

Traducción y apropiación literaria: sobre la labor traductora de Anna Gavalda

Translation and Literary Appropriation: on Anna Gavalda's Practice as Translator

David Marín Hernández^a  0000-0002-5512-0689

^aUniversidad de Málaga, España

RESUMEN

Cuando el escritor estadounidense John Williams publicó *Stoner* en 1965, la novela pasó prácticamente desapercibida. Sin embargo, en la actualidad tanto la crítica como el gran público coinciden en valorarla como un clásico de la narrativa norteamericana. En este trabajo se estudiarán las razones de la mala recepción inicial que *Stoner* sufrió en su país, así como el papel decisivo para su recuperación que desempeñó la traducción francesa de la novela, realizada por la novelista Anna Gavalda en 2011. Una comparación entre el relato de Williams y la versión de Gavalda demuestra que la autora francesa modificó profundamente el estilo de la obra original y la reescribió como si fuera uno de sus *best sellers* románticos. Esta traducción nos permitirá reflexionar sobre el concepto de apropiación como modalidad de reescritura.

Palabras clave: traducción, apropiación, *Stoner*, John Williams, Anna Gavalda

ABSTRACT

When the American writer John Williams published *Stoner* in 1965, the novel went virtually unnoticed. However, at present both critics and the general public agree to value it as a classic of North American narrative. This paper will study the reasons for the initial poor reception that *Stoner* suffered in its country, as well as the decisive role for its recovery played by the French translation of the novel, carried out by the novelist Anna Gavalda in 2011. A comparison between Williams' novel and Gavalda's version shows that the French author profoundly modified the style of the original work and rewrote it as if it were one of her romantic bestsellers. In the light of this translation we will delve into the concept of appropriation as a modality of rewriting.

Keywords: Translation, Appropriation, *Stoner*, John Williams, Anna Gavalda

Información

Correspondencia:
David Marín Hernández
dmarin@uma.es

Fechas:
Recibido: 07.01.2022
Revisado: 18.04.2022
Aceptado: 25.04.2022

Conflicto de intereses:
Ninguno.

Financiación:
Esta investigación no ha recibido ayuda o financiación alguna.

Cómo citar:

Marín Hernández, D. (2022). Traducción y apropiación literaria: sobre la labor traductora de Anna Gavalda. *Sendeban*, 33, 24-43.
<https://doi.org/10.30827/sendeban.v33.23648>

1. Introducción

Cuando el escritor estadounidense John Williams publicó en 1965 *Stoner*, la novela pasó prácticamente desapercibida. Ni la crítica ni el público norteamericano le prestaron atención a este relato en el que se cuenta la anodina vida de William Stoner, un profesor universitario ya fallecido al que prácticamente nadie recuerda y cuya biografía es un compendio de fracasos y frustraciones. Apenas se publicaron reseñas sobre la obra y las ventas superaron escasamente los dos mil ejemplares. Esta frialdad inicial contrasta con los encendidos elogios que ha recibido en los últimos años. Novelistas de la talla de Ian McEwan o Bret Easton Ellis la han considerado «un descubrimiento maravilloso», «una de las grandes novelas americanas del siglo xx». También los críticos estadounidenses más influyentes se han rendido a la calidad literaria de la obra. Morris Dickstein, el prestigioso crítico de *The New York Times*, dijo de ella: «John Williams's *Stoner* is something rarer than a great novel—it is a perfect novel, so well told and beautifully written, so deeply moving, that it takes your breath away» (2007). El reciente éxito de la novela no se ha limitado a los círculos de lo que podríamos llamar «lectores profesionales» (críticos literarios, novelistas, profesores de literatura), sino que ha alcanzado al gran público: tanto en EE.UU. como en todos los países en los que ha sido traducida, *Stoner* se ha convertido en un superventas. En España, por ejemplo, la traducción publicada por la editorial Baile del Sol ha sido reeditada en cinco ocasiones y algunas de estas reediciones han sido objeto de varias reimpressiones.

Hubo que esperar casi cincuenta años para que *Stoner* saliera del olvido y alcanzara la fama de la que goza actualmente. John Williams, que falleció en 1994, no llegó a conocer el éxito póstumo de su obra. Aunque algunas editoriales norteamericanas reeditaron la novela a principios de siglo XXI (Vintage, en 2003; New York Review Books, en 2006), fue la escritora francesa Anna Gavalda la que contribuyó decisivamente a recuperar el relato de John Williams y convertirlo en un éxito de ventas. A raíz de una reseña del escritor irlandés Colum McCann publicada en *The Guardian*, Gavalda se interesó por la novela y, tras leerla, quedó deslumbrada. Solicitó inmediatamente a su editorial, Le Dilettante, que adquiriera los derechos de autor para traducir la obra en francés, de lo cual se encargó ella misma en 2011. El prestigio de Gavalda como autora de *best sellers* hizo que otras muchas editoriales europeas confiaran en el olfato literario de la novelista francesa: cuando trascendió su interés por traducir *Stoner*, comenzó una carrera editorial por hacerse con los derechos de traducción¹. Las múltiples traducciones de las que fue objeto la novela de Williams fueron un éxito comercial. Cuando en EE.UU. se conoció el interés que esta obra despertaba en el extranjero y las críticas tan elogiosas que había generado, las ventas entre los lectores norteamericanos se multiplicaron, tal como reconoció uno de los editores de New York Review Books (Frank, 2016).

La versión francesa de Gavalda, al igual que las traducciones en otras lenguas, fue también un éxito rotundo. Tanto los ejemplares vendidos como las reseñas que se publicaron tras la aparición de la traducción demuestran que la novelista francesa no se equivocó cuando decidió compartir esta obra con sus compatriotas². La crítica literaria francesa destacó la calidad del relato de Williams y la traducción de Gavalda. Sin embargo, una comparación minuciosa entre la versión francesa y el texto original en inglés nos permite concluir que Gavalda ha reescrito el texto de Williams modificando profundamente los rasgos esenciales de su prosa; la novelista francesa se ha apropiado de la novela y la ha presentado en un estilo radicalmente diferente.

En las páginas que siguen analizaremos el estilo característico de John Williams (que explica, en parte, la mala recepción inicial que tuvieron sus novelas) y los procedimientos de traducción a los que ha recurrido Anna Gavalda para transformar el texto original en una obra estilísticamente distinta. Reflexionaremos igualmente sobre el método de traducción que subyace en este tipo de reescrituras tan libres realizadas por autores/traductores que tienden a asimilar el TO al estilo de su narrativa propia.

2. La austeridad formal en John Williams: una elección ética y estética

La indiferencia con la que fue recibida la novela de John Williams tras su publicación en 1965 ha sido explicada con argumentos de diversa naturaleza. Desde un punto de vista estrictamente literario, se ha subrayado que el estilo de Williams difería radicalmente de las tendencias narrativas que triunfaban en los años sesenta (Robson, 2019). Los novelistas de la época que más atraían la atención de la crítica y de los lectores proponían una literatura muy diferente del estilo clásico y la prosa austera que caracteriza a *Stoner*. John Williams heredó esta contención retórica de uno de los escritores que más influyó en su estilo: el poeta y crítico literario Yvor Winters, quien rechazaba el estilo verbalmente expansivo de muchos autores norteamericanos de posguerra. Winters acuñó una expresión para describir la prosa que triunfaba durante aquellos años: «the fallacy of the imitative form», esto es, «the procedure in which the form succumbs the raw material of the poem» (Winters, 1947: 41). Winters se oponía a una concepción romántica de la literatura que llevaba a los escritores a reflejar verbalmente en sus textos las ideas o los sentimientos sobre los que versaban sus obras, moldeando la prosa a imagen y semejanza del contenido de las novelas. Según Winters, *la falacia de la forma imitativa* (es decir, la falacia de una prosa mimética) llevaba a la errónea conclusión de que una obra que tratara, por ejemplo, sobre el caos o la desorientación existencial de un personaje debía ser formalmente caótica para reflejar así estos sentimientos en la superficie textual. Así definía expresamente Winters este «vicio» de la literatura de posguerra:

The fallacy of imitative form: the attempt to express a state of uncertainty by uncertainty of expression; whereas the sound procedure would be to make a lucid and controlled statement regarding the condition of uncertainty, a procedure, however, which would require that the poet understand the nature of uncertainty, not that he be uncertain (*op. cit.*, 84).

Frente a este tipo de estilo verbalmente expansivo y mimético, Winters consideraba que el escritor debía adoptar una actitud más racional, fría y distante hacia su obra para alcanzar así la perfección formal.

Las novelas de John Williams, discípulo y amigo personal de Yvor Winters, son un fiel reflejo de este clasicismo que se apartaba de las modas narrativas de los años sesenta. *Stoner*, en particular, podría considerarse el ejemplo conspicuo de las propuestas literarias de Winters, y no solo por la austeridad estilística de esta novela, por su prosa diáfana, por la total ausencia de reflexiones metanarrativas tan en boga en otras novelas de la época (Frank, 2016), o por la meticulosidad con la que Williams diseñó el andamiaje narrativo que sostiene la novela, sino también por la personalidad de su protagonista homónimo: la vida y el carácter del profesor William Stoner simbolizan a la perfección los valores literarios y morales que defendía Yvor

Winters y a los que se adhería fielmente John Williams. Ni siquiera en los momentos de la trama que presentan una mayor tensión emocional se deja arrastrar Stoner por sus sentimientos. Antes al contrario, la actitud distante que constantemente mantiene hacia sí mismo le hacen observar todo cuanto acontece como si le estuviera sucediendo a otra persona.

El tipo de héroe existencialista que propone Williams en *Stoner* explica también el desinterés que mostraron los lectores norteamericanos por esta novela tras su aparición. Williams nos presenta a un personaje atípico en la narrativa americana de su época, que decide quedarse al margen de las dos guerras mundiales en las que participa su país, y lo hace no por cobardía ni por antibelicismo, sino porque no consigue involucrarse anímicamente en el fervor patriota que se apodera de muchos jóvenes de su generación. Mientras que algunos de sus compañeros de promoción se alistaban en el ejército en busca de aventuras, Stoner prefiere quedarse en la Universidad de Columbia para continuar sus estudios sobre la poesía inglesa renacentista. Es, al menos en apariencia, un anti-héroe. Estamos ante un personaje que entronca en mayor medida con el existencialismo europeo que con el tipo de héroe que predominaba en la narrativa norteamericana de la época (Lezy, 2015).

Es llamativa la incapacidad de Stoner para implicarse emocionalmente en aquellos acontecimientos vitales ante los que se presuponen respuestas contundentes. Cuando el lector espera alguna reacción visceral ante ciertas injusticias que sufre el protagonista, Stoner se empeña en observarse a sí mismo y a los demás de manera distanciada, como si fueran personajes de una ficción. En los continuos enfrentamientos con su esposa Edith, Stoner se limita a escuchar «con amable interés» los insultos que le lanza su mujer (Williams, 1965/2016: 253, traducido por Carlos Gardini); cuando su hija acaba casándose, arrastrada por la madre, con un compañero de clase por haber quedado embarazada accidentalmente, Stoner prevé que el matrimonio hará infeliz a su hija, pero «con una piedad casi impersonal presencié el triste ritual de la boda» (Williams, 1965/2016: 265, traducido por Carlos Gardini), sin ni siquiera tratar de evitarlo. Stoner observa pasar la vida sin participar en ella.

Son estos rasgos de su protagonista los que explican, en opinión de la novelista Sylvia Brownrigg, el poco éxito de *Stoner* tras su publicación: «In spite of the American setting, the character himself feels more English, or European—opaque, fundamentally decent, and passive. [...] Perhaps the lack of the novel's taking hold in the US is because it doesn't feel like One of Ours» (citado en Barnes, 2013).

A la mala recepción inicial de Stoner pudo contribuir igualmente que el relato se leyera como una novela académica. Cuando su agente Marie Rodell, tras leer la obra, aconsejó a John Williams que no albergara muchas esperanzas sobre el número de ejemplares que iba a vender, el novelista admitió que su obra no conectaría con los lectores si estos leían la historia de este profesor universitario como si fuera un nuevo ejemplo de «novela de campus», tan de moda en aquellos años (Barnes, 2013). Si bien es cierto que muchos elementos de la trama son característicos de este subgénero narrativo, *Stoner* se aleja en muchos sentidos del rumbo que la narrativa universitaria estadounidense había tomado en los años sesenta. Frente a la actitud reverencial ante la universidad que adoptaron las primeras novelas académicas en el siglo xx, en la década de los sesenta se observa un cambio radical hacia esta institución por parte de los novelistas que practicaban este género: la universidad, que en los primeros relatos académicos se presentaba como un lugar idílico en el que la élite social podía cultivar su pasión intelectual.

tual, comienza a verse en los sesenta como un escenario de luchas por el poder en el que hay cabida para todo tipo de miserias morales y excentricidades (Showalter, 2005), de ahí el tono eminentemente satírico que caracteriza estas novelas desde esta década en adelante.

Desde esta perspectiva, la novela de John Williams se aleja totalmente de las convenciones del género académico. El personaje de Stoner concibe la universidad como un refugio ante el resto de la sociedad y trata de defenderla ante otros personajes (profesores y estudiantes) que, en su opinión, constituyen un fraude para la altura moral que debería exhibir la institución. En un momento en el que el público ya se había acostumbrado a unas novelas que socavaban el prestigio del profesor universitario y lo ridiculizaban al presentarlo como un personaje fatuo, Williams, sin embargo, nos presenta a Stoner como un profesor entregado en cuerpo y alma a la búsqueda del saber, dedicado completamente a transmitir sus conocimientos entre sus estudiantes y capaz incluso de poner en peligro su carrera profesional con tal de mantenerse fiel a estos principios. No es de extrañar, pues, que quienes esperaban leer en *Stoner* una nueva novela satírica (al estilo, por ejemplo, de la exitosa *Lucky Jim*, de Kingsley Amis, otra novela que triunfaba en los años en que se publicó *Stoner*) no viesen satisfechas sus expectativas.

Si a esto le sumamos que, cuando apareció *Stoner*, triunfaba en Estados Unidos una narrativa estilísticamente muy diferente de la de Williams, se comprende mejor por qué esta novela no sintonizó con los lectores de su época. Williams podría haber abandonado su sobriedad estilística en aras de una mayor popularidad, pero optó por ser fiel a una retórica clásica y austera que mantuvo en el resto de sus novelas. La mirada fría y el estilo verbalmente contenido no eran en Williams una moda pasajera, sino el resultado de profundas convicciones literarias y morales: la parquedad verbal con la que el narrador describe a Stoner es un reflejo de la actitud estoica con la que el protagonista afronta las decepciones de la vida. El estoicismo de Stoner se ha encarnado en la prosa de Williams.

Pese a que esta austeridad formal es un rasgo esencial en la obra de Williams, Gavalda la anula totalmente en su traducción al sepultarla bajo una prolijidad verbal, y, al hacerlo, desactiva el alcance moral que el autor norteamericano le presta a su prosa. La profunda transformación estilística que sufre *Stoner* al pasar por la pluma de Gavalda es algo más que un mero cambio formal. John Williams insiste en varias ocasiones de la novela en que la retórica no es un simple envoltorio externo, sino el reflejo del modo como se concibe el mundo. Nos referimos, por ejemplo, a aquellos episodios en los que Stoner trata de convencer a sus alumnos de que el estudio de la gramática y la retórica medieval inglesa no debe abordarse como una mera descripción superficial de categorías lingüísticas o un simple listado de figuras ornamentales, sino como un reflejo de la mentalidad de la época. Cuando en una de sus clases constata que sus estudiantes se muestran reacios al estudio de la poesía y la prosa medieval, Stoner les explica que los textos de este periodo que serán comentados en su asignatura deben entenderse como una vía para acceder a esos «hábitos mentales que condicionaban el modo en que el hombre medieval vivía, pensaba y escribía» (pág. 244). John Williams, a través de estas explicaciones que imparte el protagonista de su relato, establece un vínculo directo entre los instrumentos estilísticos a los que recurren los escritores y su concepción del mundo. A través del personaje de Stoner, el autor está defendiendo su estilo narrativo. Modificar la prosa austera y fría del relato es, pues, cambiar la propia naturaleza de la novela y, con ella, el mensaje que nos traslada John Williams a través de su estilo.

3. Modificaciones estilísticas en el texto original

Según sus propias palabras, Anna Gavalda decidió traducir *Stoner* tras identificarse plenamente con el protagonista homónimo de la novela. Durante la promoción de la traducción en su país, la novelista lo expresó claramente parafraseando la famosa frase de Flaubert acerca de su identificación con Madame Bovary: «Stoner, c'est moi», reconoció Gavalda (Lainé, 2011). El impulso que movió a Gavalda a reescribir el relato de Williams tenía una doble naturaleza: por un lado, su traducción se nutría del deseo de compartir con sus lectores una obra que la había apasionado; pero, al mismo tiempo, como novelista, Gavalda quería *hacer suya* la novela de Williams, apropiarse de ella y escribirla nuevamente con su propio estilo, aunque este fuera radicalmente distinto del que caracteriza la obra de Williams. En este sentido, la traducción de Gavalda, tal como se argumentará en apartados posteriores, subvierte la sumisión tradicional que el traductor mantiene respecto del autor del TO. Al hacerlo, esta versión francesa de *Stoner* constituye un ejemplo paradigmático de las propuestas teóricas que tratan de deconstruir la habitual relación asimétrica que subordina la traducción al texto original. Cuando escribe como traductora, Gavalda se autoconcede un estatus creativo similar al que posee cuando escribe sus propias novelas (al menos, en lo que al estilo de la prosa se refiere). En palabras de Jacques Derrida, «la femme traductrice dans ce cas-là n'est pas simplement subordonnée, *ce n'est pas la secrétaire de l'auteur*» (Derrida, 1982: 145; cursivas añadidas).

3.1. Una novela romántica

Los principales cambios que Gavalda introduce en el texto original tienen como principal objetivo potenciar mediante añadidos personales el componente romántico de la trama. El cotejo entre la novela de Williams y la traducción de Gavalda demuestra claramente que la novelista francesa echaba en falta en el texto inglés la intensidad emocional que ella suele introducir—en grandes dosis—en sus propias novelas. Autora de *best sellers* románticos, Gavalda no deja pasar ninguna oportunidad para elevar la temperatura sentimental de la novela en varios grados a través de equivalencias léxicas que contrarrestan la austeridad del TO, o incluso mediante adiciones personales de fragmentos que no figuraban en la novela de Williams. Fijémonos, por ejemplo, en la traducción del siguiente párrafo en el que se describen las ensueños de Stoner tras haberse enamorado de Katherine Driscoll (en esta y en las siguientes citas las negritas son añadidas):

He dreamed of perfections, of worlds in which they could always be together, and half believed in the possibility of what he dreamed. “What”, he said, “would it be like if”, and went on to construct a possibility hardly more attractive than the one in which they existed. It was an unspoken knowledge they both had, that the possibilities they imagined and elaborated were gestures of love and celebration of the life they had together now (Williams, 1965; citamos por edición electrónica sin paginar).

Il rêvait de perfection, de plénitude, de mondes dans lesquels ils auraient pu être ensemble **pour l'éternité** et se prenait presque à croire à la viabilité de ses vagabondages. Il prononçait des mots comme : « Et si nous... » ou « Imagine que... » et continuait ainsi sur sa lancée à tisser **un cocon** à peine plus doux que celui dans lequel **ils se lovaient déjà**. C'était une certitude tacitement partagée : cet **avenir enchanté** qu'ils élaboraient et se racontaient **à longueur de baisers** ne serait que gestes tendres et célébration **perpétuelle** de la vie qui était la leur

aujourd'hui (Williams, 1965/2011: 266, traducido por Anna Gavalda; citamos por la edición de 2012).

El adverbio inglés «always» se convierte en «pour l'éternité», una locución de mayor dramatismo; las «possibilities» que los personajes imaginaban como alternativas a la realidad se han transformado en un «avenir enchanté»; Gavalda añade, además, que los amantes se contaban ese futuro encantado «à longueur de baisers», explicitando visualmente lo que en el texto original es una mera referencia abstracta al amor que los unía; también es un añadido personal de Gavalda la referencia metafórica al *casarón* en el que vivían los amantes, junto con el verbo *acurrucarse*, que no aparece en ningún momento en el pasaje citado de la novela original: «un cocon à peine plus doux que celui dans lequel il se lovaient déjà».

Para llevar a cabo esta conversión de la obra de Williams en una novela romántica, Gavalda tiende a potenciar a través de las equivalencias léxicas la naturaleza etérea de los sentimientos, tal como se aprecia en la traducción de la siguiente oración, en la que el sustantivo inglés «process» se transforma en una «inclinaison de l'âme»:

Then they would make love, and lie quietly for a while, and return to their studies, as if their love and learning were one **process** (Williams, 1965).

Ils s'aimaient, restaient étendus un moment puis reprenaient leur travail là où ils l'avaient laissé comme si l'amour et l'apprentissage n'étaient qu'une seule et même **inclinaison de l'âme** (Williams, 1965/2011: 268, traducido por Anna Gavalda).

Otro ingrediente que Gavalda añade recurrentemente en su traducción para subrayar el carácter inefable de los sentimientos que experimentan los personajes son los puntos suspensivos, que siempre parecen sugerir algo más de lo dicho (justo lo contrario de lo que pretendía John Williams con su prosa quirúrgica):

It was his own book that he sought, and when the hand held it he smiled at the familiar red cover that had for a long time been faded and scuffed (Williams, 1965).

C'était son livre à lui qu'il cherchait et quand elles le trouvèrent, il se mit à sourire. Cette couverture rouge tellement familière... Comme elle s'était fanée... Comme elle avait vécu... (Williams, 1965/2011: 377, traducido por Anna Gavalda).

Esta voluntad de la novelista francesa por intensificar el dramatismo del texto original se aprecia no solo en los episodios románticos de la trama, sino también en las situaciones de tensión entre los personajes, como cuando Katherine Driscoll está esperando la llegada de Stoner, consciente de que este le va a anunciar la inevitable ruptura de su relación. Gavalda no puede evitar introducir una sus dramáticas metáforas:

She waited almost formally, sitting erect and alert upon the couch. (Williams, 1965).

Elle se tenait très droite sur le bord de son canapé. **Un animal aux abois** (Williams, 1965/2011: 281, traducido por Anna Gavalda).

Para explicar las razones por las que Gavalda alteró el estilo de Williams con la intención de subrayar el tono romántico de su novela, resultan también muy significativas las declaraciones de la novelista francesa en una de las entrevistas que concedió para promocionar su traducción: «Ce qui m'a donné envie de traduire le livre c'est l'histoire d'amour»³. En esta misma

entrevista Gavalda reconoce que «j'ai ajouté des choses qui le rendent plus sensuel, plus doux [...] Justement parce que c'est une histoire dure j'y ai mis une sorte de douceur». Gavalda desconfía de la capacidad de los lectores franceses para poder digerir por sí solos la crudeza de la novela de Williams, de ahí que haya sentido la necesidad de suavizarles la austeridad del texto inglés. Esta desconfianza hacia la capacidad de comprensión de sus lectores se aprecia igualmente en las continuas explicitaciones a las que recurre Gavalda para facilitar la lectura de la obra original. Bastará la traducción del siguiente párrafo para ilustrar este procedimiento:

In his extreme youth Stoner had thought of love as an absolute state of being to which, if one were lucky, one might find access; in his maturity he had decided it was the heaven of a false religion, toward which one ought to gaze with an amused disbelief, a gently familiar contempt, and an embarrassed nostalgia. Now in his middle age he began to know that it was neither a state of grace nor an illusion; he saw it as a human act of becoming, a condition that was invented and modified moment by moment and day by day, by the will and the intelligence and the heart (Williams, 1965).

Quand il était très jeune William Stoner pensait que l'amour était une sorte d'absolu auquel on avait accès si l'on avait de la chance. En vieillissant il avait décidé que c'était plutôt la terre promise d'une fausse religion qu'il était de bon ton de considérer avec un scepticisme amusé ou un mépris indulgent, voire une mélancolie un peu douloureuse. **Mais** maintenant qu'il était arrivé à miparcours, il commençait à comprendre que ce n'était ni une chimère ni un état de grâce, **mais** un acte humain, **humblement humain**, par lequel on devenait ce que l'on était. Une disposition de l'esprit, une manière d'être que l'intelligence, le cœur et la volonté ne cessaient de nuancer et de réinventer jour après jour (Williams, 1965/2011: 263, traducido por Anna Gavalda).

Son reveladoras las conjunciones adversativas que introduce Gavalda para explicitar las oposiciones que Williams quiso dejar implícitas en su texto, pues este recurso lo emplea la traductora con bastante frecuencia a lo largo de toda la novela. Asimismo, en aras de facilitar la lectura, Gavalda añade sintagmas ausentes en la novela original para subrayar las ideas que considera importantes, como cuando en el TO se presenta el amor como un acto humano, y la traductora, por si no hubiera quedado suficientemente claro, intensifica esta idea con una adición personal: «humblement humain».

3.2. Adición de subdivisiones narrativas

Otro instrumento del que se vale Gavalda para ayudar a sus lectores a seguir la trama de la novela son las subdivisiones que introduce dentro de los capítulos. Aunque en la novela original de Williams la única división visible en la estructura externa es la de los capítulos, la traductora se ha permitido dividir internamente estos capítulos en distintos subapartados, que separa mediante asteriscos. En ocasiones, la adición de estos asteriscos nos recuerda a las indicaciones cinematográficas que aparecen sobrescritas en la pantalla para advertir a los espectadores de que ha transcurrido un cierto intervalo de tiempo entre las secuencias. Efectivamente, la mayor parte de estas subdivisiones que la traductora introduce en su versión sirven para anunciar saltos temporales: «Tôt le lendemain après-midi» (pág. 222); o «Dix jours après» (pág. 233). Sin embargo, no siempre tienen una función cronológica. En ocasiones, la traductora utiliza estos asteriscos en la página para obligar a hacer una breve pausa en la lectura con vistas a realzar el dramatismo de determinados sucesos en la vida del protagonista. No

actúan, pues, en estos casos, como indicaciones temporales, sino como guías de lectura con las que Gavalda pretende avisar a sus lectores de que algo importante acaba de pasar. Es lo que sucede, por ejemplo, en la subdivisión de la página 240 de su versión, la cual no introduce un salto en la narración hacia el futuro, ni siquiera un cambio temático, sino una nueva faceta de la discusión entre Stoner y su jefe de departamento, Hollis Lomax, acerca de la calificación que merecía el protegido de este, el estudiante Charles Walker. Interpretamos esta secuenciación adicional por parte de Gavalda como un nuevo ejemplo de ayuda interpretativa que la traductora ofrece a sus lectores para orientarlos.

3.3. Cambios en la voz del narrador

La figura del narrador en la versión francesa adopta una voz muy diferente del tono que asume en la novela original. Además de una actitud más dramática y de las continuas explicaciones que acaban de describirse, resulta también llamativo que Gavalda ponga *en boca del narrador* consideraciones y juicios de valor ausentes en el texto de Williams:

They told themselves and each other that they were closer than they ever had been; and **to their surprise**, they realized that it was true, that the words they spoke to comfort themselves were more than consolatory (Williams, 1965).

Ils essayèrent de se convaincre et de convaincre l'autre qu'ils ne s'étaient jamais sentis aussi proches et finirent par réaliser, **ô éblouissement**, que c'était la vérité. Que tous ces mots auxquels ils avaient eu recours pour se reconforter mutuellement n'étaient pas que des mots (Williams, 1965/2011: 282, traducido por Anna Gavalda).

En el texto original, el narrador se limita a señalar en tercera persona que los personajes se quedaron sorprendidos. No es el caso del narrador (¿narradora?) de la versión francesa, que hace suya la sorpresa y la manifiesta en primera persona a través de una interjección. Entre las muchas estrategias a las que recurre Gavalda para involucrar también a sus lectores en su intensidad emocional está el plural sociativo:

Or perhaps someone had made an idle speculation that had a ring of truth to someone else, which caused a closer regard of them both, which in turn... Their speculations were, they knew, to no end; but they continued to make them. (Williams, 1965).

Ou alors, peut-être, quelqu'un avait-il fait une petite allusion en passant, laquelle était tombée dans une oreille déjà suspicieuse, d'où une étude plus approfondie des faits et gestes de **nos deux protagonistes** qui avait donné lieu à... Spéculations vaines, ces intrigants le savaient bien, mais ils n'aimaient rien tant que de s'en repaître... (Williams, 1965/2011: 273-274, traducido por Anna Gavalda).

En ningún momento del TO aparece el determinante posesivo en la primera persona del plural. El distanciamiento desde el que el narrador de Williams nos cuenta la historia no le habría permitido en ningún momento establecer con sus lectores un vínculo emocional semejante al que ha creado Gavalda a través de la primera persona del plural o de la interjección antes citada. Al referirse expresamente a los personajes de la trama y hacerlo, además, en su condición de protagonistas, Gavalda presenta una narración autoconsciente muy alejada del tono distante del TO.

Otro cambio significativo que Gavalda introduce en el *ethos* discursivo del narrador consiste en la toma de partido a favor de Stoner en los pasajes en los que se describe su desencuentro matrimonial con su esposa Edith. También John Williams narra estos pasajes desde la perspectiva de Stoner. De hecho, la crítica feminista no pasó por alto este detalle y acusó a Williams de haber exagerado la maldad de Edith en su enfrentamiento con Stoner. Elaine Showalter llegó incluso a acusar a Williams de misoginia: «I am not a fan of Stoner. First, along with other female readers, I am put off by Williams's misogyny» (Showalter, 2015). Gavalda instensifica aún más esta toma de partido a favor de Stoner a través de la manipulación del TO. Este posicionamiento por parte de la traductora se aprecia claramente en la traducción del capítulo 5, concretamente en el pasaje en el que se describen los desencuentros sexuales entre Stoner y Edith. Víctima de una rígida educación sexual, Edith asume las relaciones sexuales con su marido como una de sus muchas obligaciones conyugales. No solo no experimenta ningún deseo hacia él, sino que reacciona con un evidente malestar físico cada vez que Stoner se acerca a ella. John Williams, que en algunos momentos de la novela se muestra comprensivo con la situación de Edith, llega a utilizar el término «violation» cuando Stoner cede a sus impulsos físicos y acaba practicando el sexo con su esposa aun sabiendo que ella, lejos de experimentar placer, siente rechazo físico hacia él: «If she was sufficiently roused from her sleep she tensed and stiffened, turning her head sideways in a familiar gesture and burying it in her pillow, enduring **violation**». La traductora francesa elimina esta palabra: «S'il la réveillait, elle se braquait, se raidissait, tournait la tête comme elle en avait pris l'habitude, l'enfonçait dans un oreiller et endurait» (pág. 105). La voluntad de Gavalda de suavizar la crudeza del TO se aprecia mejor comparando su traducción con otras versiones en otras lenguas. En la traducción en español de Carlos Gardini, por ejemplo, no se evita la palabra *violación*: «Si estaba apenas despierta, se ponía rígida, movía la cabeza hacia el costado en un gesto que se había vuelto habitual, y la sepultaba bajo la almohada, **soportando la violación** (págs. 85-86). En la traducción italiana de Stefano Tummolini leemos: «Se era abbastanza lucida, Edith tendeva i muscoli e si irrigidiva, voltava la testa come di consueto e, affondandola nel cuscino, **sopportava la violenza** (pág. 66).

Más adelante Gavalda vuelve a rechazar la palabra «violation» cuando aparece nuevamente en el mismo capítulo:

it began to seem to him that even his looking at her was a kind of violation. (Williams, 1965).

Il ne mit pas longtemps à comprendre que le seul fait de la regarder était perçu comme une agression (Williams, 1965/2011: 118-119, traducido por Anna Gavalda).

En su estrategia por acentuar la focalización de la historia a través de la mirada de Stoner y por ensalzar la paciencia del protagonista ante su mujer, Gavalda también modifica otras expresiones del texto original con el objetivo de presentarnos un Stoner más tierno del que nos describe Williams en estos pasajes de contenido sexual. Mientras que el escritor norteamericano subraya por diferentes vías que el protagonista utilizaba el cuerpo de su mujer para su propia satisfacción, Gavalda trata, por el contrario, de introducir cierta ternura en los gestos físicos de Stoner:

At such times Stoner **performed his love** as quickly as he could (Williams, 1965).

En de tels moments, Stoner **lui manifestait sa tendresse** le plus rapidement possible (Williams, 1965/2011: 105, traducido por Anna Gavalda).

4. Intertextos y paratextos

Todos los procedimientos de traducción mencionados en las páginas precedentes dejan bien claro que Anna Gavalda ha optado por un método de traducción que le concede una gran libertad formal, hasta el punto de añadir en el TM referencias intertextuales que remiten a clásicos de la literatura francesa, como en la traducción de la siguiente oración:

And so he had his love affair (Williams, 1965).

Il eut, **comme un autre**, son histoire d'amour (Williams, 1965/2011: 255, traducido por Anna Gavalda).

La adición del inciso «comme un autre» es una referencia a uno de los cuentos de Gustave Flaubert, «Un cœur simple», cuya protagonista, Félicité, lleva una vida sentimentalmente desdichada, al igual que Stoner. Las semejanzas entre estos dos personajes no terminan ahí: ambos muestran la misma fortaleza ante las desgracias que se suceden en sus vidas y la misma serenidad ante el infortunio. Este vínculo entre el Stoner de John Williams y la Félicité de Gustave Flaubert queda formalmente anudado a través de esta alusión a la famosa frase del escritor francés a propósito de Félicité: «Elle avait eu, **comme un autre**, son histoire d'amour». Si bien es cierto que toda traducción implica necesariamente la inclusión del texto meta en una nueva red de relaciones intertextuales, Gavalda ha querido *dejar constancia* de ello a través de este homenaje personal a Flaubert, una nueva muestra de su grado de implicación en la reescritura del TO.

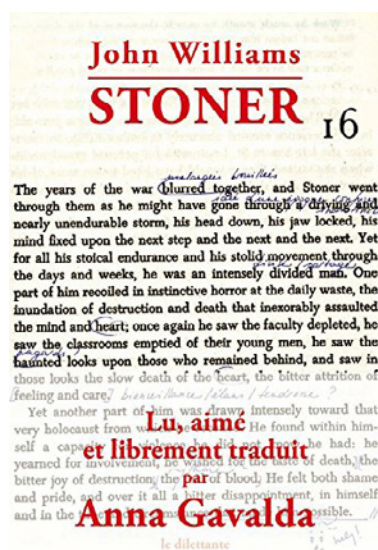
La traductora admite explícitamente la libertad de su método en el prólogo que antecede a la traducción, en el que explica que pasó «des heures et des heures [...] arc-boutée sur un bout de phrase que je comprenais, que je voyais mentalement, mais qu'il m'était *impossible de traduire*» (pág. 7; cursivas añadidas). Resulta significativo que la traductora exponga en este prólogo la imposibilidad de traducir ciertos fragmentos de la novela original: parece sugerir implícitamente que, al no serle posible *traducir* la novela, tenía que optar inevitablemente por un método de reescritura que le concediera más libertad, que le permitiera rehacer verbalmente con su propio estilo esos pasajes complicados que no admitían una traducción. Para no tener que admitir que las modificaciones estilísticas del TO son manipulaciones voluntarias, Gavalda las presenta como soluciones a un supuesto problema del texto original, como si la novela de John Williams se resistiera, debido a alguna característica formal, a ser traducida fielmente y exigiera un método oblicuo de traducción. Las traducciones hacia otras lenguas de *Stoner* demuestran que esto no es así: la fidelidad formal hacia este texto no presenta ninguna dificultad irresoluble, como puede comprobarse cotejando las traducciones de Antonio Díez Fernández (2010), Carlos Gardini (2016) o Stefano Tummolini (2010); al contrario, la austeridad de Williams y su prosa transparente permiten concluir que cualquier alejamiento estilístico es fruto de una decisión voluntaria por parte de la traductora.

El prólogo de Gavalda actúa, pues, a modo de «descargo de responsabilidades» en el que la traductora anticipa posibles reproches y trata de esquivarlos con una llamativa estrategia: la de distanciarse de la profesión de traductora. Así lo indica en uno de los párrafos de esta nota introductoria: «[le projet de traduire ce roman] m'a beaucoup appris sur “le métier”, toutes ces histoires de légitimité, de liberté, de respect dû à une voix plutôt qu'à un personnage m'ont passionnée» (pág. 8). Esta afirmación nos parece muy reveladora por múltiples razones. Llamam la atención, en primer lugar, las comillas que flanquean la palabra *métier*, como si no se pudiera emplear propiamente este sustantivo para referirse a la labor de los traductores y solo de forma desviada (de ahí las comillas) fuera posible recurrir a esta denominación para nombrar a los profesionales de la traducción literaria. En segundo lugar, cabe resaltar igualmente que la novelista dice haber aprendido mucho sobre este oficio durante la traducción de la novela: una manera indirecta de reconocer que no se siente realmente una traductora y que solo puntualmente (por la pasión que le ha despertado la novela de Williams) ha querido reescribirla en francés.

Pero quizás lo más llamativo del prólogo es la referencia a «ces histoires de légitimité, de liberté, de respect» (cursivas añadidas). Para Gavalda, los debates teóricos sobre los límites de la libertad que puede tomarse el traductor, la legitimidad para apartarse del estilo del autor al que se traduce o el respeto a lo dicho por este en su obra no son más que «historias» que le han apasionado. Al mencionar explícitamente en esta nota introductoria la posibilidad de que el respeto del traductor no debe dirigirse tanto a un personaje como a la voz del personaje, parece que Gavalda está admitiendo que es plenamente consciente de las críticas que puede recibir por haberse distanciado de la voz del narrador. En otras palabras: la novelista asume que «estas historias» sobre el respeto, la fidelidad, la libertad, por muy apasionantes que puedan llegar a ser, no han estado entre sus prioridades, puesto que ni siquiera se considera una traductora, sino una novelista que ha querido hacer suya una novela que le ha gustado especialmente.

La cubierta de la traducción de Gavalda nos parece simbolizar bien su actitud como traductora:

Figura 1. Cubierta de la traducción francesa de Anna Gavalda



En la cubierta aparece el texto original de John Williams con algunas anotaciones manuscritas de Gavalda que visibilizan su trabajo como traductora. Resulta significativo que el texto

de Williams vaya difuminándose progresivamente hasta quedar oculto por el nombre de la traductora, que, al aparecer en negritas, adquiere mayor tamaño en la cubierta que el nombre del autor: una forma icónica de indicar cuál de los dos novelistas (Williams/Gavalda) ha prevalecido en la reescritura de la novela. La original cubierta de esta edición supone una auténtica vuelta de tuerca sobre la «invisibilidad del traductor», que, en esta ocasión, se ha convertido en la «invisibilidad del autor», o, al menos, en la difuminación estilística de su texto.

La anterior cubierta apunta igualmente al clásico debate sobre la necesidad de indicar a los lectores el método traductor que se ha seguido para verter el TO en la lengua de llegada. Si bien es cierto que en la cubierta, y a petición expresa de Gavalda, figura la expresión «librement traduit», la indefinición del adverbio *librement* subraya la ambigüedad del pacto tácito que determina lo que cabe esperar de una traducción (frente a otro tipo de reescrituras, como las adaptaciones, las versiones, etc.). Esta ambigüedad se genera, entre otros motivos, por la escasa atención que la traducción recibe en la crítica literaria. Resulta especialmente llamativo que las reseñas que se publicaron en la prensa francesa cuando se publicó la traducción de Gavalda apenas destacaran la particular traducción que realizó la novelista⁴. Es más, una de las críticas llegó incluso a elogiar el talento de Gavalda para restituir la sobriedad estilística de John Williams: «Anna Gavalda l’a traduit elle-même, restituant avec talent l’écriture sobre, limpide et élégante de John Williams»⁵.

5. Un caso de apropiación literaria

En una entrevista a un medio británico, cuando se le preguntó por las razones que la habían empujado a traducir *Stoner*, Gavalda respondió: «I think it's a book I could have written myself because I feel really close to the author and the narrator»⁶. Creemos que en esta respuesta se condensa la actitud de la novelista francesa hacia el texto original y el libérrimo método de traducción por el que ha optado. A Gavalda le habría gustado escribir la historia de Stoner, y le habría gustado hacerlo a su manera, en una prosa muy diferente de la que empleó John Williams. En una entrevista en el diario *El País*, cuando el periodista le pidió detalles sobre esta traducción, la novelista declaró: «Como soy un autor sé que los autores *no son gente respectable* y me tomo las libertades que me parecen» (Martí, 2008; cursivas añadidas). De forma sarcástica, Gavalda está subvirtiendo la jerarquía tradicional que subordina el texto traducido al texto original, y está concediéndole a la traducción el mismo estatus del que disfruta la escritura directa.

El cotejo de la versión francesa con el texto original del que se deriva pone sobre la mesa cuál ha sido la estrategia empleada por Gavalda. La comparación minuciosa de ambos textos nos deja constantemente la impresión de que, tras la lectura del TO, la traductora se alejaba de él para reescribirlo con sus propias palabras. Se diría que, una vez que el texto de John Williams le permitía a Gavalda visualizar mentalmente la escena en cuestión, la novelista-traductora ponía entre paréntesis las palabras del TO: una vez liberada de las ataduras del texto inglés, Gavalda ya se sentía con el derecho de recrearse escribiendo nuevamente esa escena. Por ejemplo, cuando el narrador de la novela describe cómo va envejeciendo Stoner, en el TO leemos una escueta descripción: «A pitiable fellow going into his middle age, misunderstood by his wife». Gavalda, sin embargo, se explaya en la descripción física: «Un pauvre type qui commençait à **prendre du ventre**, à **perdre ses cheveux**, qui était incompris de sa femme»

(págs. 271-272). Un nuevo ejemplo de estas ampliaciones en las descripciones físicas lo encontramos en el último capítulo, cuando en sus últimos días de vida, Stoner recuerda con pasión los momentos felices que pasó con su hija antes de que la madre los separara. La intensidad emocional de la escena contrasta con la sobriedad estilística de Williams. Cuando Stoner rememora físicamente a su hija inclinada sobre la mesa para hacer sus deberes escolares, el narrador de la novela se limita a describir escuetamente cómo resplandecía el físico de la niña: «The smooth flesh glowed». Una vez más, a Gavalda no le parece suficiente esta parquedad verbal y vuelve a recrearse en la descripción: «**Ce front, ces joues, ce menton si mignons** semblaient rayonner de l'intérieur» (pág. 369).

La traducción ha sido la vía para apropiarse de un texto. Este distanciamiento del texto original (reconocido expresamente por la propia Gavalda en las entrevistas citadas) llega al extremo de alterar la frase final de la novela:

The fingers loosened, and the book they had held moved slowly and then swiftly across the still body and fell into the silence of the room (Williams, 1965).

Un bruit sourd vint troubler le silence.

Il avait lâché prise et son livre en tombant s'en trouva fermé (Williams, 1965/2011: 378, traducido por Anna Gavalda).

Mientras que Williams insiste en la suavidad con la que el libro se le escapa de las manos a Stoner y se desliza pausadamente hasta caer, Gavalda, por su parte, elimina el adverbio que alude al movimiento pausado del libro («slowly») y prefiere subrayar el ruido que hace este al caer al suelo mediante un adjetivo y un verbo que modifican la atmósfera de tranquilidad que predomina en la descripción original: «Un bruit sourd vint troubler le silence». La nueva puntuación con la que Gavalda reestructura sintácticamente la frase final de Williams contribuye también a que la lectura de la traducción francesa nos lleve a visualizar la escena de forma muy diferente a la novela original: mientras que Williams nos describe la caída definitiva del libro en una sola oración, la novelista francesa la divide en dos párrafos diferentes, y el primero de ellos incide justamente en el ruido sordo del libro que perturba el silencio (la brevedad de este párrafo unioracional intensifica el efecto sonoro). Así pues, mientras que en la novela de Williams la muerte del protagonista se presenta envuelta en un aura apacible (la obra termina haciendo alusión al silencio de la estancia donde fallece Stoner), Gavalda apuesta de nuevo por el dramatismo y hace que el libro del protagonista produzca, al caer, un aldabonazo simbólico a modo de cierre operístico. No le basta a la novelista francesa con este símbolo sonoro: aunque en el TO no se haga ninguna alusión a ello, a Gavalda no le importa añadir, como detalle final, que el libro, al caer, queda cerrado. Si a algún lector de la traducción francesa se le ha pasado por alto la identificación entre Stoner y su libro, Gavalda se lo recuerda manipulando a su antojo el final del relato. Este último ejemplo resume muchos de los procedimientos que hemos descrito en páginas precedentes y permite resumir el método traductor de la novelista: apropiarse del TO para reescribirlo sin prestar atención a la voluntad estilística de John Williams.

Aunque los límites conceptuales entre las distintas formas de reescritura son difusos, debido en parte a la falta de acuerdo terminológico en las diversas propuestas clasificatorias

(Hurtado Albir, 2001: 241 y siguientes), creemos que la categoría en la que mejor encajan las prácticas manipuladoras de Gavalda es la de *apropiación*. Algunos de los procedimientos de traducción empleados por Gavalda coinciden en apariencia con las técnicas que habitualmente se identifican con la adaptación (como las explicitaciones y los añadidos personales), pero no creemos que el TM de esta traductora pueda presentarse como una adaptación porque no apreciamos en él ninguna de las motivaciones clásicas para justificar la estrategia adaptativa: dificultades lingüísticas para encontrar equivalencias debido a la anisomorfía entre lenguas, desfases culturales, cambios de género textual, aparición de nuevos parámetros en la situación comunicativa que exigen modificaciones funcionales en el TO. Ninguna de estas motivaciones está presente en la versión francesa de *Stoner*. En el texto de Gavalda faltaría, pues, el principal componente de una adaptación: la *necesidad* de introducir cambios formales en el TO para respetar la intención comunicativa del autor (Bastin, 1998: 173-177). Si consideramos la adaptación como «a type of creative process which seeks to restore the balance of communication that is often disrupted by traditional forms of translation» (Bastin, 2019: 10-14), resulta evidente que Gavalda en ningún momento ha tratado de *restaurar* mediante sus manipulaciones un equilibrio comunicativo supuestamente en peligro, entre otras razones porque la novela de Williams no presenta ningún elemento (ni en su forma ni en su contenido) que pudiera quebrar la comunicación con los lectores extranjeros.

La principal razón por la que consideramos que el TM de Gavalda es una apropiación radica en la motivación que ha empujado a la novelista a introducir tantos cambios formales en el texto original, que no es otra que la de reformular la novela de Williams como a ella le hubiera gustado escribirla. Así pues, aunque el TM siga presentándose como una traducción en la cubierta del libro, consideramos que la violencia estilística ejercida sobre el texto original es de la suficiente intensidad como para encuadrar la reescritura de Gavalda bajo la categoría de apropiación: «Adaptation signals a relationship with an informing source text or original. [...] Appropriation frequently affects a more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain» (Sanders, 2006: 26).

Es la *actitud* de Gavalda hacia la novela de Williams lo que nos lleva a considerar su versión como una apropiación. Si en lugar de presentar la apropiación como un fenómeno *entre culturas* la concebimos como una relación *entre escritores*, consideramos que en la reescritura de Gavalda se dan muchos de los requisitos que se enumeran en las definiciones clásicas de apropiación cultural. Saglia, por ejemplo, en su estudio sobre la apropiación cultural de Dante por parte de los románticos británicos, considera que «the concept of appropriation belongs in a series of mechanisms including assimilation and incorporation» (Saglia, 2002: 96). Desde un punto de vista estilístico no hay duda de que en la actitud de Gavalda subyace un intento de *asimilar* la novela de Williams a sus preferencias estilísticas, esto es, un intento de *incorporar* el TO a su propia producción narrativa. El hecho de que en la edición de su versión se cite al novelista norteamericano como autor de la novela no impide emplear el término de apropiación: «even though the sources are often quoted, they still represent appropriation» (Vandal-Sirois & Bastin, 2012: 37). Por otra parte, Vandal-Sirois y Bastin, al establecer una distinción entre adaptación y apropiación, sostienen que uno de los ingredientes específicos de las apropiaciones es que en ellas «[translators] decide to appropriate those texts to serve their own ideological commitments» (*op. cit.*, 23; cursivas añadidas). Si la alusión a los «compromisos ideológicos» en la anterior cita la sustituimos por «preferencias estilísticas» (sustitución que

nos parece válida dado el alcance ético de la prosa de John Williams), esta definición valdría perfectamente para la reescritura que Gavalda ha realizado de *Stoner*.

Otro de los componentes que aparecen de forma recurrente a la hora de delimitar el concepto de apropiación es la relación asimétrica de poder existente entre quien la ejerce y quien la padece:

This term has been employed to refer to the act of taking possession of an original text from one culture by another culture. In this respect the term ‘appropriation’ equals that of ‘domination’ or ‘cultural domination.’ One of the most obvious motivations for this act is undoubtedly to gain power over something or someone (Munday 2009: 169)

Si nos parece relevante esta definición de Munday es porque consideramos que también Gavalda se ha situado en un plano de superioridad sobre Williams al permitirse introducir tantas y tan profundas modificaciones estilísticas sobre su novela. Seguramente, no se las habría permitido si hubiera traducido a un autor ya canonizado, pero la novelista francesa era consciente de que estaba traduciendo a un autor que en ese momento era todavía desconocido en Europa y al que ella estaba dando a conocer. Eso le hizo pensar probablemente que podía concederse el derecho de reescribir la novela de John Williams conforme a sus propios criterios estilísticos. En última instancia, con la traducción de esta novela Gavalda estaba ampliando su propia novelística, lo cual remite nuevamente al concepto de apropiación: «cultural appropriation may then be defined as the inclusion and adoption of foreign, other signs into one’s own cultural environment *in order to aggrandize, enlarge and reinforce it*» (Saglia, 2002: 98; cursivas añadidas).

6. Conclusiones

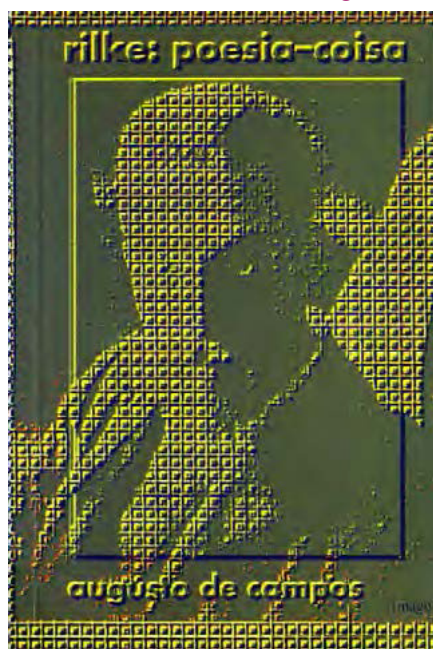
En una entrevista radiofónica que concedió para la promoción de su traducción, Anna Gavalda aludió a «les belles infidèles» del periodo clásico para justificar las múltiples modificaciones de diverso tipo que practicó sobre la novela de Williams (Gavalda, 2011). Sin embargo, las infidelidades de la autora francesa no están emparentadas realmente con aquellas *bellas traducciones infieles* del siglo xvii. Cuando Gilles Ménage acuñó esta expresión en 1654, se refería con ella a las adaptaciones de las obras grecolatinas que llevaban a cabo los traductores de este periodo para acomodar los textos antiguos a las modas literarias y los valores sociales propios de la Francia clásica, de ahí que algunas de las manipulaciones más llamativas de estas «belles infidèles» consistieran en eliminar, por ejemplo, las menciones al sexo, consideradas demasiado groseras. El cotejo que se ha ofrecido en las páginas precedentes entre la novela de Williams y la traducción de Gavalda demuestra que no eran estas las motivaciones que han llevado a la novelista francesa a alterar el estilo del escritor norteamericano. No hay en absoluto una actitud censora por parte de Gavalda ni una necesidad de adaptación cultural, sino la *voluntad* de hacer suya la novela original tras el enamoramiento instantáneo que experimentó al leerla por vez primera.

En este sentido, el método de Gavalda no entronca con la *bienséance* de «les belles infidèles» (Oseki-Dépré, 2003: 13), sino que nos recuerda en mayor grado a las llamadas «traducciones antropófagas» de Augusto de Campos. Con esta metáfora, el escritor brasileño aludía a unos procedimientos de traducción (más libres, incluso, que los de Gavalda) con los que

pretendía apropiarse de la literatura extranjera para asimilarla a la cultura latinoamericana. Estas traducciones *caníbales* del traductor de São Paulo han de entenderse en el marco de una subversión colonial que aspiraba a suprimir la sumisión jerárquica entre el colonizado y el colonizador; se trataba de proponer traducciones culturalmente híbridas en las que lo foráneo era fagocitado para insuflar energía a lo propio. Aunque esta dimensión política y cultural está ausente en la traducción de Gavalda, el deseo de la escritora gala de apropiarse de un texto ajeno por el profundo amor que este despertó en ella recuerda al mismo impulso que llevaba a Augusto de Campos a traducir los textos de otros autores: «Mi manera de amarlos es traducirlos. O deglutirlos, según la ley Antropofágica de Oswald de Andrade: solo me interesa lo que no es mío» (de Campos, 1978: 7). Se observan, de hecho, muchos paralelismos entre algunos de los procedimientos de traducción de la autora francesa y las «traducciones posesivas» de Augusto de Campos (Aguilar, 2004). De la misma manera que Gavalda introduce en su versión francesa de *Stoner* un intertexto de Flaubert, también Augusto de Campos solía insertar intertextos de poetas brasileños en sus traducciones de autores europeos, como cuando intercaló fragmentos de canciones de Caetano Veloso y de Roberto Carlos en su traducción del poema «Sol» de Maiakóvski (Jorge, 2015: 5).

También la cubierta de la versión francesa de *Stoner* se asemeja a las cubiertas de algunas traducciones de Augusto de Campos: en ambos casos los nombres de los traductores adquieren un protagonismo visual que deja prácticamente en segundo plano al del autor del TO. Otra similitud formal en la cubierta de la traducción de Gavalda y las del traductor brasileño es la difuminación de los autores de las obras originales, ya sean sus rostros o sus textos. Compárese la cubierta de la traducción de Gavalda, ya expuesta anteriormente, con esta cubierta de una de las traducciones de Augusto de Campos:

Figura 2. Cubierta de traducción de Augusto de Campos



El carácter simbólico de estas imágenes es evidente. Como ya se ha señalado, esa difuminación visual del autor extranjero (o de su texto, en el caso de la traducción de Gavalda) pretende reflejar gráficamente la subversión de la jerarquía tradicional entre el TO y el TM, entre el autor y el traductor.

Aunque en el breve prólogo de su traducción Gavalda no ofrece ninguna explicación teórica para defender el método que ha empleado en su reescritura de *Stoner*, lo cierto es que las muchas libertades que se ha tomado constituyen una buena ilustración práctica de aquellas propuestas traductológicas que abogan por concederles al traductor (y a su TM) el mismo estatus jerárquico que al autor (y a su TO), de tal manera que la traducción dejaría de ser considerada una actividad subordinada y ancilar en relación con la obra original. La traducción, desde esta perspectiva, se concibe como una expansión del TO, como una complementación que amplía su alcance interpretativo. La traducción, nos dice Derrida en «Torres de Babel», tiene la capacidad de «producir un hijo cuya semilla originará historia y crecimiento» (1987: 56). La labor traductora de Gavalda constituye una perfecta ilustración de la metáfora derrideana. Independientemente de que se comparta o no el estilo con el que la escritora francesa ha reescrito la novela Williams, resulta innegable que su traducción le ha devuelto la vida a *Stoner* y le ha permitido germinar la imaginación de lectores de todo el mundo. Anna Gavalda, sin ninguna duda, fue una de las artífices de que *Stoner* saliera del olvido y se convirtiera en un éxito de público. Y, al hacerlo, ha puesto sobre la mesa el papel que puede llegar a desempeñar la traducción en la recuperación de obras olvidadas en sus propios países.

La segunda oportunidad que recibió *Stoner* en Estados Unidos gracias al éxito de sus traducciones en Europa nos ofrece también un ejemplo llamativo sobre las complejas relaciones centro-periferia en el campo literario: pese a lo inaccesible que resulta habitualmente el mercado editorial norteamericano para los autores extranjeros y pese al escaso peso que la literatura traducida tiene en Estados Unidos, lo cierto es que en esta ocasión han sido las traducciones de *Stoner* –fundamentalmente, la de Gavalda, por haber sido ella quien advirtiera al resto de editores del valor de la novela original– las que han permitido que esta novela recibiera en su país la merecida atención que los lectores norteamericanos no supieron darle tras su publicación en 1965. Anna Gavalda puede presumir de ser una de las grandes responsables de que *Stoner* haya por fin accedido al canon de la narrativa contemporánea norteamericana.

Bibliografía

- Aguilar, G. (2004). Augusto de Campos: la traducción del nombre. *Revista Cuadernos del Sur. Letras*, 34, 1-7.
- Barnes, J. (13 de diciembre de 2013). *Stoner: The Must-Read Novel of 2013*. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2013/dec/13/stoner-john-williams-julian-barnes>
- Bastin, G. L. (1998). *¿Traducir o adaptar? Estudio de la adaptación puntual y global de obras didácticas*. Universidad Central de Venezuela.
- Bastin, G. L. (2019). Adaptation. En M. Baker & G. Saldanha (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 10-14). Routledge.
- De Campos, A. (1978). *Verso, reverso e controverso*. Perspectiva.
- Derrida, J. (1982). *L'oreille de l'autre. Otobiographies, transferts, traductions. Textes et débats avec Jacques Derrida*. VLB éditeur.
- Derrida, J. (1987). Torres de Babel. *ER. Revista de Filosofía*, 5, 35-68.
- Dickstein, M. (17 de junio de 2007). The Inner Lives of Men. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2007/06/17/books/review/Dickstein-t.html>
- Estévez, K. (8 de mayo de 2017). La curiosa historia de una obra de arte ignorada: *Stoner*. *Diario de Avisos*. <https://diariodeavisos.lespanol.com/2017/05/la-curiosa-historia-una-obra-arte-ignorada-stoner/>

- Frank, E. (4 de abril de 2016). How the NYRB Chooses Its Reissues: The Story of Stoner. *The Literary Hub*. <https://lithub.com/how-the-nyrb-chooses-its-reissues-the-story-of-stoner/>
- Gavalda, A. (3 de noviembre de 2011). L'Humeur vagabonde. Entrevistada por Kathleen Evin, <https://www.franceinter.fr/emissions/l-humeur-vagabonde/l-humeur-vagabonde-03-novembre-2011?page=0>
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Cátedra.
- Jorge, G. (2015). Admirar y hacer otra cosa. Las intraducciones de Augusto de Campos (1974-2003) como transmutación y forma de acceso a la tradición del verso en el contexto de la cultura digital. *Revista Laboratorio*, 14, 5-10.
- Lainé, S. (24 de septiembre de 2011). Stoner/Gavalda et viceversa. *L'Indépendant*. <https://www.lindependant.fr/2011/09/24/stoner-gavalda-et-vice-versa,65402.php>
- Lezy, T. (2015). *How Existentialism Affects Generic Tradition in the Fiction of John Williams* [Tesis doctoral, Universidad de Gante]. https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/212/952/RUG01-002212952_2015_0001_AC.pdf
- Martí, O. (28 de junio de 2008). Belleza sospechosa. *El País*. https://elpais.com/diario/2008/06/28/babelia/1214609952_850215.html
- Munday, J. (2009). *Routledge Companion to Translation Studies*. Routledge.
- Oseki-Dépré, I. (2003). Théories et pratiques de la traduction littéraire en France. *Le français aujourd'hui*, 142, 5-17.
- Robson, L. (11 de marzo de 2019): John Williams and the Canon That Might Have Been. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/2019/03/18/john-williams-and-the-canon-that-might-have-been>
- Saglia, D. (2002). Translation and Cultural Appropriation: Dante, Paolo and Francesca in British Romanticism. *Quaderns. Revista de traducció*, 7, 95-119.
- Sanders, J. (2006). *Adaptation and Appropriation*. Routledge.
- Showalter, E. (2005). *Faculty Towers: The Academic Novel and Its Discontents*. University of Pennsylvania Press.
- Showalter, E. (2 de noviembre de 2015). Stoner, not so fast. *The Washington Post*. https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/classic-stoner-not-so-fast/2015/11/02/9f0e-d5aa-7db3-11e5-b575-d8dcfedb4ea1_story.html
- Vandal-Sirois, H. & G. L. Bastin (2012). Adaptation and Appropriation: Is there a Limit? En L. Raw (Ed.), *Translation, Adaptation and Transformation* (pp. 21-41). Continuum.
- Williams, J. (2010). *Stoner*. (A. Díez Fernández, Trad.). Baile del Sol (Original publicado en 1965)
- Williams, J. (2010). *Stoner*. (S. Tummolini, Trad.). Fazi Editore (Original publicado en 1965)
- Williams, J. (2011). *Stoner*. (A. Gavalda, Trad.). Le Dilettante (Original publicado en 1965). [En este trabajo citamos la traducción de Gavalda por la edición publicada en la editorial J'ai Lu en 2012.]
- Williams, J. (2016). *Stoner*. (C. Gardini, Trad.). Fiordo (Original publicado en 1965)
- Winters, Y. (1947). *In Defense of Reason*. Ohio University Press.

Notas

1. La rapidez con la que se publicó la traducción española en *Baile del Sol* es muy reveladora de la influencia de Gavalda en la recuperación de *Stoner*. Tito Expósito, responsable de esta editorial tinerfeña, conoció la existencia de *Stoner* en una entrevista que el diario *El País* realizó a Gavalda durante la promoción de una de sus novelas (Martí, 2008). Cuando el periodista le preguntó en qué proyecto estaba trabajando en ese momento, Gavalda mencionó la traducción de la novela de John Williams. Tito Expósito pensó en adelantarse a la escritora francesa: contactó rápidamente con la editorial americana que acababa de reeditar *Stoner* y adquirió los derechos para traducirla en España. La traducción Española, de Antonio Díez Fernández, se publicó en 2010, un año antes que la francesa (Estévez, 2017).
2. En la web de la editorial francesa puede consultarse una muestra de las numerosas reseñas de las que fue objeto la traducción de Gavalda: <https://www.ledilettante.com/product/stoner/>
3. Entrevista disponible en la web de France Inter: <https://www.franceinter.fr/emissions/l-humeur-vagabonde/l-humeur-vagabonde-03-novembre-2011?page=0>. La cita aparece concretamente en el minuto 13:42
4. Solo hemos encontrado una reseña en la que se subrayan las libertades que se tomó Gavalda: «Ce classique de la littérature américaine a été traduit librement on peut même dire adapté – par Anna Gavalda» (M.A, Biba, septiembre de 2011). <https://www.ledilettante.com/product/stoner/>
5. Patricia Briel, *Le Temps*, 12 de noviembre de 2011
6. Entrevista para NPR realizada el 19 de mayo de 2013 (sin firma de autor). Edición electrónica: <https://www.npr.org/2013/05/19/184770657/decade-later-and-across-an-ocean-a-novel-gets-its-due?t=1627389627088&t=1627392554790&t=1640871498093>