acerca del género negro. La hermenéutica tradicional del género se corresponde precisamente con lo que la escritora gallega caracterizó como “una cosa muy lánguida, desarrollada con procedimientos de monotonía infantil” (Pardo Bazán 1909a: 122), mientras que la descripción densa puede dar lugar a un “realismo puramente epidérmico, local” (Pardo Bazán 1909a: 122). Nos enfrentamos así a las paradojas típicas de los procesos de (des)localización. De hecho, el recurso al género negro para situar a Galicia en el mapa de la literatura mundial puede acabar por proporcionar al lector no un bazar de Vigo, sino Vigo como bazar.

Bibliografía

- ASCARI, Maurizio (2007): *A Counter-History of Crime Fiction. Supernatural, Gothic, Sensational*. London: Palgrave Macmillan.
- BERGLUND, Karl (2014): “A Turn to the Rights: The Advent and Impact of Sweden Literary Agents”, en Jon Helgason, Sara Kärrholm y Ann Steiner (eds.), *Hype: Bestsellers and Literary Culture*. Lund: Nord Academic Press, pp. 67-87.
- BHABHA, Homi K. (1994): *The Location of Culture*. London: Routledge.

9 “Presentatividad” es un término acuñado por Āurišin (1993: 61-62) para referirse a aquellas situaciones por las que las literaturas periféricas no se limitan a cuestiones estéticas, sino que reservan un lugar prominente a asuntos y ambiciones políticos. Amplió esta definición para incluir la inflación de los detalles locales, que, en el caso de Leon, he llamado “densidad italiana”.

- BIOY CASARES, Adolfo y Jorge Luis Borges (eds.) (1965): *Los mejores cuentos policiales*. 2ª ed. Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, Jorge Luis (2011): "El cuento policial", en *Miscelánea*. 1978. Barcelona: Random House Mondadori, pp. 231-242.
- BRANDES, Georg (1946): "Introducción general", en *Las grandes corrientes de la literatura en el siglo XIX*. Vol. 1. Buenos Aires: Americalee, pp. 11-19.
- CANDAMO, Víctor G. (1880): "O demo das Rías Baixas", en *El Heraldo Gallego* 10 y 25 de enero.
- CID, Xabier (2009): "Interview. Domingo Villar, autor de *Water-Blue Eyes* (2008)", en *Galicia 21: Journal of Contemporary Galician Studies*, 1, pp. 90-94.
- CLEEVES, Ann (2014): "The Top 10 Crime Novels in Translation", en *The Guardian* 22 de enero. Web.
- COLMEIRO, José (2013): "Visións periféricas, posición globalis. Resituando a cultura galega contemporánea", en *Grial: Revista Galega de Cultura*, 198 (abril-junio), pp. 131-143.
- CRAIG-ODDERS, Renée W. (2009): "Introduction", en Renée W. Craig-Odders y Jacky Collins Jefferson (eds.), *Crime Scene in Spain: Essays on Post-Franco Crime Fiction*. Jefferson: McFarland, pp. 1-9.
- CUÍÑAS, Teresa (2009): "Un supervendas galego é posíbel", en *El País* 25 de septiembre. Web.
- ĎURIŠIN, Dionýz (1993): *Notions et principes*, en Alena Anettová (trad.), Vol. 6 de *Communautés interlittéraires spécifiques*. Bratislava: Institut de Littérature Mondiale/Academie Slovaque des Sciences.
- ERDMANN, Eva (2011): "Topographical Fiction: A World Map of International Crime Fiction", en *The Cartographic Journal*, 48.4, pp. 274-284.
- FITCH, Brian T (1984): "L'Intertextualité interlinguistique de Beckett", en *Texte* 2, pp. 85-100.
- (1988): *Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Work*. Toronto: U of Toronto P.
- FITZPATRICK, Margo (2016): "Translation in the English-Speaking World", en *Publishing Trendsetter: News and Dialogue for the Next Generation of Publishers*. Web.
- GALANES SANTOS, Iolanda (2012): "La literatura de la emigración gallega en América: impacto cultural y traducción. Xosé Neira Vilas y *Memorias dun neno labrego*", en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Lengua, cultura y política en la historia de la traducción en Hispanoamérica*. Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 83-92.

- GARCÍA CELA, Carmen (1995): "Samuel Beckett y la autotraducción", en Francisco Lafarga y Roberto Dengler Gassin (eds.), *Teatro y traducción*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, pp. 251-262.
- GASPAR, Silvia (1991): "Género negro en Galicia", en *Anima+I: Revista cultural para tódalas especies*, 1, p. 26.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Xesús (1991): "Novela policial galega: un policial de cliché", en *Anima+I: Revista cultural para tódalas especies*, 1, p. 27.
- GONZÁLEZ-MILLÁN, Xoán (1998): "O criterio filolóxico e a configuración dunha literatura nacional: achegas a un novo marco de reflexión", en *Cadernos da Lingua*, 17, pp. 5-24.
- GRACIA, Jordi (2000): "Prólogo al primer suplemento", en Jordi Gracia (ed.), *Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*. Vol. 9.1 de *Historia y crítica de la literatura española*. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, pp. 3-9.
- GRUTMAN, Rainier (2009): "Self-Translation", en Mona Baker y Gabriela Saldanha (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* 2ª ed. New York: Routledge, 2009, pp. 257-260.
- (2011): "Diglosia y autotraducción "vertical" (en y fuera de España)", en Xosé Manuel Dasilva y Helena Tanqueiro (eds.), *Aproximaciones a la autotraducción*. Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 69-87.
- HART, Patricia (1987): *The Spanish Sleuth: The Detective in Spanish Fiction*. Rutherford: Fairleigh Dickinson UP.
- HEILBRON, Johan (1999): "Towards a Sociology of Translation: Book Translation as a Cultural World-System", en *European Journal of Social Theory* 2.4, pp. 429-444.
- HERRERO, Gerardo. "Coproducciones". En *Cinematografías de la semejanza*. Web.
- IGLESIAS ESTEPA, Raquel (2005): "Aproximación a la criminalidad gallega de fines del Antiguo Régimen", en *Hispania*, 65.2, pp. 409-442.
- KING, Stewart (2003): "'Condenada a la modernidad': memoria e identidad cultural en la novela criminal gallega", en J. Péres Magallón, R. de la Fuente Ballesteros y K. M. Sibbald (eds.), *Memorias y olvido: autos y biografías (reales, ficticias) en la cultura hispánica*. Valladolid: Universitas Castellae, pp. 183-193.
- "'Don't Forget the Tejedor': Community and Identity in the Crime Fiction of Rosa Ribas", en Jean Anderson, Carolina Miranda y Barbara Pezzotti (eds.), *The Foreign in International Crime Fiction. Trans-cultural Representations*. London: Continuum, pp. 75-86.

- MARLING, William (2016): *Gatekeepers: The Emergence of World Literature and the 1960s*. Oxford: Oxford UP.
- MÍGUEZ, María (2010): "Entrevista a Domingo Villar", en *El Mundo* 4 de octubre. Web.
- NILSSON, Louise, David Damrosch y Theo D'haen (2017): "Introduction: Crime Fiction as World Literature", en Louise Nilsson, David Damrosch y Theo D'haen (eds.), *Crime Fiction as World Literature*. New York: Bloomsbury, pp. 1-9.
- PARDO BAZÁN, Emilia. (1909a): "Las novelas de Conan Doyle", en *La Ilustración Artística*, 15 de febrero.
- (1909b): "Crímenes contemporáneos", en *La Ilustración Artística* 22 de noviembre.
- (1912): "Novelas policiales", en *La Ilustración Artística* 15 de abril.
- PEARSON, Nels y Marc Singer (2009): "Introduction. Open Cases: Detection, (Post)Modernity, and the State", en Nels Pearson y Marc Singer (eds.), *Detective Fiction in a Postcolonial and Transnational World*. Farnham: Ashgate, pp. 1-14.
- PETROCELLI, Elaine (s. a.): "At Lunch with Donna Leon". Grove Atlantic. Web.
- "Presentación" (1989): *Cadernos "A Nosa Terra"*, 3 (Mayo), p. 3.
- R. C (2015): "Entrevista a Gerardo Herrero", en *Sermos Galiza*, 9 de octubre. Web.
- RIVERO GRANDOSO, Javier (2011): "Crímenes y humor en las novelas de Domingo Villar", en *Madrygal*, 14, pp. 109-116.
- SANTOYO, Julio-César (2011): "La autotraducción intratextual", en Xosé Manuel Dasilva y Helena Tanqueiro (eds.), *Aproximaciones a la autotraducción*. Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 217-230.
- SCHARNHORST, Gary (2011): "Naturalism and Crime", en Keith Newlin (ed.), *Oxford Handbook of American Literary Naturalism*. New York: Oxford UP, pp. 339-353.
- TANQUEIRO, Helena (2011): "Sobre la autotraducción de referentes culturales en el texto original: la autotraducción explícita y la autotraducción in mente", en Xosé Manuel Dasilva y Helena Tanqueiro (eds.), *Aproximaciones a la autotraducción*. Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 245-259.
- THOMPSON, John B (2012): *Merchants of Culture: The Publishing Business in the Twentieth-Century*. 2ª ed. New York: Plume.
- TODOROV, Tzvetan (2016): *Introducción a la literatura fantástica*. 5ª ed. Ciudad de México: Coyoacán.

- VILAVEDRA, Dolores (2010): *A narrativa galega na fin de século. Unha ollada crítica dende 2010*. Vigo: Galaxia.
- VILLAR, Domingo (2006a) *Ollos de auga*. Vigo: Galaxia.
- (2006b): *Ojos de agua* (2006b) Trad. Domingo Villar. Madrid: Siruela.
- (2009a): *A praia dos afogados* (2009): Vigo: Galaxia.
- (2009b): *La playa de los ahogados*. Madrid: Siruela.
- (2009c): *Water-Blue Eyes*. Trad. Martin Schifino. London: Arcadia Books.
- (2011): *Death on a Galician Shore*. Trad. Sonia Soto. London: Abacus.
- (2019): *O último barco*. Vigo: Galaxia.
- (2019): *El último barco*. Madrid: Siruela.
- WHITED, Lana (2003): “Naturalism’s Middle Ages: The Evolution of the American True-Crime Novel, 1930-1960”, en Mary E. Papke. Knoxville (ed.), *Twisted from the Ordinary: Essays on American Literary Naturalism*. Knoxville: U. of Tennessee P, pp. 323-343.