

# LA TASCA DEL TRADUCTOR DAVANT LA UNIFORMITAT LITERÀRIA<sup>1</sup>

**Carolina Moreno Tena**

*Universitat de Barcelona*

carolina.moreno@ub.edu

**Cita recomanada** || MORENO TENA, Carolina (2012): "La tasca del traductor davant la uniformitat literària" [article en línia], 452°F. *Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 7, 14-23, [Data de consulta: dd/mm/aa], < [http://www.452f.com/pdf/numero07/07\\_452f-mono-carolina-moreno-tena-orgnl.pdf](http://www.452f.com/pdf/numero07/07_452f-mono-carolina-moreno-tena-orgnl.pdf)>

**Il·lustració** || Gabriel Barbabianca

**Article** || Encarregat | Publicat: 07/2012

**Llicència** || Llicència Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons.



**Resum** || La tasca del traductor en molts casos és determinant i pot tenir conseqüències en la sort literària de l'obra. La teoria literària i la literatura comparada intenten analitzar-les i sistematitzar-les, aprofundint així en l'estudi de la rellevància de la traducció en el sistema literari. Aquest article reflexiona sobre els equilibris i els desequilibris que es produeixen en un context cultural i literari i que són provocats per decisions que justifiquen una eventual traducció, tot analitzant les relacions entre els camps escandinau i català.

**Paraules clau** || Traducció | Tasca del traductor | Literatura escandinava | *Weltliteratur*.

**Abstract** || The role of the translator can in many cases be determinant to and have consequences in 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. Introducció

Tant si és per vocació, com per afinitat estilística, com per diners o professió, la traducció exigeix un posicionament previ respecte l'obra a traduir i la tasca del traductor que en molts casos és determinant i pot tenir conseqüències en la sort literària de l'obra. La Teoria Literària i la Literatura Comparada intenten analitzar-les i sistematitzar-les, aprofundint així en l'estudi de la rellevància de la traducció en el sistema literari. Aquest article reflexiona sobre els equilibris i els desequilibris que es produeixen en un context cultural i literari i que són provocats per decisions que justifiquen una eventual traducció.

El disset d'agost de 1894, August Strindberg arribava a París amb un feix d'articles escrits en francès sota el braç, amb la idea de publicar-los a la premsa parisenca. Amb quaranta-cinc anys fets i incapaç de mantenir la seva família, va dipositar totes les seves esperances en la gran ciutat de París. L'any anterior s'havia estrenat *Fröken Julie (La senyoreta Júlia)* sota direcció d'André Antoine, al Théâtre Libre i *Fordringsägare (Creditors)* al Théâtre de L'Œuvre. Strindberg veia com se li obrien les portes de la capital de França, sabent molt bé què significava la seva conquesta literària. Conquerir París era conquerir Europa. Però quan va ser a la gran ciutat, només va aconseguir publicar algun d'aquells articles que havien de fer tremolar la intel·lectualitat francesa. Amb tot, aquest era tan sols l'inici de la seva marxa triomfal: la tardor d'aquell mateix any, l'editor Albert Langen publicava *Le plaidoyer d'un fou*, escrit directament en francès, i el gran triomf arribaria amb l'estrena de *Fadren (El pare)* al Théâtre de L'Œuvre el desembre del mateix any.

Malgrat tot, però, aquí es va acabar la gesta heroica i s'iniciava el que es va anomenar la «crisi d'*Inferno*», la qual cristal·litzaria amb la publicació d'una novel·la amb el mateix títol tres anys més tard. Strindberg va escriure *Inferno* directament en francès, també, malgrat que la traducció sueca va sortir abans<sup>2</sup>. No obstant això, el fet que Strindberg escrivís *Inferno* a Lund en lloc de fer-ho a París i que ho fes en francès, no és un detall insignificant. Sabem que l'escriptor suec tenia la intenció d'escriure una obra en francès i després traduir-la al suec, és a dir, era conscient que si volia que la seva obra literària tingués *visibilitat* a Europa, l'havia d'escriure en una «llengua dominant», en termes de Pascale Casanova (2002: 7-20), i aquesta només podia ser el francès. Això l'havia d'ajudar en la lluita global per la consagració que defineix l'espai literari internacional de Casanova. El francès com a llengua literària d'una literatura universal havia de proporcionar a l'obra de Strindberg la posició universal que anhelava per després guanyar la batalla dins les fronteres nacionals sueques, és a dir, aconseguir la consagració a casa. En aquest sentit, fer-se traduir al francès o escriure directament en francès havia de

---

## NOTES

1 | Aquest article es la traducció catalana de l'article publicat a les Actes del 28è Congrés de la International Association of Scandinavian Studies, <<http://nile.lub.lu.se/ojs/index.php/IASS2010>>.

2 | La traducció sueca d'*Inferno* va sortir el novembre de 1897 i la versió original en francès el juliol de 1898.

donar visibilitat a un escriptor perifèric en l'espai literari internacional i concedir l'estatut literari a la seva obra.

## 1. El cas d'*Inferno*, de Strindberg

*Inferno* és un bon exemple d'aquest procés: Strindberg no només va concebre la mateixa novel·la en dues llengües diferents, sinó que alhora estava convençut que les dues versions havien de seguir estratègies narratives diferenciades ja que anaven destinades a dos públics lectors diferents, es a dir, a dos camps de recepció diferents, concretament els contextos literaris suec i francès. Segons les teories de Pierre Bourdieu a «Les conditions sociales de la circulation internationale des idées» (2002: 8), Strindberg seria conscient de la funció determinant que té el camp de recepció en la transmissió de la literatura i el pensament. La lectura d'una obra estrangera en un determinat camp de recepció no és espontani sinó intencionada i interessada, pot conduir al malentès o a lectures tergiversades, sobretot quan la circulació es produeix sense el context del camp d'origen o de producció. I encara més, també és causa de tensions internes en el camp de recepció entre les formes nacionals, que intenten preservar el poder que tenen sobre la situació literària vigent, i les formes estrangeres, que intenten penetrar-hi gràcies a una tasca de traducció determinant que miren de dur a terme escriptors, editors, crítics i traductors en actitud subversiva.

Quan Strindberg escriu *Inferno* en francès i encarrega la traducció al suec, sap que, en realitat, es tracta de dues novel·les diferents, escrites en dues llengües literàries diferents que pretenien arribar a dos públics lectors diferents, els quals al seu torn pertanyien a dues tradicions literàries diferents també. *Inferno* seria presentada com una novel·la ocultista a França i en canvi com una conversió religiosa a Suècia. També es distingien per la disposició interna de la novel·la. Però cal no oblidar que la pretensió no era únicament aconseguir com més lectors millor. De fet, la verdadera batalla es lliurava a Suècia. L'objectiu de Strindberg, des de la publicació de *Röda rummet* (*El saló vermell*, 1879) ençà, era crear una llengua sueca literària nova, trobar noves formes i reformar els gèneres també a partir de models estrangers, sobretot la prosa francesa de Balzac i Flaubert. Aquí tenim un exemple de les tensions internes, exposades per Bourdieu, entre el propi i l'aliè que possibiliten la transformació de la narrativa nacional. I és perquè en va reeixir, perquè va refundar la llengua literària sueca en la narrativa i el teatre que Strindberg ha esdevingut un autor consagrat sobretot a dins, però també a fora d'Escandinàvia. És en aquest punt que es pot començar a parlar de la internacionalització de Strindberg, de la universalització de la perifèria nòrdica.

---

La lluita pel poder sobre el valor literari també es produeix en sentit contrari: les obres de teatre de l'escriptor suec es van traduir i escenificar en francès a París de la mateixa manera que l'obra d'Ibsen i de J.P. Jacobsen van triomfar més enllà de les fronteres noruegues i daneses respectivament. El tombant de segle a Europa i el projecte de la Modernitat es va construir sobre l'atmosfera de radicalitat i ruptura que respirava l'esperit d'aquell temps i que va impregnar l'obra de Strindberg, així com la d'Ibsen, Hamsun o Kierkegaard. Però aquest fenomen no es pot descriure tan sols com un intercanvi entre literatures centrals i perifèriques, sinó, tal com afirma Michel Espagne (2006: 5-8), més aviat seria un espai europeu-universal comú creat en base a la transferència de la cultura i el pensament. No es tracta d'un espai on es lliura la batalla pel valor literari sinó un pensament creat per la pròpia circulació de les idees.

Joan Maragall escrivia per aquell mateix temps que «la llum ve del Nord». No costa gaire endevinar què pretenia dir amb aquestes paraules: els escriptors catalans miraven cap als països nòrdics amb la intenció d'importar la revolució social i literària que Ibsen i Strindberg havien abanderat. Es buscaven models estrangers per combatre els nacionals i realitzar els canvis que els nous temps exigien si no volien quedar al marge del procés de transformació que significava la Modernitat. En el fons era la mateixa necessitat de «enderrocar perquè entri l'aire i la llum» que exclamava Strindberg en el poema «Esplanadsystemet». Els escriptors catalans buscaven en les obres d'escriptors estrangers una possibilitat per fer trontollar l'estatus quo social i literari imperant. Es van traduir les obres d'Ibsen i d'Strindberg amb el mateix clam: «A èpoques noves, formes noves», escrivia Jaume Brossa el 1892 (Brossa, 1969: 20).

Però Strindberg i Ibsen no arribaven directament d'Estocolm o Kristiania, sinó que, un cop més, París s'imposava com a cruïlla on es trobaven les cultures catalana i nòrdica. Un cop més, el francès era la llengua de comunicació. París era la capital on s'havia congregat la Modernitat i el francès la llengua que expressava literàriament aquesta modernitat i la seva nova visió i representació del món. La literatura francesa va influir decisivament els escriptors catalans fins al punt que el que avui en dia coneixem com els nostres clàssics catalans, són definits sovint com una branca de la literatura francesa. Però el cert és que la seva obra «afrancesada» conforma avui dia la columna vertebral de la literatura catalana. Però també el teatre d'Ibsen i Strindberg va influir en el modernisme català.

Va ser també en aquesta època que es va iniciar tota una tasca de traducció d'obra estrangera amb l'objectiu d'afegir els clàssics europeus a la literatura pròpia i d'aquest manera intentar aproximar-se al que es pogués anomenar una literatura universal. La traducció no tan sols va ser decisiva sinó que va ocupar una posició central



---

en la literatura catalana sobretot la primera meitat del segle XX. Aquest fenomen encaixaria amb el que Itamar Even-Zohar o Pascale Casanova apunten amb les seves teories quan atorguen a la traducció una funció determinant en un sistema literari o en l'espai literari internacional. Però també encaixaria amb les tensions internes de Bourdieu: per què es va importar Ibsen i Strindberg només parcialment —les obres de teatre— però es van desestimar les novel·les del darrer, com ara *Inferno*? Per què no les novel·les de J.P. Jacobsen? No cal dir que es van prendre algunes decisions a partir del context literari català i si es vol analitzar la literatura catalana modernista és evident que hem d'anar a veure què es va traduir, però sobretot hem de trobar resposta al perquè de les opcions que es van prendre, quins van ser els criteris i les circumstàncies de la selecció, així com de quina manera van ser llegides les obres triades i com s'hi van relacionar els escriptors catalans.

## 2. El cas Mankell i Larsson

Cent anys més tard estem immersos en el segon torrent literari que ens arriba del Nord: les llibreries estan plenes de novel·la negra escandinava. Som testimonis de com Catalunya torna a mirar al Nord i si la faixa del llibre diu «novel·la negra nòrdica» es compra sense dubtar un moment. La literatura nòrdica ha tornat a entrar en escena a través d'un procés d'internacionalització i ha ocupat la seva posició en l'espai literari mundial tot transformant i refundant el gènere negre. Els lectors i els editors catalans tenen fam de novel·la negra i els llibres de Mankell i Stieg Larsson ens descobreixen una societat sueca que no coincideix gens amb la imatge plena de prejudicis i estereotips que havíem anat forjant les darreres dècades. També podria ser que ara que la societat catalana ha començat a acostar-se a un mena d'estat del benestar, els lectors miren desconcertats però amb complaença com el model suec, emblemàtic i mític, també té les seves esquerdes: o bé ells no estan tan bé o nosaltres no estem tan malament... És una conclusió a la qual podem arribar si mirem de contestar per què són justament els personatges de Kurt Wallander i Lisbeth Salander, així com la societat sueca en general, i no pas la trama criminal, el que més atrau el lector català.

Però alguna cosa ha canviat des de començaments de segle XX. Els actors en aquest sistema literari ja no busquen noves formes literàries; la tasca de descobridor que realitzava l'editor, l'escriptor i també el traductor, s'ha relativitzat molt perquè ara més que mai és la rendibilitat i el benefici econòmic el que preval. Els editors compren tot el que ve del Nord però no trien, compren indiscriminadament només perquè l'autor és escandinau i la novel·la negra escandinava ven molt i molt bé a Europa (ni tan sols distingeixen entre les diferents

llengües i literatures escandinaves!) Ras i curt: l'interès comercial preval en detriment del valor estètic.

És per això que els editors de grans grups editorials sotmesos a la tirania de grans tiratges surten a la cacera d'una fórmula —prou elàstica— per poder traduir una novel·la d'aquestes característiques a totes les llengües europees possibles i fer créixer les vendes ampliant el públic lector. Així mateix ho afirmava Bourdieu al manifestar que els escriptors elàstics circulen i passen amb fluidesa les fronteres nacionals. Dit això, podríem establir l'analogia amb els gèneres, i és que la novel·la negra és perfecta per escriure a partir de fórmules prefixades que funcionen igual de bé arreu. El fenomen en si exigeix que aquest tipus de novel·la es vengui a tantes editorials estrangeres com sigui possible per tal que es tradueixi alhora a tantes llengües diferents com sigui possible de manera que surtin al mercat al mateix temps. Una de les conclusions és que aquests editors consideren els lectors tots iguals, independentment de la llengua literària que llegeixin o a quina literatura pertany aquesta llengua.

En aquest punt podríem trobar potser una explicació de perquè a Catalunya la trilogia de Stieg Larsson no s'ha traduït del suec sinó d'una llengua de comunicació o dominant com l'anglès i el francès. És sorprenent que després d'haver invertit temps i diners les darreres dècades en fomentar la traducció directa (sense menystenir els treballs que es van fer en la primera meitat del segle XX) i després d'un gran esforç per aconseguir un corpus notable de literatura estrangera traduïda, i ara que comencem a comptar amb traductors formats i competents en les llengües i literatures escandinaves, aquests editors decideixin tornar a utilitzar una llengua de comunicació. És evident que el francès ja no té el poder de consagració que tenia a finals de segle XIX i actualment són les raons econòmiques exclusivament les que sostenen aquesta decisió. Certament, és inevitable pensar que la qüestió està en si paga la pena esmerçar temps i diners en traduccions del suec al català sobretot si l'editor obvia el valor estètic en aquest tipus de literatura. Un editor de novel·la negra escandinava pot preguntar-se si ser rigorosos, fidels i curosos en la traducció no era malgastar el temps i els diners...

D'altra banda podríem justificar-ho atribuint el fenomen a les dinàmiques del *bestseller* i, tibant una mica més el fil, fins i tot podríem afirmar que Catalunya podria aprofitar l'avinentsa per familiaritzar-se amb les literatures nòrdiques i començar a llegir el que ens poden oferir: la narrativa escandinava, sobretot la noruega i la danesa però també la islandesa, ha agafat volada i embranzida aquests darrers anys precisament explorant els límits del que l'ha caracteritzat tradicionalment: l'art de narrar, el caràcter fantàstic i

fabulador, i la preocupació per la relació tensa de l'home amb les estructures d'organització social, uns trets que defineixen en bona part la saga islandesa medieval com a gènere literari.

Però no és tan senzill: no són molts els escriptors escandinaus que han tingut èxit o sort entre els lectors catalans. Sempre hi ha una mena d'esquerda difícil de salvar, i no es tracta de la distància cultural, sinó del fet que comptem amb pocs actors, és a dir, crítics, professors i editors que coneixin bé i de primera mà aquestes literatures per tal de poder introduir-les en el camp literari català, és a dir, que puguin explicar i descriure el camp d'origen. I els pocs que hi ha, sobretot traductors, han perdut el seu rol de descobridor. Quan no s'està familiaritzat amb una altra literatura, sorgida d'una altra cosmovisió, i el més important, que explora camins d'expressió diferents, formes diferents —altres— i que té un concepte de l'art diferent, es corre el risc de fer-ne una lectura tergiversada o esbiaixada —sense que això hagi de ser negatiu sempre— o de tenir la sensació que no en copsem tot el seu sentit. En aquest cas, el que queda fora de la nostra comprensió és precisament el que és específic nòrdic i, a la vegada, perdem una oportunitat d'apropiar-nos de la literatura europea a través de la tradició escandinava, és a dir, d'entendre l'universal a través del particular. És en aquest sentit que és «perillós» que de tot el que ens ofereixen les literatures nòrdiques avui dia tan sols es tradueixi novel·la negra.

Per si no fos poc, els editors catalans sembla que han perdut el seu poder de decisió: les obres estrangeres aterren a les taules de novetats amb calendaris de publicació paral·lels amb la traducció castellana per reduir costos i riscos. Estem lligats de mans i peus, diuen. Però això no deixa de ser una prova més del fet que les raons econòmiques governen totes les decisions.

És gairebé paradoxal que ara que sembla més fàcil que mai que les obres arribin a més lectors d'un ventall de llengües més ampli, ara que sembla més fàcil que mai traduir de i a més llengües, grans i petites; ara que el procés de consagració no depèn tant de ser traduït o no a una llengua de comunicació, concretament l'anglès (malgrat que Casanova insisteixi que continua essent el francès), sinó que la quantitat de llengües a les quals una obra traduïda és un dels factors determinants de la consagració del seu autor en l'espai literari internacional; ara que des de fa un parell de dècades els Translation Studies han anat ocupant una posició cada cop més rellevant en la Teoria Literària i la Literatura Comparada que tots els intents de relançar i refundar el concepte de *Weltliteratur* de Goethe assumeixen el paper determinant de la traducció en el sistema literari; ara, sembla que la literatura universal tendeix a ser escrita en una única llengua literària —prou elàstica per passar sense problemes les fronteres nacionals i arribar a més lectors— i la traducció al mateix



temps perd la posició i el valor que havia obtingut. I encara podríem afegir que la literatura tendeix cap a una mena d'uniformitat, que Erich Auerbach ja temia a «Filologia de la *Weltliteratur*» l'any 1952 i advertia: «La nostra Terra, que és el món de la *Weltliteratur*, esdevé cada cop més petita i menys diversa. La *Weltliteratur*, però, no fa referència senzillament a allò que és comú i humà general, sinó a aquests factors com a elements de la fecundació recíproca de la diversitat» (2005: 114).

Dit amb d'altres paraules: la circulació literària es produeix a base de malentesos i lectures interessades de la literatura estrangera, que al seu torn contribueixen al procés de conformació de la literatura nacional. Per tant, és a còpia de treballar pel futur de la literatura pròpia a partir de l'altra, que ens acostarem al que Goethe va denominar *Weltliteratur*.

## Bibliografia

- 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*, Paris: 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.