

# 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 fluïdesa 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.

# #07

# THE TRANSLATOR'S TASK WHEN FACING LITERARY UNIFORMITY

**Carolina Moreno Tena**

*Universitat de Barcelona*

carolina.moreno@ub.edu

**Recommended citation** || MORENO TENA, Carolina (2012): "The translator's task when facing literary uniformity" [online article], 452°F. *Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 7, 14-23, [Consulted on: dd/mm/aa], < [http://www.452f.com/pdf/numero07/07\\_452f-mono-carolina-moreno-tena-en.pdf](http://www.452f.com/pdf/numero07/07_452f-mono-carolina-moreno-tena-en.pdf)>

**Illustration** || Gabriel Barbabianca

**Translation** || Francesc Box

**Article** || Upon request | Published on: 07/2012

**License** || Creative Commons Attribution Published -Non commercial-No Derivative Works 3.0 License



**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. Introduction

Whether by vocation, stylistic affinity, or for monetary or professional reasons, translation requires a prior position regarding the text to be translated and the translator's task, which in many cases is crucial, and may have consequences on the literary fate of the work. Literary Theory and Comparative Literature try to analyse and systematise them, going deep into the study of the importance of translation in the literary establishment. This article reflects on the balances and imbalances that arise in a cultural and literary context and that are caused by decisions that justify an eventual translation.

On August 17th 1894, August Strindberg landed in Paris with a bunch of articles written in French under his arm, with the idea of publishing them in the Parisian press. Being 45 years old and unable to maintain his family, he put all his hopes in the great city of Paris. Both *Fröken Julie* (*Miss Julia*), under the direction of André Antoine at the Théâtre Libre, and *Fördringsägare* (*Creditors*) at the Théâtre de L'Œuvre had been released the previous year. Strindberg could see that many doors were being opened in the capital of France, and he knew very well what his literary conquest meant. Conquering Paris meant conquering Europe. But while he was in the big city, he only managed to publish some of those articles that were meant to shake French intellectuality. Despite this, it was just the beginning of his triumphal march: in Autumn that year, publisher Albert Languen released *Le plaidoyer d'un fou*, written directly in French, and his great triumph would come with the première of *Fadren* (*The father*) at Théâtre de L'Œuvre in December that same year.

Despite everything, that was the end of his heroic feat and what was known as the “*Inferno* crisis” began, which arrived to completion with the release of a novel with the same title three years later. Strindberg wrote *Inferno* directly in French as well, although the Swedish translation was released earlier<sup>1</sup>. However, the fact that Strindberg wrote *Inferno* in Lund instead of in Paris and that he did it in French is not an insignificant detail. We know that the Swedish writer had the intention of writing a play in French and then translating it into Swedish; that is, he was aware that if he wanted his literary work to be visible in Europe, he had to write it in a “dominant language”, in the words of Pascale Casanova (2002: 7-20), and this could only be French. This was supposed to help him in the global fight for the consecration that defines the international literary area of Casanova. French as a literary language of a universal literature was supposed to provide to Strindberg's work the universal position he desired in order to later win the battle inside Swedish national borders, that is, to acquire consecration at home. In this sense, being translated into French or written directly in French was supposed to give visibility

---

## NOTES

1 | The Swedish translation of *Inferno* came out on November 1897 and the original version in French on July 1898.

to a peripheral writer in the international literary arena and grant a literary status to his work.

## 1. The case of *Inferno*, by Strindberg

*Inferno* is a good example of this process: Strindberg not only conceived the same novel in two different languages, but was convinced at the same time that the two versions had to follow different narrative strategies as they were aimed at two different audiences, that is, two different reception fields, Swedish and French literary contexts in particular. According to the theories of Pierre Bourdieu in “Les conditions sociales de la circulation internationale des idées” (2002: 8), Strindberg was aware of the determinant role that the reception field has in the transmission of literature and thoughts. Reading a foreign piece in a specific reception field is not spontaneous but rather deliberate and selfish; it can lead to misunderstanding or distorted reading, especially when circulation is made without the context of the origin or production fields. And furthermore, it is also the cause of internal tensions in the reception field between national forms, which try to preserve the power they have on the current literary situation, and foreign forms, which try to break through by using the crucial task of translation that writers, publishers, critics and translators subversively attempt to carry out.

When Strindberg wrote *Inferno* in French and ordered its translation into Swedish he knew, in reality, that he was dealing with two different novels, written in two different literary languages that were intended for two different reading audiences, which also belonged in turn to two different literary traditions. *Inferno* would be presented in France as an occult novel but as a religious conversion one in Sweden. They differed as well in the internal disposal of the novel. But we must keep in mind that the idea was not only to get as many readers as possible. In fact, the real battle was fought in Sweden. Strindberg’s goal, since the release of *Röda rummet* (*The Red room*, 1879), was to create a new Swedish literary language, to discover new forms and to reform genres based on foreign models as well, especially the French prose of Balzac and Flaubert. Here we have an example of the internal tensions, exposed by Bourdieu, between the self and the other which make possible the transformation of the national narrative. And it is because he succeeded, because he re-founded the Swedish literary language in narrative and theatre that Strindberg became an acclaimed author not only in Scandinavia, but also abroad. It is at this point that we can start talking about the internationalisation of Strindberg, about the universalisation of the northern periphery.

---

The struggle over the power of literary value was produced in the opposite direction too: theatre works by the Swedish author were translated and staged in French in Paris in the same way that Ibsen and J. P. Jacobsen plays succeeded beyond Norwegian and Danish boundaries respectively. The change of the century in Europe and the Modernity project were built on the atmosphere of radicalism and rupture that was felt at that time and that impregnated all of Strindberg's works, as well as those of Ibsen, Hamsun and Kierkegaard. But this phenomenon cannot be described simply as an exchange between central and peripheral literatures, but rather, as Michel Espagne states (2006: 5-8), it is more a common European-Universal space created on the transfer of culture and ideas. It is not a place of battles for literary value, but rather of thought created by the very circulation of ideas.

Joan Maragall wrote at the time that "Light always comes to us from the North". It is easy to guess what he meant by those words: Catalan writers were looking to northern countries with the intention of importing the social and literary revolution that Ibsen and Strindberg had championed. Foreign models were used to fight national ones, and to make the changes that new times demanded if they did not want to be excluded from the process of transformation that Modernity entailed. It was, in essence, the same need to "demolish to let air and light in" that Strindberg exclaimed in his poem "Esplanadsystemet". Catalan writers sought in the work of foreign writers the opportunity to shake the prevailing social and literary status quo. Ibsen and Strindberg's works were translated with the same cry: "A èpoques noves, formes noves", wrote Jaume Brossa in 1892 (20).

Strindberg and Ibsen did not come directly from Stockholm or Kristiania but rather, once again, Paris imposed itself as the crossroads where Catalan and Northern cultures met. Once more, French was the language of communication. Paris was the capital where Modernity was assembled and French the language that expressed in literature this modernity and its new vision and representation of the world. French literature decisively influenced Catalan writers to the point that what we know today as our Catalan classics are often defined as a branch of French literature. But the truth is that Strindberg's "French style" work today forms the backbone of Catalan literature. But also the theatre of Ibsen and Strindberg did have an influence on Catalan modernism.

It was also during this period that a whole new task of translating foreign literature began with the aim of adding European classics to Catalonia's own literature, and in this way try to get closer to what would be called a Universal Literature. Translation was not only decisive but occupied a crucial position in Catalan literature, especially in the first half of the twentieth century. This phenomenon

---

would fit with what Itamar Even-Zohar or Pascale Casanova point out with their theories when they grant translation a determinant role in a literary system or in the international literary space. But it would also fit with the internal tensions of Bourdieu: why were Ibsen and Strindberg only partially imported –theatre pieces only– but Strindberg’s novels were dismissed, like *Inferno*? Why not J.P. Jacobsen’s novels as well? Needless to say that some decisions were taken within the context of Catalan literature and that if you want to analyse modernist Catalan literature it is obvious you have to look at what was translated; but what is more you have to find an answer as to why certain options were chosen, what were the criteria and circumstances for the selection, and how selected pieces were read and Catalan writers related to them.

## 2. The Mankell and Larsson case

A hundred years later we are immersed in the second literary wave coming from Northern countries: bookshops are full of Scandinavian crime fiction novels. We are witnessing Catalonia looking again towards the North, and if the book’s blurb says “northern crime novel” we will buy it without a second thought. Northern literature has come back onto the scene through a process of internationalisation and it has taken its position in the world literary arena by transforming and refunding the crime genre. Catalan readers and publishers are hungry for crime novels and Mankell and Stieg Larsson have shown us a Swedish society that is far from the image full of prejudices and stereotypes that we have been maintaining for decades. It could also be that now that Catalan society has started to approach some kind of welfare state, readers are beginning to see, with a sort of baffled complacency, that the iconic and legendary Swedish model has its flaws too: either they are not that perfect or we are not that bad... This is one conclusion that is reached if we consider that it is the characters of Kurt Wallander and Lisbeth Salander, and Swedish society in general, rather than the criminal plot that attract the Catalan reader most.

But something has changed since the early twentieth century. Actors in this literary system do not look for new literary forms anymore; with the task of discoverer done by the publisher, the writer and the translator has been greatly relativised because now more than ever it is profitability and economical benefit that prevail. Publishers purchase everything coming from the North but they do not actively choose, they buy with indiscriminately just because the author is Scandinavian and the Scandinavian crime novel sells extremely well in Europe (there is not even any distinction made between the different Scandinavian languages and literatures!) In short:



commercial interest prevails at the expense of aesthetic value.

---

This is the reason why editors from major publishing groups subjected to the tyranny of big runs of books go out in pursuit of a formula that is elastic enough to be able to translate a novel with these characteristics into as many European languages as possible and to grow sales by expanding the number of readers. That is what Bourdieu claimed when he said that elastic writers circulate and cross national borders fluidly. As such, we can establish an analogy between genres, which form pre-established formulas that work equally well everywhere. The phenomenon itself demands that this kind of novel be sold to as many foreign publishers as possible so that it may be translated simultaneously to as many different languages as possible so that they can be released into their respective markets at the same time. One conclusion is that these editors consider all readers alike, regardless of the literary language they read or to which literature that language belongs.

At this point we could perhaps find an explanation as to why in Catalonia the trilogy by Stieg Larsson has not been translated from Swedish but rather from a communication or dominant language like English or French. It is amazing that after investing time and money during the past few decades into promoting direct translation (without underestimating the work done during the first half of the twentieth century) and after a great effort to acquire a well-known corpus of foreign translated literature, as well as the fact that we are starting to see trained and competent translators in Scandinavian languages and literature, those publishers have decided to use a communicative language again. It is obvious that French no longer has the consecratory power it had by the end of the nineteenth century and that now economic reasons are the only ones supporting this decision. Certainly, the inevitable question is whether it is worth wasting time and money translating from Swedish to Catalan especially if the editor ignores the aesthetic value of this kind of literature. A Scandinavian crime novel publisher may ask himself if being rigorous, faithful and careful with the translation wouldn't be a waste of time and money...

On the other hand we could justify the situation by attributing the phenomenon to the dynamics of the *bestseller* and, taking it further, we could even say that Catalonia could take this opportunity to become familiar with northern literatures and start reading what they have to offer us: Scandinavian literature, in particular Norwegian and Danish literatures but also Icelandic, has picked up momentum in recent years by exploring the limits of what has been its traditional characteristics: the art of storytelling, the fantastic and fable characters, and the concern for the tense relationship between mankind and the structures of the social organisation, traits that

define much of the medieval Icelandic saga as a literary genre.

---

But it is not that easy: few Scandinavian writers have succeeded among Catalan readers. There is always a breach that is difficult to overcome; the problem is not the cultural gap, but the fact we have few actors, that is, critics, teachers and publishers who have a good and firsthand knowledge of these literatures which allows them to introduce them into the Catalan literary field, *i. e.*, to be able to explain and describe the origin field. And the few existing ones, especially translators, have lost their role as discoverers. When you are not familiar with another literature which was raised with a different vision of the world, and, most importantly, which both explores different ways of expression, different patterns, and which has a different concept of the art, you risk reading in a biased or distorted manner (which is not always necessarily negative) or feeling that you have not fully understood its meaning. In this case, what is beyond our understanding is precisely what is specifically Nordic and, at the same time, we miss the opportunity to acquire European literature through Scandinavian tradition, that is, to understand what is Universal through the local. It is in this sense that it is “dangerous” that, out of everything offered by Nordic literatures today, only crime novels are translated.

To make matters worse, Catalan publishers seem to have lost their power of decision-making: foreign works hit the shelves with publishing schedules parallel to that of the Spanish translation to reduce costs and risks. We are bound hand and foot, they claim. But this is just another proof of the fact that economic reasons are behind every decision.

It is almost a paradox that now that it seems easier than ever for works to reach more people from a wider range of languages, and that it seems easier than ever to translate to and from more languages, of every size; and now that the process of consecration does not depend so much on being translated or not into a language of communication, specifically English (even though Casanova still insists that it is French), but rather the number of languages into which a piece is translated is one of the determining factors in an author's consecration on the international literary scene; and now that for the past few decades Translation Studies have occupied an increasingly important position in Theory of the Literature and Comparative Literature such that all efforts to revive and re-found Goethe's concept of *Weltliteratur* assume the essential role of translation in the literary system; now, it seems that universal literature tends to be written in a unique literary language, one that is elastic enough to cross national borders and reach more readers, and that translation, at the same time, is losing the position and value it had obtained. We may even add that the literature is leaning towards a kind of uniformity, one that

Erich Auerbach already feared in his “Philologie der Weltliteratur” in 1952 (translated into English in 1969 by Edward and Marie Said in Centennial Review as ‘Philology and Weltliteratur’) when he warned: “Our earth, the domain of Weltliteratur [world literature], is growing smaller and losing diversity. Yet Weltliteratur does not merely refer to what is generically common and human; rather it considers humanity to be the product of fruitful intercourse between its members”.

In other words: literary circulation is built on misunderstandings and profit-seeking interpretations of foreign literature, which in turn contribute to the process of conformation of the national literature of the country. Therefore, it is by working for the future of one’s own literature starting from that of the other, that we will approach what Goethe termed *Weltliteratur*.

## Bibliography

- 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.

# EL ROL DEL TRADUCTOR FRENTE A LA UNIFORMIDAD LITERARIA<sup>1</sup>

**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](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 venta<sup>2</sup>. 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.

# #07

# ITZULTZAILEAREN EGINKIZUNA UNIFORMETASUN LITERARIOAREN AURREAN<sup>1</sup>

**Carolina Moreno Tena**

*Universitat de Barcelona*

carolina.moreno@ub.edu

**Aipatzeko gomendioa** || MORENO TENA, Carolina (2012): "Itzultzailearen eginkizuna uniformetasun literarioaren aurrean" [artikulu linean], 452°F. *Literaturaren teoria eta literatura konparatua aldizkaria*, 7, 14-23, [Kontsulta data: dd/mm/aa], < [http://www.452f.com/pdf/numero07/07\\_452f-mono-carolina-moreno-tena-eu.pdf](http://www.452f.com/pdf/numero07/07_452f-mono-carolina-moreno-tena-eu.pdf)>

**Ilustrazioa** || Gabriel Barbabianca

**Itzulpena** || Iزارo Arroita | Ibai Atutxa

**Artikulu** || Jasota | Argitaratuta: 07/2012

**Lizentzia** || 3.0 Creative Commons lizentzia Aitortu - ez merkatarizarako - lan eratorririk gabe



**Laburpena** || Itzultzaileak egiten duen lana, sarri, erabakigarria da eta obra jakin baten zori literarioan eragina izan dezake. Teoria literarioak eta literatura konparatua eragin horiek ikertzen eta sistematizaten saiatzen dira. Artikulu honen autorearen helburua sistema literarioan itzulpenak duen garrantziari buruzko ikerketan sakontzea da. Artikulu honek balizko itzulpen bat justifikatuko luketen arrazoiek testuinguru kultural eta literarioan eragiten duten oreka eta desorekak aztertuko ditu. Horretarako eremu eskandinaviar eta katalanaren arteko erlazioak analizatuko ditu.

**Gako hitzak** || Itzulpengintza | Itzultzailearen eginkizuna | Literatura eskandinaviarra | *Weltliteratura*.

**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. Sarrera

Dela bokazioagatik, dela kidesan estilistikoagatik; diruagatik edo ogibideagatik, itzulpengintzak aurretik lekutzea eskatuko du itzuliko den lanari begira. Itzultzailearen lana beraz, sarri, erabakigarria da eta obraren zori literarioan eragina izan dezake. Teoria literarioak eta literatura konparatua eragin horiek ikertzen eta sistematizatzen saiatzen dira. Sistema literarioan itzulpenak duen garrantziari buruzko ikerketan sakonduko da horrela. Artikulu honek balizko itzulpen bat justifikatuko luketen arrazoiek testuinguru kultural eta literarioan eragiten duten oreka eta desorekak aztertuko ditu.

1984ko abuztuaren 17an, August Strindberg Parisera iritsi zen besopean zeraman frantsesez idatzitako artikulu fardela prentsa paristarrean argitaratzeko asmoz. Berrogeita bost urterekin eta familia ezin mantendu, esperantza guztiak Paris hiri handian ezarri zituen. Urte bete lehenago *Fröken Julie* eman zuten lehendabizikoz Théâtre Libren André Antoineren zuzendaritzapean, eta *Fordringsägare* Théâtre de L'Œuvren. Strindbergek Frantziako hiriburuan atek zabaltzen ari zitzaizkiola ikusten zuen, eta bazekien horrek konkista literarioa zekarrela. Paris konkistatzea Europa konkistatzea zen. Baina hiri handira iristean, intelektueltasun frantsesa dardaraziko luketen artikulu horietako batzuk bakarrik argitaratzea lortu zuen. Hala ere, hura garaipen martxaren hasiera besterik ez zen izan: urte bereko udazkenean, Albert Languen editoreak *Le plaidoyer d'un fou* argitaratu zion, zuzenean frantsesez idatzi zuena. Eta benetako arrakasta *Fadrenekin* etorri zitzaion, estreinakoz Théâtre de L'Œuvre egin zutena, urte hartako abenduan.

Hala ere, arrakastak arrakasta, hor bukatu zen balentria heroikoa eta hasi, beranduago, «*Inferno* krisia» deituko zena. Hiru urte beranduago izenburu bereko eleberria argitaratzearekin zehaztu zen garaia hain zuzen ere. *Inferno* zuzenean frantsesez idatzi zuen Strindbergek, itzulpen suediarra lehenago argitaratu bazen ere<sup>2</sup>. Strindbergek *Inferno* Lunden idatzi izatea, Parisen ordeztu, eta gainera frantsesez egitea, ez dira xehetasun hutsalak. Badakigu idazle suediarrek obra bat frantsesez idazteko asmoa zuela, gero suedierara itzultzeko. Hau da, bazekien bere lan literarioak *bisibilitatea* izan zezan Europan (Pascale Casanova (2002: 7-20) terminoetan) «hizkuntza menderatzaile» baten idatzi behar zuela, eta hizkuntza hori soilik frantsesa izan zitekeen. Horrek Casanovak deskribatzen duen –eta espazio literarioa definitzen duen– ospea lortzeko borroka horretan landu beharko zukeen. Frantsesak, literatura unibertsaldun hizkuntza literarioak, Strindbergek hainbeste bilatzen zuen lekune unibertsala eman beharko lioke bere lanari. Ondoren, Suediako nazio-mugen baitan guda irabaziko zukeen, hots, etxean lortuko luke ospea. Hori dela eta, frantsesera itzularazteak, edo zuzenean

---

## OHARRAK

1 | 452°Fn katalanez argitaratutako artikulu originala, jatorriz, International Association of Scandinavian Studiesen 28 kongresuko agirietan suedieraz argitaratutako testu bat da. Eskuragarri dago hemen <http://nile.lub.lu.se/ojs/index.php/IASS2010>.

2 | *Inferno*ren itzulpen suediarra 1897ko azaroan argitaratu zen eta frantsesezko jatorrizko bertsiola 1898an.

frantsesez idazteak bisibilitatea eman beharko ziokeen, nazioarteko espazio literarioan, idazle periferiko bati. Strindbergen obrari literario estatutua eman beharko ziokeen.

## 1. Strindbergen *Inferno* kasua

*Inferno* aipatutako prozesuren adibide ona da: Strindbergekin ez zuen soilik eleberri bera bi hizkuntza ezberdinetan pentsatu, aldi berean, ziur zegoen bi bertsioek estrategia narratibo ezberdinak jarraitu behar zutela, irakurle publiko ezberdinei zuzenduta baitzeuden. Hau da, bi harrera eremu ezberdinei zeuden bideratuta testuak, zehazkiago jarrita testuinguru literario suediarri eta frantsesari. Pierre Bourdieuren (2002: 8) teoriei kasu egiten badiegu «Les conditions sociales de la circulation internationale des idées»en, Strindberg jakitun izan behar zuen harrera eremuak duen funtzio erabakigarriaz, literatura eta pentsamendua transmititzeko orduan.

Harrera eremu jakin baten baitan, atzerriko lanari buruz egiten den irakurketa ez da berezkoa, asmoz jositakoa eta interesduna baizik. Gaizkiulertuetara edo desitxuratutako irakurketetara eraman dezake, batez ere zirkulazioa jatorrizko edo produkzio eremurik gabe gertatzen denean. Barne tentsioak eragin ditzake harrera eremuan bertan: indarrean dagoen egoera literarioaren gainean boterea mantentzen saiatzen diren forma nazionalen eta atzerriko formen artean, eremu horretan sartzen saiatzen diren heinean jarrera iraultzaileak idazle, editore, itzultzaileek gauzatzen dituzten itzulpen erabakigarrien sorkuntza lanari esker.

Strindbergekin *Inferno* frantsesez idatzi eta suedierarako itzulpena agindu egiten badu, finean badaki bi eleberri ezberdinez ari dela pentsatzen, bi hizkuntza literario ezberdinetan idatzi direnak. Bi irakurle publiko ezberdinengana iristeko asmoa izango dute, eta aldi berean, bi tradizio literario ezberdinen baitan kokatuko dira. *Inferno* eleberri okultista gisa aurkeztuko da Frantzia, Suedian aldiz, konbertitze erlijiosoaren eran. Barne egituragatik ere ezberdinak izango dira Eleberriak. Era berean, ez da ahaztu behar helburu bakarra ez zela ahalik eta irakurle kopuru handiena lortzea. Izan ere, benetako guda Suedian eman zen. Strindbergen helburua, *Röda rummeten* argitalpenaz geroztik, hizkuntza literario suediar berria sortzea zen. Xedea forma berriak aurkitzea zen, eta generoak eraberritzea atzerriko ereduetatik abiatuta (batez ere, Balzac eta Flauberten prosa frantsesa jarraituko zuena). Hor dugu Bourdieuk azaltzen duen norbere eta inorena denaren arteko barne tentsioen adibidea, nazioaren narratiba eraldatzea ahalbidetzen duena. Strindberg Eskandinavian (eta baita kanpoan ere) ospetsu bilakatu bazen, hain zuzen ere, egin zuen apostutik arrakastatsu irten zelako

izan zen: narratiban eta antzertian hizkuntza literario suediarra egiatan eraikiberritu zuelako. Strindbergen nazioartekotzeaz eta Europako Iparraldeko periferiaren unibertsalizazioaz, puntu horretatik aurrera has gaiteske hitz egiten.

Balio literarioari buruzko boterearengatiko borroka kontrako bidean ere gertatzen da: idazle suediarren antzerki lanak itzuli eta frantsesez antzeztu ziren Parisen. Strindbergen era berean, Ibsen eta J. P. Jacobsenen lanek Norvegiako eta Danimarkako mugetatik haratago arrakasta izan zuten. Europan mende aldaketa eta Modernitatearen proiektua garaiko espirituak arnasten zuen erradikaltasun eta haustura giroaren gainean eraiki zen. Giro horrek kutsatu zuen Strindbergen lana bezala, kutsatu zituen Ibsen, Hamsun edo Kierkegaardenak. Baina fenomeno hori ezin da erdiguneetako eta periferietako literaturen hartu-eman soil gisa deskribatu. Michel Espagneek (2006: 5-8) adierazten duen bezala, kultura eta pentsamenduaren transferentzian oinarritutako espazio europar-unibertsal komunaren eraikuntzaz ari gara. Ez da balio literarioari buruzko borroka gertatzen den espazioa izango, ideien zirkulazioak eragindako pentsamendua baizik.

Joan Maragallek urte horietan «la llum ve del Nord» idatzi zuen. Ez da zaila asmatzea izenburuko hitzokin esan nahi zuena asmatzea: idazle katalanek Europako Iparraldeko herrialdeetarantz begiratzen zuten Ibsen eta Strindbergekin gorpuzten zuten iraultza sozial eta literarioa inportatzeko asmoarekin. Atzerriko ereduak bilatzen ziren naziokoek aurka egiteko, eta garai berriek eskatzen zuten aldaketa burutzeko. Modernitateak zekarren eraldaketa prozesutik kanpo gelditu nahi ez bazuten egin beharreko aldaketak ziren horiek. Azken batean, Strindbergen «Esplanadsystemet» poemak «derribar para que entre el aire y la luz» oihukatzean proposatzen duen beharrezana berbera da. Idazle katalanek atzerriko idazleen lanetan aukerak bilatzen zituzten kolokan jartzeko nagusi zen statu quo sozial eta literarioa. Ibsen eta Strindbergen obrak goiburu berdinarekin itzuli ziren: «A èpoques novas, formes novas», idatzi zuen Jaume Brossak 1892an (Brossa, 1969: 20).

Baina Strindberg eta Ibsen ez ziren zuzenean Stockholm edo Christianiatik iritsi. Paris ezarri zen Europako Iparraldeko eta Kataluniako kulturen gurutzagune gisa. Berrito, frantsesa zen komunikazio hizkuntza. Paris zen Modernitatea elkarretaratu zen hiriburua, eta frantsesa modernitate hori, haren ikuspegi berria eta mundu ikuskera literarioari adierazten zen hizkuntza. Literatura frantsesak idazle katalanengan eragin nabarmen eta erabakigarria izan zuen. Hain da horrela, klasiko katalan izendatzen ditugun horiek literatura frantsesaren adarretako bat bezala definitzen direla sarri. Hala ere, egia dena da obra «frantsestu» horrek literatura katalanaren egungo bizkarrezurra osatzen duela. Ibsen eta Strindbergen

antzerkiak ere modernismo katalanean eragina izan zuen.

Garai horretan atzerriko lanen itzulpen lan indartsua hasi zen, Europako klasikoak literatura propioari gehitzeko helburua zuena. Literatura unibertsal izendatutako horretara hurbiltzeko saiakera izan zen. Itzulpena ez zen soilik erabakigarria izan, erdiguneko lekunea okupatu zuen literatura katalanean, batez ere XX mendeko lehenengo erdian. Fenomeno horrek bat egiten du Itamar Even-Zoharrek edo Pascale Casanovak beren teorietan, funtzio determinantea ematen diotenean itzulpengintzari sistema literario eta nazioarteko espazio literarioan. Ostera, Bourdieuk aipatzen dituen barne tentsioekin ere bat etorriko da: zergatik inportatu ziren Ibsen eta Strindberg soilik partzialki —antzerki lanak bakarrik— eta baztertu ziren eleberriak, *Inferno* kasu? Zergatik ez ziren J. P. Jacobsenen eleberriak itzuli? Ez dago esan beharrik erabakietako batzuk testuinguru literario katalanetik abiatuta hartu zirela. Literatura katalan modernista ikertu nahiko bagenu, argi dago zer itzuli zen begiratu beharko genukeela. Baina batez ere hartu ziren erabakiak justifikatuko lituzkeen erantzuna aurkitu beharko genuke, hau da, zeintzuk izan ziren aukeratzeko irizpide eta nondik-norakoak azalduko lituzkeen erantzuna. Beste hitz batzuekin esateko, nola irakurri ziren aukeratutako obrak eta zein harreman ezarri zituzten horiekin idazle katalanek.

## 2. Mankell eta Larsson kasua

Ehun urte beranduago, Europako Iparraldetik heldutako bigarren korrante literarioan murgilduta gaude bete-betean: nobela beltz eskandinaviarrez gainezka daude liburu dendak. Katalunia berriz iparraldera begira dago, eta liburuaren gaineko zerrendak «nobela beltz eskandinaviarra» badio, erosi egiten da zalantzarik gabe. Europako Iparraldeko literatura nazioartekotze prozesuaren bidez sartu da berriz indarrean, eta munduko espazio literarioan leku egin du genero beltza eraberritzean. Irakurle eta argitaratzaile katalanak nobela beltzaren gose dira, eta Mankellen eta Stieg Larssonen liburuek erakusten diguten gizarte suediarrek ez du zerikusirik azken hamarkadetan sortu ditugun aurreiritzi eta estereotipoekin. Baliteke Kataluniako gizartearen halako ongizate egoera batera hurbiltzen hasi dela-eta, irakurleek txundituta baina atseginez ikustea eredu suediar enblematiko horrek ere badituela arrakalak: edo haiek ez daude hain ongi, edo gu ez gaude hain gaizki... Ondorio horretara hel gaitzke saiatzen bagara aztertzen zergatik diren hain zuzen ere Kurt Wallander eta Lisbeth Salander pertsonaiak (eta gizarte suediarra oro har) irakurle katalana gehien erakartzen dutenak, eta ez trama kriminala bera.

Baina zerbait aldatu da XX. mende hasieratik. Sistema literario

---

honetako eragileek ez dute forma literario berririk bilatzen; asko erlatibizatu da argitaratzaileek, idazleek edo itzultzaileek zuten aurkitzaile rola, orain inoiz baino gehiago errentagarritasuna eta etekin ekonomikoa nagusitzen baitira. Argitaratzaileek Europako Iparraldetik datorren guztia erosten dute, baina aukera egin gabe, bereizi gabe, egilea eskandinaviarra delako soilik, eta nobela beltz eskandinaviarra oso ongi saltzen delako Europan (ez da bereizketarik egiten ezta Eskandinaviako hizkuntza eta literatura ezberdinen artean ere!). Argi esanda: interes komertziala nagusitzen da balio estetikoaren kaltean.

Horregatik, argitaraldi handien tiraniaren menpean, argitaletxe talde handietako editoreak formula malgu baten bila dabiltza, horrelako nobelak ahal bezainbeste hizkuntza europarretara itzuli eta salmentak handitzeko, irakurleria zabaldua. Hala zioen Bourdieuk, idazle malguk nazioen arteko mugak erraz gainditzen dituztela azaltzean. Hala, generoekin analogia egin genezake, nobela beltza ezin egokiagoa baita leku guztietan funtzionatzen duten formula finkatuetatik abiatuta idazteko. Fenomeno honek eskatzen du ahalik eta argitaletxe atzerritar gehienei saltzea nobela, aldi berean itzul dezaten ahal bezainbeste hizkuntzatarara eta denak batera atera daitezen merkatura. Ondorioetako bat da argitaratzaile hauentzat irakurle guztiak berdinak direla, kontuan hartu gabe zein hizkuntza literariotatik irakurtzen duten edo zein literaturari dagokion hizkuntza hori.

Honek argituko luke behar bada zergatik itzuli zen Katalunian Stieg Larssonen trilogia ingelesa edo frantsesa bezalako komunikazio hizkuntza nagusietatik, eta ez suediarretik. Harrigarria da, azken hamarkadetan dirua eta denbora eman ostean zuzeneko itzulpengintza sustatzen (XX. mendearen hasieran egin zen lana gutxietsi gabe); ahalegin handia egin ondoren atzerriko literatura itzuliak corpus esanguratsua osa zezan. Itzultzaileak hizkuntza eta literatura eskandinaviarretan trebatu ostean, editore hauek erabaki dute komunikazio hizkuntzak erabiltzea berriz. Garbi dago frantsesak galdu egin duela XIX. mende amaieran zuen ospea, eta gaur egun arrazoi ekonomikoak bakarrik daude erabaki honen atzean. Egiaz, badirudi kontua dela merezi duen ala ez denbora eta dirua ematea suediarretik katalanera itzultzen, batez ere argitaratzaileak alde batera uzten badu literatura mota honen balio estetikoak. Nobela beltz eskandinaviarra argitaratzen duenak pentsa lezake denbora eta dirua alferrik xahutzea dela itzulpengintzan zehatz, fidel eta arduraz jokatzeko.

Bestalde, egoera azal genezake fenomenoak *bestseller*-aren dinamikari lotuaz, eta areago, esan genezake Kataluniak egoera baliatzen lezakeela Europako Iparraldeko literaturak ezagutzeko eta horiek eskaini diezaguketena irakurtzen hasteko: narratiba eskandinaviarrak

(norvegiarrak eta daniarrak batez ere, baina baita islandiarrak ere) indar hartu du bere ezaugarri tradizionalen mugak esploratzen: kontatzearen artea, izaera fantastiko eta alegia asmatzailea, eta gizakiaren eta gizarte antolaketaren arteko harreman tirabiratsuekiko kezka; ezaugarri horiek definitzen dute neurri handi batean Erdi Aroko saga islandiarra genero literario gisa.

Baina kontua ez da hain sinplea: ez dira asko izan irakurle katalanen artean arrakasta edo zortea izan duten idazle eskandinaviarrak. Beti dago gainditzen zaila den arrakalaren bat, eta ez da distantzia kulturalagatik, eragile (kritikari, irakasle eta editore) gutxi daudelako baizik literatura hauek ongi ezagutzen dituztenak eta beraz gai direnak eremu literario katalanean sartzeko, jatorrizko eremua azalduaz. Dauden eragile apurrek, itzultzaileek bereziki, aurkitzaile rola galdu dute. Beste mundu ikuskera batetik sortutako literatura bat ongi ezagutzen ez denean, eta bereziki literatura horrek adierazpide ezberdinak esploratzen dituenen, forma ezberdinak, artearen inguruko ikusmolde ezberdinak, irakurketa okerra edo desitxuratua egiteko arriskua dago (hau ez da negatiboa beti), edo irudituko zaigu ez dugula esanahi osoa jasotzen. Kasu honetan, ulertzen ez duguna da hain zuzen ere bereziki eskandinaviarra dena eta, gainera, literatura europarra tradizio eskandinaviarraren bidez geureganatzeko aukera galtzen dugu, hau da, unibertsala partikularraren bidez ulertzeko aukera. Zentzu honetan da «arriskutsua» Europako Iparraldeko literaturek eskaintzen digutenetik nobela beltza bakarrik itzultzea.

Hori gutxi balitz, badirudi argitaratzaile katalanek erabakitzeke ahalmena galdu dutela: atzerriko literatur lanak nobedadeen sailera iristen dira gaztelerazko itzulpenarekin batera argitaratzeko, kostuak eta arriskuak murrizte aldera. Lotuta daudela diote. Erabaki guztiak arrazoi ekonomikoen arabera direla frogatzen du honek ere.

la paradoxikoa da: orain inoiz baino errazagoa dirudi literatur lanak irakurle gehiagorengana heltzea, hizkuntza aukera zabalago batetik; sekula baino errazagoa dirudi hizkuntza gehiagotatik hizkuntza gehiagotara itzultzea, handiak nahiz txikiak izan. Orain, ospea lortzea ez du erabat baldintzatzen komunikazio hizkuntza batera itzultzeak, ingelesera zehazki (Casanovak esan arren oraindik ere komunikazio hizkuntza frantsesa dela); aitzitik, egileak nazioarteko espazio literarioan arrakasta lortzeko erabakigarria da zenbat hizkuntzara itzultzen den. Azken bi hamarkadetan, *Translation Studies* direlakoek gero eta leku garrantzitsuagoa dute Literaturaren teorian eta Literatura konparatuan, eta Goetheren *Weltliteratur* kontzeptua berritzeko eta bultzatzeko saiakera guztiek aitortzen dute itzulpengintza erabakigarria dela sistema literarioan. Eta hala ere, badirudi une honetan literatura unibertsala hizkuntza literario bakarrean idazteko joera nagusitu dela (malgutasun handikoa, nazioarteko mugak gainditu eta irakurle gehiagorengana iristeko gai

dena), eta aldi berean itzulpengintzak zeukan lekua eta balioa galdu duela. Areago, esan genezake literaturak halako uniformetasun batera jotzen duela, Erich Auerbachek zioen bezala «Filologia de la *Weltliteratur*» en 1952an: «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).

Beste era batera esanda: literaturaren zirkulazioa atzerriko literaturari buruzko gaizkiulertuetan eta irakurketa interesatuetan oinarritzen da; horiek, aldi berean, literatura nazionalak osatzeko prozesuan laguntzen dute. Beraz, besteren literaturatik abiatuta, norberarenaren etorkizunaren alde lan egiteak hurbilduko gaitu Goethek *Weltliteratur* deitzen zuen horretara.

## Aipatutako lanak

- 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.