

EL ROL DEL TRADUCTOR FRENTE A LA UNIFORMIDAD LITERARIA¹

Carolina Moreno Tena

Universitat de Barcelona

carolina.moreno@ub.edu

Cita recomendada || MORENO TENA, Carolina (2012): "El rol del traductor frente a la uniformidad literaria" [artículo en línea], *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 7, 14-23, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero07/07_452f-mono-carolina-moreno-tena-es.pdf >

Ilustración || Gabriel Barbabianca

Traducción || Paula Meiss

Artículo || Encargado | Publicado: 07/2012

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



Resumen || El papel que juega el traductor en muchos casos es determinante y puede tener consecuencias en la suerte literaria de una obra. La teoría literaria y la literatura comparada intentan analizar estas consecuencias y sistematizarlas, para profundizar de esta manera en el estudio de la relevancia de la traducción dentro del sistema literario. Este artículo reflexiona sobre los equilibrios y desequilibrios que se producen en un contexto cultural y literario que son provocados por decisiones que justifican una eventual traducción, al analizar las relaciones entre los campos escandinavo y catalán.

Palabras clave || Traducción | Tarea del traductor | Literatura escandinava | *Weltliteratur*.

Summary || The role of the translator can in many cases be determinant to and have consequences on the literary fame of a certain work. Literary theory and comparative literature try to analyse and systematise these, emphasizing the importance of the study of the relevance of translation for a literary system. This article deals with the balances and imbalances that take place in a cultural and literary context, caused by decisions that justify the need for a certain translation, by analysing the relations between the Scandinavian and Catalan fields.

Keywords || Translation | Role of the translator | Scandinavian literature | *Weltliteratur*.

0. Introducción

Tanto si es por vocación como por afinidad estilística, por dinero o por profesión, la traducción exige un posicionamiento previo respecto de la obra que se traducirá, y la tarea del traductor en muchos casos es determinante y puede tener consecuencias en la suerte literaria de la obra. La teoría literaria y la literatura comparada intentan analizar y sistematizar estas consecuencias, profundizando de esta manera en el estudio de la relevancia de la traducción dentro del sistema literario. Este artículo reflexiona sobre los equilibrios y los desequilibrios que se producen en un contexto cultural y literario y que son provocados por decisiones que justifican una eventual traducción.

El 17 de agosto de 1894, August Strindberg llegaba a París con un atado de artículos escritos en francés debajo del brazo, con la idea de publicarlos en la prensa parisiense. A los cuarenta y cinco años e incapaz de mantener a su familia, depositó todas sus esperanzas en la gran ciudad de París. El año anterior se había estrenado *Fröken Julie* [*La señorita Julia*] bajo la dirección de André Antoine en el Théâtre Libre, y *Fordringsägare* [*Acreeedores*] en el Théâtre de L'Œuvre. Strindberg veía cómo se le iban abriendo las puertas en la capital de Francia, y sabía muy bien que eso significaba la conquista literaria. Conquistar París era conquistar Europa. Pero una vez se encontró en la gran ciudad, solamente consiguió publicar algunos de aquellos artículos que suponía que harían temblar a la intelectualidad francesa. Aún así, este era solo el inicio de su marcha triunfal: en otoño de ese mismo año, el editor Albert Langen publicaba *Le plaidoyer d'un fou* [*Alegato de un loco*], escrito directamente en francés, y el gran triunfo llegaría con el estreno de *Fadren* [*El padre*] en el Théâtre de L'Œuvre en diciembre de ese mismo año.

Sin embargo, a pesar de los éxitos, aquí terminó la gesta heroica y comenzó lo que más tarde se llamaría la «crisis de *Inferno*», que se concretó con la publicación de una novela del mismo título tres años más tarde. Strindberg escribió *Inferno* directamente en francés, aunque la traducción sueca salió antes a la venta². Que Strindberg escribiera *Inferno* en Lund, en lugar de París, y que además lo hiciera en francés, no son detalles insignificantes. Sabemos que el escritor sueco tenía la intención de escribir una obra en francés y después traducirla al sueco, es decir, era consciente de que si quería que su obra literaria tuviera *visibilidad* en Europa, debía escribirla en una «lengua dominante», en términos de Pascale Casanova (2002: 7-20), y esta lengua sólo podía ser el francés. Esto debía ayudarlo en esa lucha global por la consagración que define el espacio literario internacional descrito por Casanova. El francés como lengua literaria de una literatura universal debía proporcionar a la obra de

NOTAS

1 | El artículo original publicado en 452°F es la traducción catalana del artículo publicado en sueco en las Actas del 28º Congreso de la International Association of Scandinavian Studies, disponible en <http://nile.lub.lu.se/ojs/index.php/IASS2010>.

2 | La traducción sueca de *Inferno* se publicó en noviembre de 1897 y la versión original en francés en julio de 1898.

Strindberg la posición universal que anhelaba, para después poder ganar la batalla dentro de las fronteras nacionales suecas, es decir, conseguir la consagración en casa. En este sentido, hacer que lo tradujeran al francés, o escribir directamente en francés debía darle visibilidad a un escritor periférico dentro del espacio literario internacional y concederle estatuto literario a su obra.

1. El caso de *Inferno*, de Strindberg

Inferno es un buen ejemplo de este proceso: Strindberg no solo concibió la misma novela en dos lenguas diferentes, sino que al mismo tiempo estaba convencido de que las dos versiones tenían que seguir estrategias narrativas diferenciadas ya que estaban destinadas a dos públicos lectores diferentes, es decir, a dos campos de recepción diferentes, más concretamente los contextos literarios sueco y francés. De acuerdo con las teorías de Pierre Bourdieu (2002: 8) en «Les conditions sociales de la circulation international des idées», Strindberg debe haber sido consciente de la función determinante que tiene el campo de recepción en la transmisión de la literatura y el pensamiento. La lectura de una obra extranjera en un determinado campo de recepción no es espontánea sino intencionada e interesada, puede conducir al malentendido o a lecturas tergiversadas, sobre todo cuando la circulación se produce sin el contexto del campo de origen o de producción. Incluso puede ser motivo de tensiones internas en el campo de recepción entre las formas nacionales, que intentan preservar el poder que tienen sobre la situación literaria vigente, y las formas extranjeras, que intentan penetrar allí gracias a la tarea de traducción determinantes que llevan a cabo escritores, editores, críticos y traductores con actitud subversiva.

Si Strindberg escribe *Inferno* en francés y encarga la traducción al sueco, sabe que, en realidad, se trata de dos novelas diferentes, escritas en dos lenguas literarias diferentes que pretendían llegar a dos públicos lectores diferentes, pertenecientes a su vez a dos tradiciones literarias también diferentes. *Inferno* sería presentada como una novela ocultista en Francia y, en cambio, en Suecia, como una conversión religiosa. También se distinguían por la disposición interna de la novela. Tampoco hay que olvidar que la intención no era únicamente conseguir la mayor cantidad posible de lectores. De hecho, la verdadera batalla se libraba en Suecia. El objetivo de Strindberg, a partir de la publicación de *Röda rummet* [*La habitación roja*, 1879], era crear una nueva lengua literaria sueca, encontrar nuevas formas y reformar los géneros también a partir de modelos extranjeros, sobre todo de la prosa francesa de Balzac y Flaubert. Aquí tenemos un ejemplo de las tensiones internas entre lo propio y

lo ajeno, expuestas por Bourdieu, que posibilitan la transformación de la narrativa nacional. Y es porque saldrá con éxito de esta apuesta, porque efectivamente refundó la lengua literaria sueca en la narrativa y en el teatro, que Strindberg devino un autor consagrado sobre todo dentro, pero también fuera de Escandinavia. Es a partir de este punto que se puede comenzar a hablar de la internacionalización de Strindberg, de la universalización de la periferia nórdica.

La lucha por el poder sobre el valor literario también se produce en sentido contrario: las obras de teatro del escritor sueco se tradujeron y escenificaron en francés en París de la misma manera en que las obras de Ibsen y de J. P. Jacobsen triunfaron más allá de las fronteras noruegas y danesas, respectivamente. El cambio de siglo en Europa, y el proyecto de la Modernidad se construyó sobre la atmósfera de radicalidad y ruptura que respiraba el espíritu de aquel tiempo, y que impregnó tanto la obra de Strindberg, como la de Ibsen, Hamsun o Kierkegaard. Pero este fenómeno no se puede describir simplemente como un intercambio entre literaturas centrales y periféricas, sino, tal como afirma Michel Espagne (2006: 5-8), se trata de un espacio europeo-universal común creado sobre la base de la transferencia de la cultura y el pensamiento. No se trata de un espacio donde se libra la batalla por el valor literario, sino un pensamiento creado por la propia circulación de las ideas.

Joan Maragall escribía en esos mismos años que «la llum ve del Nord». No cuesta demasiado adivinar qué pretendía decir con estas palabras: los escritores catalanes miraban hacia los países nórdicos con la intención de importar la revolución social y literaria que Ibsen y Strindberg abanderaban. Se buscaban modelos extranjeros para combatir los nacionales y realizar los cambios que los nuevos tiempos exigían si no se deseaba quedar al margen del proceso de transformación que significaba la Modernidad. En el fondo, era la misma necesidad de «derribar para que entre el aire y la luz» que exclamaba Strindberg en el poema «Esplanadsystemet». Los escritores catalanes buscaban en las obras de escritores extranjeros una posibilidad de hacer tambalear el statu quo social y literario imperante. Se tradujeron las obras de Ibsen y de Strindberg con el mismo lema: «A èpoques noves, formes noves», escribía Jaume Brossa en 1892 (Brossa, 1969: 20).

Pero Strindberg e Ibsen no llegaban directamente desde Estocolmo o Christiania, sino que, una vez más, París se imponía como cruce de encuentro para las culturas catalana y nórdica. Una vez más, el francés era la lengua de comunicación. París era la capital donde se había congregado la Modernidad, y el francés era la lengua en la que se expresaba literariamente esta modernidad y su nueva visión y representación del mundo. La literatura francesa influyó decisivamente en los escritores catalanes al punto de que aquellos

que hoy en día conocemos como nuestros clásicos catalanes son definidos a menudo como una rama de la literatura francesa. No obstante, lo cierto es que su obra «afrancesada» conforma hoy en día la columna vertebral de la literatura catalana. También el teatro de Ibsen y Strindberg influyó en el modernismo catalán.

Fue en esta época también cuando se inició toda una tarea de traducción de obra extranjera con el objetivo de añadir los clásicos europeos a la literatura propia, y de esta manera intentar aproximarse a lo que se llamaba una literatura universal. La traducción no solo fue decisiva sino que ocupó una posición central en la literatura catalana sobre todo durante la primera mitad del siglo XX. Este fenómeno coincide con lo que Itamar Even-Zohar o Pascale Casanova apuntan en sus teorías cuando otorgan a la traducción una función determinante en el sistema literario o en el espacio literario internacional. Sin embargo, también coincidiría con las tensiones internas que menciona Bourdieu: ¿por qué se produjo la importación de Ibsen y Strindberg solo parcialmente —las obras de teatro—, y se desestimaron las novelas de este último, como por ejemplo *Inferno*? ¿Por qué no se tradujeron las novelas de J. P. Jacobsen? No hace falta decir que algunas decisiones se tomaron a partir del contexto literario catalán, y si quisiéramos analizar la literatura catalana modernista es evidente que deberemos mirar qué se tradujo, pero sobre todo deberemos encontrar una respuesta que justifique las decisiones que se tomaron, que explique cuáles fueron los criterios y las circunstancias de la selección, así como de qué manera fueron leídas las obras escogidas, y cómo se relacionaron con ellas los escritores catalanes.

2. The Mankell and Larsson case

Cien años más tarde estamos inmersos en el segundo torrente literario que nos llega desde el Norte: las librerías están llenas de novela negra escandinava. Somos testigos de cómo Cataluña vuelve a mirar al Norte y si la faja del libro dice «novela negra nórdica» se compra sin dudarlo ni un minuto. La literatura nórdica ha vuelto a entrar en escena a través del proceso de internacionalización, y ha ocupado su posición en el espacio literario mundial en el acto de transformar y refundar el género negro. Los lectores y los editores catalanes tienen hambre de novela negra y los libros de Mankell y Stieg Larsson nos descubren una sociedad sueca que no coincide para nada con la imagen llena de prejuicios y estereotipos que habíamos ido forjando en las últimas décadas. También podría ser que ahora que la sociedad catalana ha comenzado a acercarse a una especie de estado de bienestar, los lectores miran desconcertados, pero con complacencia, cómo el modelo sueco, emblemático y

mítico, también tiene sus fisuras: o bien ellos no están tan bien, o nosotros no estamos tan mal... Es una conclusión a la que podemos llegar si intentamos contestar por qué son justamente los personajes de Kurt Wallander y Lisbeth Salander, así como la sociedad sueca en general, y no la trama criminal, lo que más atrae al lector catalán.

Pero alguna cosa ha cambiado desde comienzos del siglo XX. Los actores en este sistema literario ya no buscan nuevas formas literarias; el rol de descubridores que jugaban el editor, el escritor y también el traductor se ha relativizado mucho, porque ahora más que nunca son la rentabilidad y el beneficio económico lo que prevalece. Los editores compran todo lo que viene del Norte, pero no escogen, compran indiscriminadamente por el solo hecho de que el autor es escandinavo y la novela negra escandinava vende muy bien en Europa (¡ni siquiera se distingue entre las diferentes lenguas y literaturas escandinavas!). Dicho sin vueltas: el interés comercial prevalece en detrimento del valor estético.

Es por ello que los editores de grandes grupos editoriales sometidos a la tiranía de las grandes tiradas salen a la cacería de una fórmula — lo suficientemente elástica— como para poder traducir una novela de estas características a todas las lenguas europeas posibles, y hacer crecer las ventas ampliando el público lector. Así lo afirmaba Bourdieu al manifestar que los escritores elásticos circulan y traspasan con fluidez las fronteras nacionales. Dicho esto, podríamos establecer la analogía con los géneros, ya que la novela negra es perfecta para ser escrita a partir de fórmulas prefijadas que funcionan igual de bien en todas partes. El fenómeno en sí exige que este tipo de novela se venda a tantas editoriales extranjeras como sea posible, para que se traduzca simultáneamente a tantas lenguas diferentes como sea posible, de manera que todas salgan al mercado al mismo tiempo. Una de las conclusiones es que estos editores consideran que los lectores son todos iguales, independientemente de la lengua literaria que lean, o a qué literatura pertenezca esta lengua.

En este punto podríamos encontrar tal vez la explicación de por qué en Cataluña la trilogía de Stieg Larsson no se tradujo del sueco sino de una lengua de comunicación, o dominante, como el inglés y el francés. Es sorprendente que después de haber invertido tiempo y dinero durante las últimas décadas en fomentar la traducción directa (sin menospreciar el trabajo que se hizo en la primera parte del siglo XX); después del gran esfuerzo de conseguir un corpus notable de literatura extranjera traducida; ahora que comenzamos a contar con traductores formados y competentes en las lenguas y literaturas escandinavas, estos editores deciden volver a utilizar una lengua de comunicación. Es evidente que el francés ya no tiene el poder de consagración que tenía a finales del siglo XIX, y actualmente son razones económicas exclusivamente las que sostienen esta

decisión. Ciertamente, es inevitable pensar que la cuestión radica en si merece la pena dedicar tiempo y dinero a traducciones del sueco al catalán, sobre todo si el editor obvia el valor estético en este tipo de literatura. Un editor de novela negra escandinava puede preguntarse si ser rigurosos, fieles y cuidadosos en la traducción no será malgastar el tiempo y el dinero.

Por otra parte, podríamos justificar la situación atribuyendo el fenómeno a las dinámicas del *bestseller* y, tensando un poco más la cuerda, incluso podríamos afirmar que Cataluña podría aprovechar las circunstancias para familiarizarse con las literaturas nórdicas y comenzar a leer lo que estas nos pueden ofrecer: la narrativa escandinava, sobre todo la noruega y la danesa, pero también la islandesa, han cogido impulso estos últimos años precisamente en la exploración de los límites de lo que las ha caracterizado tradicionalmente: el arte de narrar, el carácter fantástico y fabulador, y la preocupación por la relación tensa del hombre con las estructuras de organización social, unos rasgos que definen en buena medida la saga islandesa medieval como género literario.

Pero no es tan sencillo: no son muchos los escritores escandinavos que han tenido éxito o suerte entre los lectores catalanes. Siempre existe una cierta brecha difícil de salvar, y no se trata de la distancia cultural, sino del hecho de que contamos con pocos actores, es decir, críticos, profesores y editores que conozcan bien y de primera mano estas literaturas, de manera que puedan introducirlas en el campo literario catalán, o sea, que puedan explicar y describir el campo de origen. Los pocos actores que existen, sobre todo traductores, han perdido el rol de descubridor. Cuando no se está familiarizado con otra literatura, surgida de otra cosmovisión, y lo más importante, que explora caminos de expresión diferentes, formas diferentes — otras—, y que tiene una concepción diferente del arte, se corre el riesgo de generar una lectura tergiversada o sesgada —sin que esto deba ser negativo siempre—, o de tener la sensación de que no captamos todo su sentido. En este caso, lo que queda fuera de nuestra comprensión es precisamente lo que es específicamente nórdico y, al mismo tiempo, perdemos una oportunidad de apropiarnos de la literatura europea a través de la tradición escandinava, es decir, de entender lo universal a través de lo particular. Es en este sentido que es «peligroso» que de todo lo que nos ofrecen las literaturas nórdicas hoy en día solo se traduzca la novela negra.

Como si no fuera suficiente, los editores catalanes parece que hubieran perdido el poder de decisión: las obras extranjeras aterrizan en las mesas de novedades con calendario de publicación paralelos a la traducción castellana para reducir costes y riesgos. Estamos atados de pies y manos, dicen. Pero esto no deja de ser una prueba más del hecho de que las razones económicas gobiernan todas las

decisiones.

Es casi paradójico que ahora que parece más fácil que nunca que las obras lleguen a más lectores desde un abanico de lenguas más amplio, ahora que parece más fácil que nunca traducir de y a más lenguas, grandes y pequeñas; ahora que el proceso de consagración no depende tanto de ser traducido o no a una lengua de comunicación, concretamente al inglés (a pesar de que Casanova insista en que la lengua de comunicación continúa siendo el francés), sino que la cantidad de lenguas a las que se traduce una obra es uno de los factores determinantes de la consagración del autor en el espacio literario internacional; ahora que desde hace un par de décadas los *Translation Studies* han ido ocupando una posición cada vez más relevante en la Teoría literaria y en la Literatura comparada, que todos los intentos de relanzar y refundar el concepto de *Weltliteratur* de Goethe asumen el papel determinante de la traducción en el sistema literario; en este momento, entonces, parece que la literatura universal tiende a ser escrita en una única lengua literaria —lo suficientemente elástica como para cruzar sin problemas las fronteras nacionales y llegar a más lectores— y la traducción al mismo tiempo pierde la posición y el valor que había obtenido. Incluso podríamos añadir que la literatura tiende hacia un tipo de uniformidad, que Erich Auerbach ya temía en «Filología de la *Weltliteratur*» en 1952, donde advertía: «Nuestra Tierra, que es el mundo de la *Weltliteratur*, deviene cada vez más pequeña y menos diversa. La *Weltliteratur*, sin embargo, no hace referencia sencillamente a eso que es común y humano general, sino a estos factores como elementos de la fecundación recíproca de la diversidad » (2005: 114).

Dicho en otras palabras: la circulación literaria se produce sobre la base de malentendidos y lecturas interesadas de la literatura extranjera, que a su vez, contribuyen al proceso de conformación de la literatura nacional. Por tanto, es a partir del trabajo por el futuro de la literatura propia a partir de la ajena, que nos acercaremos a lo que Goethe denominaba *Weltliteratur*.

Bibliografía

- AUERBACH, E. (1952): «Philologie der Weltliteratur» en Musch, W. Y Staiger, E. (eds.), *Weltliteratur. Festgabe für Fritz Strich zum 70. Geburtstag*, Berna: Francke, 39-50. (trad. catalana de Carolina Moreno Tena (2005): “Filologia de la *Weltliteratur*”, *L’Espill*, 21, 117-126.
- BOURDIEU, P. (2002): «Les conditions sociales de la circulation international des idées», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1, 3-8.
- BROSSA, J. (1969) *Regeneracionisme i modernisme*, ed. Joan-Lluís Marfany, Barcelona: Edicions 62.
- CASANOVA, P. (1999): *La République Mondial des Lettres*, París: Seuil.
- CASANOVA, P. (2002): «Consécration et accumulation de capital littéraire: la traduction comme échange inégal», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1, 7-20.
- ESPAGNE, M. (ed.) (2006): *Le prisme du Nord, Pays du Nord, France, Allemagne (1750-1920)*, Tusson: Du Lérot.