

Quaderns de la Càtedra Josep Anton Baixeras

TRADUCCIÓ LITERÀRIA

TRADUCCIÓ LITERÀRIA

Coordinació de
Magí Sunyer



Tarragona, 2018

PUBLICACIONS DE LA UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

Av. Catalunya, 35 - 43002 Tarragona

Tel. 977 558 474 · publicacions@urv.cat

www.publicacions.urv.cat



1a edició: octubre de 2018

ISBN (paper): 978-84-8424-694-7

ISBN (PDF): 978-84-8424-695-4

DOI: 10.17345/9788484246947

Dipòsit legal: T 1245-2018



Cita el llibre.



Consulta el llibre a la nostra web.



Llibre sota una llicència Creative Commons BY-NC-SA.



Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili és membre de la Unió de Editoriales Universitarias Españolas i de la Xarxa Vives, fet que garanteix la difusió i comercialització de les seves publicacions a nivell nacional i internacional.

ÍNDIX

| | |
|--|----|
| Pròleg..... | 7 |
| <i>Magí Sunyer</i> | |
| Traduir per llegir a fons (<i>La senyora Dalloway</i> , de Virginia Woolf) | 11 |
| <i>Dolors Udina</i> | |
| Traduir J. R. R. Tolkien..... | 21 |
| <i>Francesc Parcerisas</i> | |
| El món (poema ingenu). Un cicle de poemes de Czesław Miłosz per traslladar-nos a una altra realitat de traduccions..... | 39 |
| <i>Xavier Farré</i> | |
| Espigolant traduccions..... | 55 |
| <i>Joaquim Mallafrè</i> | |
| Traduir Beckett: Catastrophe | 65 |
| <i>Joan Cavallé</i> | |
| Testimoni de traductor: quatre traduccions literàries particulars..... | 75 |
| <i>Albert Mestres</i> | |

PRÒLEG

Magí Sunyer
Universitat Rovira i Virgili

Les iv Jornades de la Càtedra Josep Anton Baixeras es van dedicar a la traducció literària. Estaven convocades per als dies 7 i 8 de novembre de 2017 però la segona sessió es va traslladar al dia 20 del mateix mes per no interferir amb la vaga general convocada el dia 8 com a conseqüència de les gravíssimes circumstàncies que van convulsionar la vida d'aquest país durant la tardor passada. No tenim cap mena de dubte que Josep Anton Baixeras, home catalanista i d'esquerres, hauria beneït l'adhesió de la càtedra que duu el seu nom a aquella vaga general. La commoció que la seva viuda, Elisabet Fatjó, va manifestar davant les agressions a Catalunya efectuades pel govern espanyol i els seus corifeus ens certifica que no arriquem gens en aquest exercici, sempre perillós, de suposicions.

La tria de la traducció literària com a assumpte a desenvolupar en aquestes jornades va venir propiciada per la possibilitat que coincidissin amb la publicació del quart volum de les obres completes de Josep Anton Baixeras, que conté teatre original i traduccions. Fins i tot vam arribar a especular amb una acció complementària entre les jornades —que haurien fet la funció de marc— i la presentació del llibre. La publicació d'aquest lliurament de les obres completes es va retardar i la celebració no va ser possible. Tampoc no era època de celebracions, tot s'ha de dir. Va ser una llàstima, perquè en les jornades es va produir la confluència de sis prestigiosos traductors que van parlar de la seva experiència en la pràctica de l'art de traduir.

Vam demanar al conferenciants que teoritzessin, exposessin casos pràctics, dificultats i satisfaccions derivades de la tasca d'anostrar escriptors d'altres cultures i que es centressin en una obra concreta entre les que havien treballat. En l'ordre que aquest llibre reflecteix, el primer dia es van desenvolupar sessions plenàries a càrrec de Dolors Udina, Francesc Parcerisas i Xavier Farré. Dolors Udina, traductora professional amb una llarga

i intensa trajectòria, es va centrar en l'apassionant i difícil exercici que va dur a terme amb *La senyora Dalloway*, de Virginia Woolf. La novel·la havia tingut una versió catalana de Cèsar August Jordana coetània a la primera edició anglesa, i això va propiciar comparacions i justificacions de tries, en la línia del debat sobre la necessitat de traduir periòdicament els clàssics. Francesc Parcerisas, poeta que sovint ha traduït poesia, va preferir ocupar-se dels trencacolls que li va plantejar una de les novel·les més cèlebres de la Història, *El Senyor dels Anells*, de J. R. R. Tolkien. Després de documentar les peripècies de l'«adaptació» de la novel·la a climes no anglesos —a Holanda, a Suècia, a Alemanya, a França, a Rússia, a Espanya—, no exempta de turbulències que Tolkien, fins on va poder, va voler controlar o criticar, es va centrar en la seva rica experiència en la catalanització del text, que comporta múltiples dificultats i incentius. Xavier Farré, que ténim la satisfacció de poder explicar que es va formar en el nostre Departament i, durant un període, hi va exercir de professor, ha esdevingut, a més de poeta, un cotitzat traductor, al català i al castellà, de literatura eslovena i, sobretot, polonesa. En l'actualitat professor a la Universitat de Cracòvia, va centrar la seva intervenció en un cicle de poemes de Czesław Miłosz, i, a partir d'ells, va reflexionar sobre els entrebancs afegits que s'han de vèncer quan les llengües relacionades tenen unes característiques formals i de tradició prou diferents. La pregunta inicial que llança el seu text ens n'obre la perspectiva: «Es pot incorporar la llengua de l'obra original en la traducció?».

En la segona jornada, a més del lliurament preceptiu de les beques doctorals de la Càtedra i de la presentació del quadern que recull les conferències de 2016, *Literatura, Identitat i Dret*, les reflexions es van reprendre en forma de taula rodona. Joaquim Mallafre, professor fins a la jubilació del Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili, el més reputat dels traductors catalans, sobretot des de la publicació en la nostra llengua d'*Ulisses*, de James Joyce, autor d'un clàssic de la teorització sobre l'assumpte, *Llengua de tribu, llengua de polis*, va preferir no visitar Joyce, Osborne, Fielding, Steinbeck, Beckett ni Sterne si no era de passada i es va centrar en les peculiaritats que presenta *Zanoni*, d'Edward Bulwer-Lytton, que tots just acabava d'arribar a les llibreries. Amb la claredat i la precisió del traductor experimentat, va desgranar els aspectes que van condicionar la seva feina, amb una conclusió aclaridora: «Sense una certa complicitat cultural entre autor i lector, qualsevol obra és progressivament intel·ligible en una lectura directa». Joan Cavallé,

novel·lista i dramaturg, que ha traslladat al català textos francesos de Guy de Maupassant, Raymond Radiguet i Samuel Beckett, va escollir una de les peces del dramaturg irlandès, *Catastrophe*, per donar la seva visió de les especificitats de l'obra d'aquest escriptor, que condicionen de manera important la feina del traductor i l'obliguen a una precisió extraordinària si no vol caure en les moltes trampes que el text para. Albert Mestres, dramaturg, poeta, novel·lista, ha projectat la singularitat de la seva mirada en la incorporació de textos d'autors tan distants com Marcial, Racine, el marquès de Sade, John Ford, Fernando Pessoa o Alessandro Baricco. Es va aturar en tres traduccions seves de J. M. Synge, George Steiner i Aurélie Lassaque, cadascuna de les quals planteja uns reptes propis des de llengües diferents. Cadascun dels capítols d'aquest quadern retorna a una de les qüestions més debatudes en els dos dies d'aquestes jornades: la relació entre la creació d'obra original i la traducció; fins a quin punt una traducció no forma part d'aquesta obra pròpia i potser planteja problemes superiors. Tot condueix, com la justa reivindicació dels traductors que el seu nom figuri a la coberta i a la portadella dels llibres, a la valoració de la traducció com un art.

No voldria de cap de les maneres acabar aquest pròleg sense lamentar la mort, el passat mes de gener, d'Elisabet Fatjó Artés, viuda de Josep Anton Baixeras. Abans hi he al·ludit de passada. Vull fer constar, a més del sentit esperit catalanista i progressista que va informar la seva actuació, el suport entusiasta que sempre, fins a l'últim moment, va donar a tots els actes en memòria del seu marit, i singularment a la publicació de les obres completes i a les accions d'aquesta Càtedra instituïda en record seu. Li estem profundament agraïts.

TRADUIR PER LLEGIR A FONDS
(LA SENYORA DALLOWAY, DE VIRGINIA WOOLF)

Dolors Udina
Universitat Autònoma de Barcelona

A còpia de molts anys de traduir, he arribat a la conclusió que no hi ha experiència literària més completa que la traducció, sobretot perquè és la manera de dedicar a cada llibre el temps que realment necessita. He dit tot sovint que em dedico a la traducció per poder viure llegint. Traduir, per mi, és llegir, escriure en una nova llengua el que llegeixo i, després, revisar el que he escrit tantes vegades com calgui. Normalment, la primera lectura és el primer esborrany d'una traducció i em serveix per captar el to del llibre; el faig intencionadament ràpid i sense entretenir-me gaire en cap problema. Em serveix sobretot per tenir mecanografiat el text. El segon esborrany és l'important de veritat, quan procuro que el text quedi ja ben lligat, quan miro diccionaris de tota mena. A partir de la tercera revisió, ja sense mirar l'original, és quan comença la labor de creació, quan realment aprofundeixo el text i tinc la impressió d'estar «creant» un text nou, de fer sortir tot el que hi ha darrere les paraules, d'insuflar-li vida. És el moment sublim de la traducció.

Vaig començar a traduir als anys 80, època daurada de la traducció al català amb el naixement d'editorials com ara Columna, i he traduït sempre de l'anglès, sobretot novel·la anglesa i nord-americana. No m'agrada dir el nombre de llibres que he traduït, perquè són tants que sembla que sigui fàcil, i no ho és gens, no ho trobo gens, de fàcil, fins al punt que tinc la sensació que a cada llibre he de començar de zero, que cada vegada m'entra per uns instants el dubte de si me'n sortiré o no. (Sospito que me'n sortiré perquè sé que me'n vaig sortir amb el llibre anterior.) Entre la primera novel·la que vaig traduir —*Lampla mar dels Sargassos*, de Jean Rhys, una joia literària que l'autora antillana va escriure als anys 60 per reivindicar la figura de la boja tancada a les golfes de *Jane Eyre*—, i el llibre que està a punt de sortir publicat —*Els dimonis de Loudun* d'Aldous Huxley escrit

també a mitjan segle xx, sobre una història de monges suposadament endimoniades i sotmeses a exorcisme a la França del segle xvii—, han passat més d'un centenar i mig de llibres i se m'han escoltat més de trenta anys de dedicació constant a un ofici que et té sempre lligat a la realitat de la cadira, els terminis i la manca d'hores per fer res més i a la fantasia de fer una feina captivadora que et permet viure moltes vides diferents i et fa oblidar la quotidianitat prosaica.

Començaré exposant algunes reflexions generals sobre traducció que he anat fent al llarg dels anys i després parlaré de la traducció de *La senyora Dalloway*.

No hi ha teories ni normes generals que serveixin per a la traducció de tot tipus de narrativa. Com més tradueixo, més conscient sóc que cada nou llibre, cada moment, demana una aproximació diferent. Que tot «depèn», que és la paraula bàsica a l'hora de parlar de traducció: qualsevol solució depèn del context, de la intenció de l'autor, de l'època de l'original, del moment de la traducció, de l'objectiu de la traducció...

La millor definició de què és traduir és la que dona títol al llibre d'Umberto Eco: «Dire quasi la stessa cosa». En aquest «quasi» es concentra l'essència del que significa traduir. Per dir quasi el mateix que diu l'original, el traductor ha de posar en marxa gairebé inconscientment una sèrie de processos (perceptiu, cognitiu, pragmàtic, interactiu i comunicatiu) que es produeixen en un marc de contextos variables temporals, espacials i culturals. Si a l'hora de traduir no intervingués tot el sistema mental, vital i gairebé diria corporal del traductor i només calgués dir exactament la «stessa cosa» que diu l'original, segurament perdríem l'emoció i el «quasi» que ens fa la tasca tan absolutament apassionant.

L'ideal de la traducció: escriure en la llengua traduïda tal com hauria escrit l'autor si hagués escrit en aquesta llengua i en aquest moment. Quan et poses a traduir, intentes escoltar la primera versió de l'obra (l'original) amb la màxima profunditat per descobrir-ne la càrrega lingüística, el ritme, les implicacions subtils, la complexitat de significats, el que pot arribar a suggerir cada paraula i cada frase, l'ambient de l'obra i les inferències culturals. Durant uns moments la frase en l'idioma original queda sospesa, sense llengua, en el núvol del cervell. Si m'imagino una il·lustració del que passa quan tradueixes, veig tot un discurs entrant per una orella i sortint per l'altra, però absolutament transformat.

Hi ha un traductor alemany que tradueix del francès, Georges-Arthur Goldschmidt, que en un llibre titulat *Un enfant aux cheveux gris* (1928) ho

veu il·lustrat una mica diferent, però molt exacte: «Què és traduir? Tenim un cercle roig i l'hem de convertir en una forma ovalada i blava. Aquest és el problema de la traducció». És a dir, es tracta de transformar-ho tot, conservant l'essència de l'original, canviar-ho tot perquè res no canviï.

Una de les coses més extraordinàries de dedicar-se a traduir és la sensació de donar nova vida a llibres i autors que van tenir el seu moment i que es ressusciten quan es reescruien en una altra llengua, en alguns casos uns segles després, en circumstàncies totalment diferents i amb uns possibles lectors molt allunyats dels receptors de l'obra original.

Sovint, com a lectors d'una obra traduïda, no ens aturem a pensar en l'època en què ha estat escrita quan la llegim en una llengua que ens és propera i que ens transmet el missatge com si fos escrit ara. L'objectiu no és modernitzar una obra sinó reflectir el que diu l'original respectant el moment en què va ser escrita però, per allunyat que sigui aquest moment, sí que escrivint-la de nou amb la llengua d'ara que és una manera de donar-li una nova joventut.

El traductor és el primer lector d'una obra en la seva pròpia llengua, el que la interpreta i dona un aire, un to determinat a l'obra de l'autor en la llengua a la qual tradueix. El camí que segueix el traductor és «quasi» com el de l'escriptor, amb la diferència que mentre que aquest avança a cegues en el curs del text, el traductor, que sap quin és el producte final en llengua original, ha d'anar del principi al final i del final al principi totes les vegades que calgui, caminant en paral·lel a l'autor, però sense perdre mai de vista la perspectiva del lector.

Abans de passar al tema principal del qual parlaré avui, voldria recomanar-vos un llibre de Nicole Brossard que em sembla extraordinari, sobre la traducció com a part de la creació literària. No és un tractat acadèmic i teòric, sinó que reflexiona sobre la traducció a partir de la seva experiència com a poeta traduïda i es planteja una sèrie de preguntes per descobrir el misteri d'aquesta activitat que, des del seu punt de vista, transita pels mateixos circuits afectius i associatius que la creació. Per exemple, comença el llibre amb la següent pregunta: «¿Per què la traducció no és un tema com qualsevol altre? Vull dir, per què predisposa a un autèntic fervor del sentit, arribant fins al debat, com si en cada mot s'hi amagués una aposta de vida, una visió del món miniaturitzada?».

Explica Brossard que, arran de la traducció al castellà d'una novel·la seva, *Barroco del alba*, una crítica es preguntava com era que, tenint en compte la realitat espanyola amb relació al feminisme, el llibre no va acon-

seguir trobar-se amb el seu públic natural feminista, lèsbic i avantguardista. La conclusió de la crítica era que *Baroque d'aube* està ben traduïda a l'espanyol, però que en certa mesura, l'obra està neutralitzada en la seva aura energètica i rebel. S'ha aigualit el sentit sense mantenir la lectora o el lector en estat d'alerta i de tensió; la traducció és irreprotxable, però no «té ànima», és incapaç de fer l'ullet i de generar invencions còmplices. En resum, una traducció Téflon, en el sentit que «no enganxa». Brossard qualifica aquesta aproximació a la traducció de «nul·la», de poca participació per part de la traductora en el diàleg necessari per donar nova vida al text. En contraposició a l'aproximació nul·la, Brossard parla de l'aproximació identitària (les ganes per part del traductor de fer que circuli el missatge de l'original); l'aproximació lúdica permissiva (quan el mateix text convida a ser utilitzat per al plaer, la reflexió o l'emoció); l'aproximació interactiva responsable (quan la traducció és feta per un traductor) i l'aproximació interactiva lliure (quan la traducció la fa el mateix autor). En aquests dos últims casos, el diàleg que s'estableix amb el text permet «traduir l'escriptura» i no només el text.

L'avantatge de rebre l'encàrrec de traduir una obra com *La senyora Dalloway* és que el text és tan bo, tan genial, que no et queda més remei que dialogar-hi i qüestionar el valor i la força de cada paraula per poder fer-ne la versió més ajustada possible. Va ser una proposta de La Magrana-RBA, el 2013, i vaig acceptar immediatament malgrat no haver-lo llegit. Tot i tenir un bagatge woolfià tan minso, no podia dir que no a un projecte d'aquesta mena i, abans d'abordar la traducció, i durant els mesos que m'hi vaig dedicar de ple, no vaig parar de llegir tot el que vaig poder trobar sobre Virginia Woolf, i obres seves com els diaris, les crítiques literàries i la genial *Una cambra pròpia*, en traducció d'Helena Valentí. També, per buscar la veu del personatge que podríem dir que és el contrapès de la Clarissa Dalloway al llibre, Septimus Warren Smith, vaig llegir poetes anglesos de la guerra del 14 (recordo en especial Rupert Brooks, un poeta molt proper al cercle de Bloomsbury, de qui hi ha una traducció brillant de Marià Manent publicada el 2011 per Adesiara).

No cal que m'estengui en l'argument de l'obra, que em sembla que coneix tothom. La novel·la transcorre en un dia del mes de juny de 1923 en què Clarissa Dalloway, una dona de classe alta londinenca, fa els preparatius per a la festa que celebrarà a la nit a casa seva. Amb el contrapunt de les campanades del Big Ben i Londres com a escenari, la protagonista reflexiona sobre la vida i experimenta amb intensitat cada instant viscut en el passat que evoca en el moment present.

Abans de començar a traduir, vaig llegir-ne unes quantes pàgines, però la responsabilitat d'haver-lo de traduir m'impedia gaudir de la lectura. Com que no sabia per on anava, em va semblar que el millor era llançar-me a traduir-la per veure què entenia. L'estructura de la novel·la, el seu objectiu com un tot, em va costar bastant captar-los, però ja d'entrada em va deixar enlluernada la visió poètica de persones i coses i la genialitat amb què Virginia Woolf descriu i barreja detalls trivials de la vida quotidiana amb pensaments profunds. Virginia Woolf escriu en el seu diari i en quaderns de notes algunes idees sobre *Mrs Dalloway*, que era la tercera o quarta novel·la que escrivia, però la primera amb la idea de fer una gran obra. Diu: «En aquest llibre tinc gairebé massa idees. Vull expressar la vida i la mort, el seny i la demència, vull fer una crítica del sistema social i ensenyar el seu funcionament en els moments de màxima intensitat». «Tinc la impressió que puc incorporar-hi tot el que he pensat a la vida. [...] Vaig excavant unes coves magnífiques darrere dels meus personatges; penso que el resultat és exactament el que volia; humanitat, humor, profunditat. La idea és que les coves es connectin i que cadascuna d'elles surti a la llum del dia en el moment present».

Aquesta imatge de les coves darrere de cada personatge serveix la idea de Woolf que cap persona no és completa sense les altres. Una de les metàfores que més m'ha cridat l'atenció de la novel·la (que per altra banda n'està plena, d'imatges poètiques que a estones et deixen bocabadada a estones t'estremeixen) és la dels fils de teranyina que es formen entre els personatges, la idea que, quan comparteixes una estona amb algú, queda durant una estona un fil que t'hi uneix.

Davant de moltes pàgines de *Mrs Dalloway*, el lector (i el traductor, és clar) té la mateixa sensació que té davant d'un poema: coneix totes les paraules, en pot entreveure el sentit i, malgrat tot, li sembla impossible dir-ho en altres paraules, traduir-ho. Al màxim que pot aspirar és a dir «gairebé la mateixa cosa», i que aquest gairebé arribi a ser tan reduït com sigui possible.

Com Ramon Esquerra (*Lectures europees*) el 1936, la primera cosa que vaig experimentar va ser «una sensació de desempar. El lector es troba perdut enmig de l'obra. Li costa de situar-se [...] Davant seu desfila la vida amb la mateixa incongruència de les coses reals, però embellida, impressionant, tràgica a estones i sempre d'una mida més gran que la natural». Certament, la sensació de desempar va quedant subsumida en l'astorament de veure la capacitat del llenguatge de produir el miracle de la literatura.

Com ja sabeu, aquest *La senyora Dalloway* era una nova traducció. La primera s'havia publicat el 1930 (només 5 anys després de l'original) en traducció de Cèsar Jordana (per cert, una de les primeres a Europa, només després de l'alemanya i la francesa). Diuen que cada generació necessita la seva traducció dels clàssics, cosa molt discutible si la traducció és bona, però en tot cas és el que es pensa. La traducció de Jordana, que vaig llegir de dalt a baix després d'haver acabat la meua, es llegeix molt bé, sobretot tenint en compte que als anys 30 era impossible saber el lloc que arribaria a ocupar Virginia Woolf en el cànon literari mundial i no era imaginable que poguessin arribar a fer-se tants estudis i a omplir-se tantes pàgines analitzant la vida i l'obra de l'autora anglesa.

S'ha de tenir en compte que Virginia Woolf subverteix els límits establerts de la narrativa i pensa que la tasca de l'escriptor és anar més enllà de la «via formal de la frase» i demostrar com la gent «sent, pensa o somnia...». Com Joyce una mica abans, Woolf introdueix l'anomenat «stream of consciousness» (flux de consciència / monòleg interior), una tècnica a la qual els lectors actuals ja estem acostumats, però que era inèdita quan Jordana va traduir *Mrs Dalloway*. Hi ha una crítica minuciosa de la traducció de Jordana feta el 1991 per una professora de la UB, Jacqueline Hurtleley, que analitza tots els llocs on Jordana s'ha allunyat de la idea del que els anglesos anomenen modernisme (nosaltres en podríem dir modernitat) i l'acusa d'adoptar «el paper de guia, aparentment delerós que el lector no es perdi i sàpiga qui és qui». Per la mateixa naturalesa del text, la unitat del qual no es basa en el discurs del narrador sinó en un discurs indirecte format pels processos mentals dels personatges que l'integren, a l'original hi ha molts moments de confusió amb els pronoms només mig aclarits per un *he* o un *she*. No sempre en català és possible traduir un *he* o un *she* per un simple *ell* o *ella* i, en aquest cas, Jordana posava el nom del personatge, perdent d'aquesta manera (diu Hurtleley) «la intimitat i immediatesa del procés mental del personatge». És evident que per als traductors posteriors aquestes crítiques són molt alligadores i t'ajuden a treure l'entrellat del text, però no deixa de ser injust avaluar als anys noranta una traducció de l'any trenta, amb els coneixements procedents de centenars d'estudis de l'obra al llarg del segle.

No em puc estar de parlar d'una de les frases que més em va fer reflexionar quan traduïa *Mrs Dalloway*. A part de la primera frase, d'una claredat diàfana que es torna a trobar comptades vegades al llarg del llibre (*Mrs Dalloway said she would buy the flowers herself*) i on pràcticament

no hi ha diferències entre versions, ens trobem gairebé tot seguit amb les expressions: «What a lark! What a plunge!» S'han escrit pàgines i pàgines sobre aquestes dues exclamacions, sobretot la segona, que molts estudiosos interpreten com un paral·lelisme amb el *plunge* de Septimus Warren Smith quan se suïcida tirant-se per la finestra. És increïble la diversitat de les traduccions d'aquestes dues frases: de les italianes «Che emozione! Che tuffo al cuore!», «Que de gioia! Che terrore!», «Che alegria! Che tuffo!»; a la francesa «Que de rires! Et de plongees!», a les castellanes «¡Qué emoción! ¡Qué zambullida!», «¡Qué deleite! ¡Qué zambullida!» o «¡Qué fiesta!», «¡Qué aventura!», i a la catalana d'en Jordana: «Quina delícia! Quin cabussó!». La meua primera traducció va ser «Quin deliri! Quina capbussada!».

(Segons el diccionari, *lark*, a banda d'alosa, que aquí no funciona, vol dir «fer alguna cosa per divertir-se, especialment una atzagaiada o gosadia»). El que em costava era imaginar la Clarissa Dalloway obrint la finestra un dia especialment lluminós i dient això de quina capbussada. Finalment, després de molt parlar-ne i pensar-hi, vaig trobar una opció que em va semblar bona: «Quin esclat de vida! Quina plenitud!». És veritat que amb «plenitud» perdia el sentit de «llançar-se» que implica el *plunge*, sobretot tenint en compte que cinc frases més avall surt el verb *plunge*, que havia de traduir de la mateixa manera. Ho vaig resoldre traduint aquest segon com «es capbussava de ple»... Traduir és decidir i moltes vegades fins que no et decideixes no pots seguir endavant. En aquest cas, vaig sentir la seguretat que buscava. I així va quedar.

Compararé una mica les traduccions, no tant per avaluar si una és millor que l'altra sinó per veure que en tota traducció influeix qui som i a quina època pertanyem, i aquesta transitorietat no deixa de ser un testimoni.

Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself.

For Lucy had her work cut out for her. The doors would be taken off their hinges; Rumpelmayer's men were coming. And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning—fresh as if issued to children on a beach.

Jordana:

Mrs. Dalloway va dir que ella mateixa compraria les flors.

Perquè Llúcia ja tenia prou feina. Els homes de can Rumpelmayer havien de venir a treure les portes. I després, pensava Clarissa Dalloway, quin matí més fresc! — com fet expressament per a nens a la platja.

Udina:

La **senyora** Dalloway va dir que ella mateixa compraria les flors.

Que la Lucy ja tenia prou feina. S'havien de treure les portes de les frontisses; havien de venir els homes de Rumpelmayer. I, a **més a més**, va pensar la Clarissa Dalloway, quin matí —com acabat de fer per als nens a la platja.

What a lark! What a plunge! For so it had always seemed to her, when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French windows and plunged at Bourton into the open air. How fresh, how calm, stiller than this of course, the air was in the early morning; like the flap of a wave; the kiss of a wave; chill and sharp and yet (for a girl of eighteen as she then was) solemn, feeling as she did, standing there at the open window, that something awful was about to happen;

Jordana:

Quina delícia! Quin cabussó! Vetací la impressió que **tenia** sempre quan, amb un petit grinyol de frontisses, que ara **estava sentint**, obria de bat a bat la porta balconera i es **llançava vers** Bourton i l'aire lliure. Que fresc, que tranquil, més quiet que ara, és clar, que era l'aire de bon matí; com el **toc** d'una onada; com el bes d'una onada; fred i esgarrifador i tanmateix (per a una noia de divuit anys **com ella era** aleshores) **solemnia**, sentint com **ella** sentia, dreta allí al balcó obert, que alguna cosa terrible era a punt d'esdevenir-se;

Udina:

Quin esclat de vida! Quina plenitud! Perquè era la sensació que **havia tingut** sempre quan, amb un petit grinyol de les frontisses com el que ara sentia, obria de cop les portes vidriera i es **capbussava** de ple a Bourton, a l'aire del camp. Quina frescor, quina calma la de l'aire a primera hora del matí, més que en aquest moment, sense dubte; com l'**embat** d'una onada, com el bes d'una onada, fred i brusc, i tanmateix (per a una noia de divuit anys **com tenia** ella llavors) solemne, sentint com sentia, dreta davant de la finestra oberta, que estava a punt de passar una cosa terrible;

Un dels problemes principals en aquesta traducció és que les incoherències, l'hermetisme, les imatges borroses i la manca de definició en Woolf tenen un propòsit coherent i definit, formen part d'una estratègia, i és precisament quan el llenguatge és més vital i poètic. A les reflexions dels diversos personatges «hi ha aparents manques de coherència que no ho són per al personatge però que per al lector queden obertes a diverses interpretacions». Com que per traduir-ho havia d'entendre-ho tot, en

una de les fases de la traducció —diguem el tercer o quart esborrany— tendia a explicitar-ho tot més, com a mínim per entendre-ho jo. En un moment donat vaig veure que si el que pretenia era fer-ho comprensible, perdia sense remei la força del text. I, per tant, a l'últim esborrany (el vuitè o el novè) em vaig dedicar específicament a eliminar tot el que havia afegit perquè s'entengués. La fidelitat amb el text original exigia aquest despullament de sentit.

Amb aquest llibre tinc el rècord de revisions d'una traducció de tota la meua vida. Vaig llegir/corregir/revisar nou vegades el text i a la darrera vaig fer l'experiment interessant de llegir el català mentre escoltava un àudio en anglès llegit amb una veu anglesa fabulosa.

La tècnica de Virginia Woolf, que trena ahir i avui per fer avinent que el moment està format tant pel passat com pel present, comporta de vegades una estranyesa gramatical en el temps verbal i de vegades en els signes de puntuació. Quan vaig començar a traduir el llibre, buscava un motiu enraonat per no haver de posar tants punts i comes com posa l'autora, però no el vaig saber trobar. Era evident que si ella havia posat tants punts i comes, havia prescindit gairebé absolutament (em penso que n'hi ha un parell en tot el llibre) dels punts suspensius i posava sempre un guió que feia el paper dels dos punts, havia tingut motius per fer-ho. Per seguir el ritme musical de l'original i per ser fidel al seu estil, em va semblar que havia de reproduir gairebé amb exactitud la seva puntuació.

Per estrany que sigui en algú tan primmirat amb la seva obra com ella, sembla que Virginia Woolf es mirava amb absoluta indiferència el que poguessin fer els traductors a qualsevol idioma amb els seus textos, fins i tot en francès, que coneixia molt bé. Diu en un assaig: «Quan canvies totes les paraules d'una frase... i per tant has alterat una mica el sentit, i completament el so, el pes i l'accent de les paraules en la relació de les unes amb les altres, no queda res més que una versió ordinària i vulgar del sentit». Afegeix que no creu que «en vista d'aquestes mutilacions», puguem estar segurs que l'èmfasi que posem en el que llegim traduït no sigui fals i considera que això de la traducció és «una catàstrofe terrible».

Acabaré amb el poema d'Emily Dickinson (l'autora més difícil de traduir que he vist mai: llegint-la en anglès, cop de puny; en qualsevol altra llengua, no sempre), que em sembla molt oportú parlant de traduccions. Diu:

A word is dead
When it is said,
Some say.
I say it just
Begins to live
that day.

Una paraula mor
un cop dita,
diuen alguns.
Jo dic que precisament
comença a viure
aquell dia.

Un text, un llibre, quan està acabat per a l'autor, comença el seu camí
per al lector i per al traductor, que li torna a donar vida.

TRADUIR J. R. R. TOLKIEN

Francesc Parcerisas
Universitat Autònoma de Barcelona

Parlar de l'obra de J. R. R. Tolkien (1892-1973) sempre és difícil, perquè la fama dels seus llibres i de les pel·lícules que molts anys més tard es van fer a partir de la seva obra, el col·loca en una dimensió que no és la d'un autor qualsevol, immers en la complexitat d'un determinat sistema literari —en aquest cas l'anglès—, ni la d'una estrella moderna de l'èxit mediàtic —concepte posterior al mateix Tolkien que, molt probablement, l'hauria deixat perplex. En aquest article vull parlar, sobretot, de la meva experiència com a lector i com a traductor, però també des de la perspectiva de l'estudiós que s'interessa per les raons i els envitricolls socials de les traduccions: saber qui les proposa, quina difusió tenen, per quines raons triomfen o passen desapercibudes, l'impacte que provoquen sobre la cultura receptora, etc.

* * *

Cal començar assenyalant que, darrere el «fenomen Tolkien»,¹ hi ha una sèrie de textos d'enorme qualitat literària, amb ambició d'estil, deutors d'una llarguíssima tradició² i alhora notablement innovadors. Qualsevol que hagi llegit *El Senyor dels Anells* (1954-1955) n'ha de recordar les descripcions dels paisatges, les muntanyes, les coves profundes, l'estrepit estre-

1 Paga la pena recordar que el mot *hobbit* té entrada als diccionaris anglesos gràcies als personatges creats per Tolkien. D'altra banda, *El Senyor dels Anells* és el llibre més venut d'un autor modern, juntament amb *El petit príncep*, amb més de 150 milions d'exemplars. Només és superat pel *Quixot* i per *A Tale of Two Cities* de Dickens. Vegeu-ne un llistat a <https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_best-selling_books>. (Consultat: març 2018.)

2 A més de la tradició medieval, es pot fer referència a una obra d'ambició semblant, *The Well at the Worlds End* (1896) de William Morris, el creador dels *Arts and Crafts*, un moviment que no em sorprendria que hagués influït en Tolkien. Pel que fa a la primera, se'n descriu un exemple magnífic a l'article de Lola Badia, «Aragorn-Elessar, el Rei que torna amb les mans netes i l'esperit pur, segons J.R.R. Tolkien», a *Els Marges*, núm. 77, tardor 2005.

midor i confús de les batalles... De fet, la quantitat de diàleg en una obra monumental com és *El Senyor dels Anells* és extraordinàriament minsa i gairebé sempre és l'autor omniscient qui, a través de les descripcions externes o de les situacions en què l'acció es desenvolupa, ens comunica els estats d'ànim dels personatges: l'astorament, la por, el neguit, l'esforç suprem, la murrieria, el secretisme, la crueltat, etc. De manera similar, els paisatges de Rivendell o les mines de Mòria, Mórdor o les muralles concèntriques de Minas Tirith, les casetes o caus de La Comarca o les cascades de Rauros al riu Anduin han quallat en el nostre imaginari de lectors perquè, a més de servir d'escenari a moments concrets i intensos de la narració, les descripcions brillants i minucioses que Tolkien en fa tenen consistència i detalls més que suficients com per a no ser oblidades. I una cosa semblant podem dir de l'aspecte i capteniment dels personatges: Gàndalf, Frodo, Sam, Àragorn, Légolas, Galàdriel, Gòl-lum..., són descrits de tal manera que el lector poc avesat a aquesta mena de fantasies no té cap problema a crear-se una imatge mental prou clara de hòbbits, nans, elfs, mags, homes, orcs, etc. Segurament per això la visualització de l'obra de Tolkien en forma d'il·lustracions, de dibuixos o a la pantalla ha estat tan prolífica i ha tingut un ressò tan aclaparador. Amb una distinció important: aquesta lectura visual, que ha estat prou uniforme, està estretament lligada a l'èxit de l'obra, a la consegüent divulgació dels dibuixos del mateix Tolkien,³ al triomf d'alguns il·lustradors de gran dedicació i minuciositat com Allan Lee⁴ i, per descomptat, a la codificació definitiva que en van fer les versions cinematogràfiques de Peter Jackson (2001-2003).⁵ Però és important remarcar que aquesta uniformitat en la interpretació visual —i no únicament en la visual— la devem exclusivament a la coherència de les descripcions de la prosa tolkeniana. (Per pura curiositat, m'agradaria saber si, per posar l'exemple d'un eximi cas literari, les «visualitzacions» que ha provocat un personatge universal com Emma Bovary tenen una uniformitat similar.)

3 Pintures, dibuixos i esbossos de J. R. R. Tolkien es troben aplegats pel seu fill Christopher a l'àlbum *Pinturas y dibujos J. R. R. Tolkien*, Minotauro, Barcelona, 1992. Moltes d'aquestes il·lustracions són les que avui acompanyen les edicions dels seus llibres.

4 Per una varietat gran d'il·lustracions de l'obra tolkeniana, vegeu: *El mundo de Tolkien. Pinturas de la Tierra Media*, Minotauro, Barcelona, 1992. Inclou una seixantena d'il·lustracions de nou artistes diferents.

5 Hi va haver alguna versió precedent, el 1978 Ralph Bakshi va fer una pel·lícula d'animació, que va tenir un èxit molt més limitat.

Un altre valor de l'obra de Tolkien és la seva capacitat per construir un argument complex però sempre clar, llisquívol, endreçat. Es pot esgrimir que aquesta fluïdesa és conseqüència de la simplicitat lineal de l'acció i del maniqueïsm entre bons i dolents —característiques evidents que no poden ser en absolut menystingudes—, però considero que la ramificació de l'acció seguint els personatges que integren la Germandat de l'Anell fins a formar llibres independents que, en un determinat moment, permeten que subgrups de la Germandat protagonista se separin per, més endavant, tornar a confluïr (i això després de dues-centes o tres-centes pàgines) no és un detall menor de la capacitat de Tolkien per lligar en la ment del lector accions, indrets i personatges que mai no ens fan perdre el fil de l'acció ni s'esborren del nostre imaginari, ans al contrari, ens estimulen i esperonen a continuar llegint amb delit.

Aquest estil detallista i coherent, aplicat a un món de característiques absolutament noves, originals, versemblants i inexistent, ha estat, sens dubte, el principal mèrit de Tolkien. No debades se'l considera el creador modern d'un gènere que ha tingut i té (encara amb èxit més que notable) una importantíssima requesta per part dels lectors: la ficció de fantasia.⁶ Des de l'obra d'Ursula K. LeGuin fins a *Joc de Trons*, la literatura contemporània és deutora no sols de la capacitat inventiva i de la fantasia al·legòrica de Tolkien, sinó d'aquestes construccions de mons imaginaris que serveixen per emmirallar i, si s'escau, criticar, fets i capteniments de les nostres societats modernes. (El millor exemple, a la literatura catalana, és la trilogia de Jaume Fuster *Cròniques del món conegut* encetada, el 1983, amb *Lilla de les tres taronges*.) És molt possible que en un món globalitzat —i que, per tant, s'ha empetitit— l'estranyesa que podia produir la selva amazònica, l'estepa de Mongòlia, els boscos de Java, els cims del Tibet o els harems indis a un viatger europeu del segle XVIII o XIX, avui hagi desaparegut en gran mesura. La ciència-ficció amb la seva provocadora projecció cap al futur i la novel·la històrica amb les seves reconstruccions del passat són exemples clars d'aquesta estranya sorpresa que la imaginació científica o la imaginació històrica encara és capaç de proporcionar als lectors. Entre l'una i l'altra, Tolkien crea una fantasia diferent, nova, atemporal, però que conté geografia, història, llengües, nissagues, mites, cançons, llegendes... Un món versemblant, amb cultures, terres i races ben diferents i

⁶ Vegeu-ne una bona definició a: <<https://www.cliffsnotes.com/cliffsnotes/subjects/literature/what-is-fantasy-fiction>>. (Consultat: març 2018.)

allunyades les unes de les altres, però tot ell coherent, estructurat i sotmès a l'amenaça del mal i a l'esperança d'un bé sostenible. Ell mateix protagonista de la primera meitat del segle xx, Tolkien havia estat testimoni de les dues grans guerres (la primera li havia deixat seqüeles importants de salut i havia collat per sempre la seva imaginació a l'horror de la batalla de La Somme), i també era conscient de la desaparició de l'Anglaterra rural i tradicional que tant estimava. Els valors que propugnen els seus llibres són l'abnegació, el sacrifici, l'heroisme, una certa dosi d'innocència i bona fe, i els llaços de l'amistat, encara que, tot s'ha de dir, elements com la religió o el paper de les dones en la societat hi siguin notablement absents o quedin relegats a un segon terme.

Aquestes característiques de l'obra de Tolkien no sempre han estat evidents. Com en tants altres casos, tant si es tracta d'originals com de traduccions, l'èxit popular aconseguit ha determinat la fixació i la canonització de la seva obra, oimés perquè en aquest cas, com deia abans, es tracta de llibres que han servit per crear un nou gènere literari. Per exemple: tot i que la primera edició d'*El hòbbit* (1937) va assolir unes bones vendes, el llibre va ser considerat una lectura juvenil, i la complexitat monumental d'*El Senyor dels anells* (1954-1955), publicat, una mica a contracor pels editors gairebé vint anys més tard d'aquella primera incursió en el món de la ficció de fantasia, no va tenir tampoc un èxit immediat, es va vendre bé, però va trigar una mica a esdevenir una veritable "obra de culte". Va ser l'edició americana del 1965 la que va convertir *El Senyor dels Anells* en un *bestseller* internacional de proporcions descomunals, possiblement per la connexió amb el moviment jove contracultural que en aquella època es forjava als campus de les universitats nord-americanes⁷ i per la intervenció d'alguns valedors extraordinaris (com el poeta W. H. Auden, que havia estat deixeble de Tolkien a Oxford).⁸ En qualsevol cas, si *El hobito*, traduït per Teresa Sánchez Cuevas i publicat el 1964 per la Compañía Fabril Editora argentina, o *Bilbo le hobit*, en la traducció francesa de la col·lecció

7 Erin Overbey, «Auden and Elvish», *The New Yorker*, 4 de desembre de 2012: «At universities across the country, Hobbits quickly become more popular than Salinger, Heller, or Vonnegut. (Drugs probably helped: in a 1967 *Times* interview, a U.C. Berkeley official said that the Tolkien phenomenon was "more than a campus craze; it's like a drug dream")».

8 Es pot comprovar a l'article que Auden va publicar a *The New York Times*, «The Hero is a Hobbit», 31 d'octubre de 1954. S'ha fet famosa la foto d'Auden amb una samarreta amb la frase «Frodo lives».

J'Ài Lu, de 1969, mostren a les cobertes unes imatges que avui semblen del tot inversemblants (per desenfocades i ridiculitzadores) per a aquesta obra cabdal del gènere, cal comprendre que es tracta de traduccions que segurament es guiaven per l'èxit comercial de l'original anglès però que encara no intuïen (ni, cronològicament, no ho podien fer) la transcendència generacional i cultural que l'obra havia d'assolir. El mateix es pot dir d'una aparició encara més sorprenent i primicera, ara en el camp editorial espanyol: l'escriptora Cèlia Suñol, segurament per encàrrec de Marià Manent, aleshores un dels directors literaris de l'editorial Joventut de Barcelona, va fer, el març de 1946, un informe de lectura sobre *El hòbbit*, que es troba entre altres informes seus per a l'editorial. El llibre no es va arribar a publicar mai, tot i que la narradora catalana acabava l'informe dient: «*The hobbit* està bien escrito y tan bien ligado que se lee con interés del principio al fin y no dudo que su lectura ha de encantar a la gente pequeña».⁹

Quan fem la història de les traduccions, doncs, sempre és important tenir en compte el context sociològic i cultural en què es van produir. Saber per què van ser dutes a terme, per què van ser publicades aquelles traduccions i no unes altres. En el cas d'algunes traduccions de J. R. R. Tolkien, analitzar el context economicocultural (les «expectatives d'èxit») em sembla imprescindible. Com que alguns dels primers llibres de Tolkien van ser publicats per la seva vàlua i, naturalment, pensant en un imprescindible profit comercial, les traduccions es van fer sense que existís encara la llosa de culte i canonització que la seva fama posterior va imposar, obligant a sotmetre a un escrutini minuciós cadascuna de les decisions dels traductors o editors. N'és una prova evident l'aparició el 1975 de la *Guide to the Names in The Lord of the Rings* (esdevinguda el 2005 *Nomenclatura*), una llista que l'autor volia que servís per guiar de manera «ortodoxa» els seus traductors en la interpretació i maneres de traduir els noms propis, bo i atenent les intencions «filològiques» del seu creador. Cal dir que aquesta guia va ser elaborada quan només s'havien publicat dues traduccions d'*El*

⁹ Vegeu Mireia Sopena, «Introducció», a Cèlia Suñol, *Primera part*, Adesiara, Barcelona 2014, p. 16, n. 11. L'informe, de poc més d'una pàgina mecanografiada està datat el 8/3/1946 i es troba a l'arxiu dels hereus de Cèlia Suñol. Després de fer un brevíssim repàs de l'argument, diu: «En esta obra no falta nada de lo que pueda embelsar a la infancia. Lagos subterráneos y misteriosos, palabras cabalísticas, batallas cruentas con desenlaces inesperados. Por otra parte, una de las más importantes razones que hacen agradable su lectura, es, además de su indiscutible fantasía, la límpidez, claridad y corrección de su estilo. La única objeción que podría hacerse, es la de la extensión de la obra, quizá demasiado larga para los lectores infantiles...».

Senyor dels Anells, l'holandesa i la sueca, i que, malgrat proporcionar orientacions de gran interès per als traductors i especialistes posteriors, no fa mai cap referència a possibles traduccions a llengües romàniques ni, per descomptat, d'altres famílies lingüístiques més allunyades. Hi tornaré més endavant. Vegem-ne ara alguns exemples.

En el cas de la primera traducció d'*El Senyor dels Anells* a l'holandès, publicada el 1956 (immediatament després, doncs, de l'aparició de l'original), en versió de Max Schuchart, la creixent popularitat de l'obra i el fet que es convertís progressivament en una lectura generacional de culte van obligar a introduir diverses petites revisions i adaptacions menors en les successives reedicions. En realitat, però, el descontentament respecte a aquesta primera versió era prou significatiu perquè se n'arribés a fer, de manera espontània, a finals dels anys setanta, una altra traducció sencera (feina no gens fàcil) per part d'E.J. Mensink-van Warmelo.¹⁰ Segons que sembla, Mensink-van Warmelo oferia força solucions més elegants i pròximes a l'original, però aquesta traducció no va arribar a publicar-se mai de manera oficial ja que els drets editorials de Tolkien per a la llengua holandesa han estat sempre exclusivitat de l'editorial Uitgeverij M, on era publicada la traducció primera de Max Schuchart. La traducció de Mensink-van Warmelo va ser coneguda en alguns cercles i va circular en còpies diguem-ne «clandestines». En aquest cas, el que tenim, doncs, són uns drets comercials que controlen la difusió de l'obra i que permeten d'introduir algunes modificacions en les edicions subsegüents però que no poden (o no volen) abandonar la traducció existent (que ja ha estat pagada com a important inversió inicial) per substituir-la per una altra de més moderna, cosa que representaria un cost addicional considerable.¹¹

Un segon cas interessant és el de la traducció sueca d'*El Senyor dels Anells*. Publicada per Gebers entre 1959 i 1961, va patir pel fet d'haver

10 Vegeu Mark T. Hooker, «Dutch Samizdat: The Mensink-van Warmelo Translation of *The Lord of the Rings*», in *Translating Tolkien: Text and Film*, Switzerland: Walking Tree Publishers, 2004, pp. 83-92. Publicat primerament en holandès com «Nederlandse Samizdat: De Mensink-van Warmelo vertaling van *The Lord of the Rings*», in *Lembas The Journal of the Dutch Tolkien Society*, núm. 113.

11 Aquesta pràctica de retraduccions d'una obra ja publicada, relativament freqüent en el món editorial, sol cenyir-se a obres que pertanyen al domini públic, lliures per tant de drets d'autor.

estat duta a terme per un bon traductor¹² però necessàriament des de fora del circuit de la canonització tolkeniana, que, tot s'ha de dir, encara no havia esclatat amb la puixança que aviat anava a adquirir. (Canonització a la qual va contribuir no en poca mesura el mateix Tolkien amb la seva crítica, segurament justificada, als traductors poc considerats amb el seu original.).¹³ El 1957, abans per tant que aparegués publicada la traducció sueca, Tolkien ja es queixava al seu editor anglès, Rayner Unwin, del que n'havia vist, d'aquella traducció que qualificava de «desconcertant i irritant».¹⁴ El resultat d'aquestes restriccions economicoculturals va ser que fins al 2005, gairebé cinquanta anys després de la publicació en suec de la primera traducció d'*El Senyor dels Anells*, no n'aparegués una altra versió, aquesta vegada feta per Erik Andersson amb l'ajut d'una traductora de poesia, Lotta Olsson, l'assessorament d'un grup de seguidors de Tolkien (l'aprovació «del dogma» quedava, doncs, garantida)¹⁵ i, naturalment, seguint ja les instruccions de Tolkien recollides a la seva *Nomenclatura* sobre com calia traduir els noms propis. El mateix nou traductor va publicar també la seva versió d'*El hòbbit* el 2007 i, per reblar el clau de l'ortodòxia, un llibre en què descriu el projecte traductor seguint les notes que va prendre durant el procés de traducció, *Översättarens anmärkningar* («Les notes del traductor»), també del 2007.

Segons que sembla, el cas de les dues traduccions alemanyes existents és invers: la primera, de Margaret Carroux, publicada entre 1969 i 1970, gaudeix de més «prestigi» que no pas la segona, de l'any 2000, duta a ter-

12 El traductor, Åke Ohlmarks (1911-1984), era un professional que tenia en el seu haver traduccions de Shakespeare i de Dante, que no sé si van ser blasmades com ho va ser la de Tolkien.

13 Vegeu Martin Andersson a <<http://sswftapa.blogspot.com.es/2007/01/lord-of-errors-or-who-really-killed.html>>. (Consultat: març de 2018.)

14 «The enclosure that you brought from Almqvist &c. was both puzzling and irritating. A letter in Swedish from fil. dr. Åke Ohlmarks, and a huge list (9 pages foolscap) of names in the L. R. which he had altered. I hope that my inadequate knowledge of Swedish — no better than my kn. of Dutch, but I possess a v. much better Dutch dictionary! — tends to exaggerate the impression I received. The impression remains, nonetheless, that Dr. Ohlmarks is a conceited person, less competent than charming Max Schuchart, though he thinks much better of himself». (Humphrey Carpenter, ed., *The Letters of J. R. R. Tolkien*, Boston, Houghton Mifflin, 1981, p. 263).

15 Tots aquests procediments de control de la traducció per garantir-ne la correcta interpretació recorden molt (massa?) l'obligatorietat d'incloure els comentaris dels pares de l'Església a les primeres traduccions autoritzades de la *Bíblia* a les llengües vulgars.

me per Wolfgang Krege.¹⁶ En aquest cas desconec quines són les circumstàncies dels drets editorials ja que, si existeix una primera traducció ben acceptada, no és molt lògic que se'n publicués una segona d'acceptació menor. Tampoc no sé treure molt bé el trellat de les diferències entre la primera traducció francesa de *Bilbo le Hobbit* (editorial Stock, 1969), de Francis Ledoux (traductor també de *Le Seigneur des Anneaux*, 1972-1973), que, si judiquem pel que diuen els crítics, necessitava una correcció més primmirada i atenta a les instruccions tolkenianes, i la segona, publicada per Christian Bourgois (2012) i traduïda pel canadenc Daniel Lauzon (igualmente traductor del *Le Seigneur des Anneaux*, 2014-2016, a la mateixa editorial), però escandalosament anostradora, si fem cas a uns altres judicis crítics. Els comentaris publicats són, de vegades, molt durs amb aquesta segona traducció, en especial per allò que consideren un excessiu i innecessari afrancesament en la traducció dels noms propis,¹⁷ tot i que la defensa que en fa aquest «segon» traductor, Lauzon, és igualment interessant.¹⁸

Però sens dubte el cas més espectacular d'intervenció de consideracions socials, culturals o polítiques és el de les traduccions russes. Per tractar-se d'un país que no havia signat els convenis sobre els drets d'autor, l'antiga Unió Soviètica va veure multiplicar-se les traduccions de Tolkien segons l'antull de traductors i editors. El que aquí ens interessa, però, és la

16 Vegeu Rainer Nagel, «“The New One Wants to Assimilate the Alien”. Different Interpretations of a Source Text as a Reason for Controversy: The ‘Old’ and the ‘New’ German Translation of *The Lord of the Rings*», a Thomas Honegger (ed.), *Translating Tolkien: Text and Film*, Switzerland, Walking Tree Publishers, 2004.

17 «Bilbo Bessac? Où est passé le Bilbon Sacquet que tout le monde connaît depuis 1969 grâce à Francis Ledoux ? Certes, une nouvelle traduction, révisée, était nécessaire, ne serait-ce que pour corriger les pétouilles de la première. A cet effet les Editions Christian Bourgois avaient mobilisé un groupe de lecteurs, chargés de signaler ces soucis, avant de demander à Daniel Lauzon de retravailler l'ensemble, sous la supervision de Vincent Ferré. Mais de là à changer les noms, il y a un gouffre...». Vegeu la crítica sencera de l'agost del 2012 a <<http://www.an-sible.com/article-nouvelle-traduction-de-bilbo-le-hobbit-108974172.html>>. (Consultat: març de 2018.)

També fa un bon resum de les discrepàncies France Jeanne Ségur a «Les traduccions d'El hòbbit i d'El Senyor dels Anells. Traducció dels noms propis i tractaments en les traduccions catalana, castellana i francesa de l'obra de J.R.R. Tolkien», FTI, UAB, TFG, juny 2017.

18 Daniel Lauzon, «Traduire Tolkien en français: On the Translation of J. R. R. Tolkien's Works into French and their Reception in France», en col·laboració amb Vincent Ferré i David Riggs, a Thomas Honegger (dir.), *Tolkien in Translation*, Walking Tree publishers, Zürich-Berne, 2003, p. 45-68.

seva prehistòria. A finals dels anys seixanta, els primers lectors soviètics van haver de llegir *El Senyor dels Anells*, o alguna cosa que vagament s'hi assemblava, en forma de *samizdat* (còpies, sovint mecanografiades, que circulaven il·legalment de mà en mà). Una d'aquestes versions la va fer una coneguda traductora de ciència-ficció (havia traduït Stanislav Lem i Ray Bradbury), Z. A. Bobir. Bobir en realitat va traduir una mena de resum de la novel·la, i l'enginyer Semion Umansky la va ajudar en altres passatges i va afegir al conjunt *The Hobbit*, de forma que totes dues obres circulaven, resumides i alterades, sota el nom de *La novel·la de l'Anell*. Una de les dificultats per publicar l'obra era el seu contingut i el fet que, massa sovint, molta gent trobés una analogia entre Sàuron i Stalin. Bobir i Umansky van decidir aleshores convertir l'obra en una ficció «científica». Amb aquesta finalitat van escriure una sèrie d'interludis en els quals s'explica que, en un institut d'investigacions científiques, s'ha obtingut una mostra de basalt i, en comprovar el grau de fusió del testimoni extret, apareix a l'interior un anell, etc. Aquest anell fa que els científics presents «recordin» la història de l'anell, perquè en realitat l'anell és una mena de potentíssim aparell científic que conté la memòria dels temps antics, gairebé com un xip de la moderna electrònica. Trobem aquí, doncs, tres elements extratextuals de gran importància: la censura de la literatura de fantasia a l'URSS, la bona recepció de la ciència-ficció i la manca de control sobre els drets d'autor. El que van fer els traductors va ser trobar una fórmula per vestir de ciència-ficció una fantasia i, així, donar cobertura oficial a la seva versió. Quan, finalment, aquesta traducció fou publicada per una editorial, ja als anys noranta, va haver de competir —desfavorablement, segons diuen— amb altres versions que sortien al mercat, però encara va servir com a traducció interlineal (hi ha paràgrafs sencers d'aquella traducció copiats al peu de la lletra) per a la traducció de Grigorieva i Grushevskii, als anys vuitanta.¹⁹

Molt menys rocambolesca és la història de la traducció catalana. A la primera meitat dels anys setanta vaig llegir *El Senyor dels Anells*. En aquella època em dedicava exclusivament a la traducció, i el llibre, en un volum ben gruixut, me'l va deixar un amic que residia a Oslo, i que l'estava llegint perquè allà ja era un llibre de gran èxit entre els seus coneguts. Aquell exemplar, que és el que vaig utilitzar en la meua traducció anys més

¹⁹ Dec aquestes curioses informacions a un treball d'Anna Sávina, al curs d'Història de la traducció 2007-2008 de la FTI, UAB. Per a una anàlisi general de les traduccions russes, vegeu: Mark T. Hooker, *Tolkien Through Russian Eyes*, Suïssa, Walking Tree Publishers, 2003.

tard, correspon a la setena impressió (1971) de l'edició en un volum en *paperback*, apareguda a Anglaterra el 1968. Aquesta edició només inclou un apèndix: «A part of the “Tale of Aragorn and Arwen from the Annals of the Kings and Rulers”» (part V de l'apèndix A). Com en el cas de l'antiga Unió Soviètica, cal entendre el context polític espanyol del moment per seguir millor les vicissituds de l'edició de l'obra de Tolkien a la península. En castellà la va publicar Paco Porrúa a Minotauro el 1977 —un editor i una editorial especialitzats en ciència-ficció que s'havien traslladat de Buenos Aires a Barcelona fugint de la dictadura (del cop d'estat de la junta militar del general Videla, el 1976). Els drets de Tolkien en espanyol els havia tingut anteriorment l'editorial argentina Fabril Editora de Jacobo Muchnick, que, com hem vist, només va editar *El hobito* (1964). Poc abans del 1977, doncs, vaig pidolar per algunes editorials de Barcelona (recordo Euros, editorial del diari *La Vanguardia*, i Seix Barral) manifestant el meu interès per traduir aquella novel·la que arribava acompanyada de l'èxit d'un autèntic *best-seller*. Les respostes que vaig obtenir van ser sempre negatives. Immediatament. Existien, com a mínim —això ho penso ara—, dos factors que en aquell moment ho justificaven. D'una banda el cost excessiu d'una obra monumental com aquella, cara de traduir, de drets, d'editar. Però, d'altra banda, hi havia, suposo, una consideració més punyent: en un moment d'efervescència política, als anys de la fi de la dictadura franquista, allò que els editors venien i no paraven d'editar eren textos polítics, assajos d'història, volums sobre el marxisme, els sindicats, els partits polítics, la revolució o la reforma agrària. N'hi hauria d'haver prou a recordar l'èxit de revistes com *Cuadernos para el Diálogo* o *Cuadernos del Ruedo Ibérico*, i el d'editorials com Edició de Materials, Laia, Estela, Icària, Nova Terra, Júcar, Anagrama, Lumen, Tusquets i tantes d'altres. En un món lector àvid de textos sobre política, història i ciències socials, una enorme trilogia amb elfs, nans, orcs, hòbbits i arbres que parlen havia de semblar una tria massa estrambòtica i al·lucinada, del tot fora de lloc. És a dir, la visió més estrictament comercial del que podien haver representat *El hòbbit* i *El Senyor dels Anells*, si mai hi va ser, no va tenir prou força per escolar-se entre els grans capítols que constituïen els interessos ideològics dels lectors del moment. Fet i fet, la traducció el 1983 d'*El hòbbit* a la col·lecció L'Esparver d'Edicions de La Magrana, n'és ben indicativa: estem davant una editorial que s'enfronta a la crisi del llibre polític i que, justament, pot remuntar-la gràcies a les lectures escolars obligatòries tot just acabades d'introduir dins el sistema de l'ensenyament autonòmic, a partir del 1979. Que no es continu-

és, dins la mateixa col·lecció, amb la trilogia d'*El Senyor dels Anells* posa de manifest els límits evidents del risc comercial quan el públic encara és un públic escolar captiu, de primers lectors, de llibrets amens i no gaire llargs.

Aquest extens repàs fa prou evident que hem de saber valorar els elements sociològics que envolten les traduccions perquè sempre tenen un enorme pes a l'hora d'avaluar les seves característiques més connotades, més essencials. La traducció mai no es produeix en un buit.

* * *

Els condicionants anteriors, naturalment, també van tenir el seu pes en el moment en què vaig emprendre la traducció d'*El hòbbit* per a la col·lecció L'Esparver. Coneixia l'èxit editorial de Tolkien als països de parla anglesa, però no tenia cap mena d'informació addicional: l'exemplar de l'edició original que he mencionat, amb una part d'un únic apèndix, i prou. Sabia, això sí, que el llibre es publicaria en una col·lecció escolar, que anava adreçat a estudiants que havien d'engrescar-se amb la lectura i que, paradoxalment, havien d'assolir un bon nivell de català a partir de les classes, la lectura i el seu coneixement, sovint pobre i embastardit, de la parla del carrer. Per això, prou curiosament, *El hòbbit* és més farcit de cultismes o formes potser un xic arcaïques o desuetes que no pas d'altres traduccions. Pensava —i penso encara— que algun «llur» no havia de fer mal a aquells lectors potencials que, a les aules, aprenien de l'existència d'uns possessius que, a la vida real, no havien sentit mai. (Els mateixos estudiants que també aprenien a fer servir, val a dir-ho, amb menys escarafalls, el *their* en anglès.) També en el ventall lèxic considerava —i considero encara— que el mot apropiat i just sempre encaixa millor, encara que el seu ús no sigui prou habitual; aquí, la mal anomenada sinonímia em semblava que hi tenia molt a dir i que, de tant en tant, podia trobar mots que enriquessin el vocabulari d'aquells primers lectors. L'original presentava, a més, algunes particularitats: l'aparició d'una divertida rastellera de nans em va fer veure la importància de l'ús del pronom personal (aquí encara no grafiat amb majúscula, «En», com apareixerà en alguns tractaments nobles posteriors a *El Senyor dels Anells*). Però, és clar, la gran pega de la traducció va ser no saber que existia la nomenclatura dels noms propis elaborada per Tolkien i no disposar dels apèndixs. Fins alguns anys més tard, quan vaig començar la traducció d'*El Senyor dels Anells*, els agents no ens van fer arribar aquella font d'instruccions tan valuoses. Això vol dir que, seguint la convenció moderna de no traduir els noms propis en la ficció, a la meua traducció

d'*El hòbbit* vaig deixar-los tal com apareixien a l'original: Baggins, Gollum, Gandalf, Mordor... sense traduccions de sentit, ni adaptacions fonètiques, ni accents que marquessin les síl·labes tòniques de cada cas. A favor de la traducció es pot argumentar que els poemes tenen, com a mínim, una mètrica acceptable, que les endevinalles i rodolins ho són, i que la llengua dels ogres (Guillem, Bert, Ton) al capítol segon d'*El hòbbit* és prou col·loquial, com és enrevessat el parlar estrafet i les juguesques d'en Gollum. Encara caldria afegir, entre les dificultats, la traducció de les runes èlfiques a la introducció, al mapa, a la inscripció d'entrada a les mines de Mòria, perquè, en aquest cas, al traductor li cal reescriure l'èlfic si vol que cada lletra de la traducció correspongui a un signe escrit i sempre reaparegui la mateixa lletra allà on hauria d'anar si la transcrivíem a la nostra llengua.

També en aquest cas, les restriccions comercials van fer que les revisions dels noms, d'acord amb la *Nomenclatura* tolkeniana, no fossin introduïdes fins que l'editorial va poder permetre's de fer-ne una revisió a fons.²⁰

La traducció dels noms propis va ser, de fet, una de les grans tasques prèvies a la traducció d'*El Senyor dels Anells*. Vaig convertir tota la *Nomenclatura* tolkeniana en un fitxer alfabetitzat (tot manual, ja que els ordinadors encara eren a les beceroles),²¹ i a cada fitxa hi enganxava les explicacions i consideracions de Tolkien, i hi anotava, quan Tolkien indicava que s'havia de traduir, la possible traducció o traduccions catalanes. Tolkien especifica que no tots els noms han de ser traduïts, alguns «figura» que ja han perdut qualsevol reminiscència del sentit dels seus orígens i, per tant, en la llengua de traducció poden continuar igual, ja que tampoc en la llengua d'arribada arribaran a suggerir res d'especial als lectors. Però els noms que *cal* traduir, ho poden ser íntegrament o només de forma parcial. En aquests casos és bo adaptar-se a les normes i mirar de treure'n el màxim profit. En el cas dels noms propis, em va fer molt de servei el llibre de F.

20 No sé en quin moment es van introduir les modificacions però, el 2010, la vint-i-sisena edició ja les incorpora.

21 La traducció d'*El Senyor dels Anells* va coincidir amb l'inici de la informatització generalitzada. L'editorial Vicens Vives havia adquirit uns programes nous, en uns armaris descomunalment, que li permetien de compondre amb rapidesa a partir dels disquets d'una Olivetti ETV300 que jo vaig adquirir, aconsellat per Jaume Fuster i Avel·lí Artís, «Tísner», que n'eren els primers, i fervents, usuaris. Això permetia fer les cerques i substitucions, que fins aleshores eren manuals, amb una rapidesa insòlita.

de B. Moll sobre els llinatges catalans²² que em permetia de trobar formes catalanes genuïnes que tinguessin el mateix dring que Tolkien els havia volgut donar en el seu text.

De totes, la més evident és el cognom dels protagonistes (Bilbo Baggins a *El hòbbit* i Frodo Baggins a *El Senyor dels Anells*, oncle i nebot). A més, aquest era un nom propi que, a la traducció d'*El hòbbit*, feta encara sense les instruccions tolkenianes, jo, seguint el costum habitual de les traduccions, havia deixat intacte: Baggins. Però Tolkien insisteix que cal traduir-lo segons el sentit del mot anglès *bag*, que a més també forma part de l'indret on viu la família: *Bag-end*, el fons d'un sac o un cul-de-sac.²³ Cognoms catalans existents com ara Sac, Sacs, Saques, Saquet, Saqueres, Saquetes... i d'altres derivats de bossa (Bossall, Bossot, Bossoms, Bossic...) van ser anotats a la fitxa corresponent per veure quina era la tria millor. Recordo haver descartat els relacionats amb bossa perquè no em permetien derivar els compostos que després explicaré. Vaig descartar també «Sac» perquè no em semblava prou eufònic, tenia una sola síl·laba en comptes de les dues de l'original, i podia ésser motiu de facècies impròpies per culpa de l'expressió grollera «donar pel sac». «Sacs» tenia l'avantatge de ser un cognom amb una certa rellevància artística, la del dibuixant Joan Sacs, però continuava sent monosil·làbic. «Saqueres» i «Saquetes» (anys més tard algú em va dir que havia conegut una casa que se'n deia: Can Saquetes) tenia el problema d'allargar a tres síl·labes el cognom. D'ací doncs que la tria fos «Saquet». Bilbo Saquet i Frodo Saquet em permetien lligar el cognom familiar d'aquests hòbbits amb el seu lloc de residència, un carreró sense sortida, un *bag-end* o *cul-de-sac* que, a més, em facilitava de fer una juguesca amb el mot *atzucac*, que té el mateix sentit, amb només el canvi d'una lletra: *atzusac*. Més encara: els cosins creguts, impresentables i estarrufats dels Saquets es diuen Lobèlia i Oto Sackville Baggins. El cognom Sackville té un aparent deix d'alta societat, i em recordava la famosa escriptora Vita Sackville West (l'amiga de Virginia Woolf); Lobèlia i Oto no són noms de fonts massa habituals i, d'altra banda, Tolkien no demana de modificar-los. Sackville, a més, remet, de bell nou, a «sac», a «bag». Aquí, doncs, vaig optar per fer el mateix doblat que Tolkien al seu original, vaig adaptar-los per Lobèlia i Oto Vilabossots i de Saquet. Em van venir de seguida al cap

22 Francesc de B. Moll, *Els llinatges catalans*, 3 vols., Raixa, Palma, 1959.

23 A la traducció castellana, la solució adoptada és «Bolsón».

cognoms tan il·lustres com Vilarasau o Vilabadal..., i la partícula «de» anteposada a Saquet els confereix un escreix de fums nobiliaris. Altres noms adaptats seguint les instruccions, al meu parer amb prou fortuna, són Strider (que fa grans passes, grans gambades) convertit en català en Muntaner o Gambús —es tracta d'alguns dels noms que rep l'Àragorn, un dels grans protagonistes de l'obra. La possibilitat de fer servir un cognom com Muntaner, de llinatge literari egregi, retornant-li el sentit etimològic d'algú relacionat amb la muntanya, afavoria aquesta complexa plenitud referencial que té l'original. Un tercer cognom adaptat amb certa fortuna és el del propietari de la taverna de Bree, on es refugien els hòbbits després d'haver abandonat La Comarca. L'home es diu, al text anglès, Barley Butterman. En aquest cas vaig canviar els referents a la «mantega» (*butter*) pels de l'«oli», en una romanització prou pertinent en una traducció al català i emprant un llinatge, Oliu, prou conegut. En el nom de fonts, vaig haver d'inventar un «Ordi» inexistent en català, però això permetia de conservar la referència al *barley* anglès i a la cervesa com a element essencial de la taverna de Bree tot mantenint la sonoritat de l'al·literació entre el nom i el cognom que té l'anglès.

Un altre dels elements que vaig adaptar va ser l'accentuació: conservar la grafia de l'original anglès sense tenir en consideració la pronúncia hauria creat, en especial en aquells noms que són una invenció tolkieniana, una opció desafortunada que provoca una errònia reproducció fonètica. Calia accentuar segons les regles del català les síl·labes que Tolkien considera tòniques; això fa que accentuem hòbbit, Mórdor, Àragorn, Gàndalf, Galàdriel, Éomer, Ànduin o que el mot Gollum «anglès» passi a ser Gòllum en català. (Noteu que la lectura embastardida de la grafia anglesa en català hauria estat Go-llum, com la de hòbbit, sense accentuar, hauria estat ho-bbit!) *The Complete Guide to Middle-Earth* de Robert Foster²⁴ no sols va ser de gran ajut sinó que en moments de dubtes, per tal de no perdre'm adoptant solucions variades, vaig anotar en llapis, al costat de l'entrada de la guia de Foster, la solució que jo hi donava i la pàgina on l'havia aplicada.

La necessitat de garantir que, al llarg de la traducció dels tres volums d'*El Senyor dels Anells*, no es produïssin incongruències o badades em va fer recórrer sovint al llibre de Barbara Strachey, *Journeys of Frodo: An Atlas*

24 Robert Foster, *The Complete Guide to Middle-Earth*, Ballantine, Nova York, 1978.

of J. R. R. Tolkien's *The Lord of the Rings*,²⁵ que conté cinquanta mapes detallats, a diferents escales, d'indrets de la novel·la (ciutats, castells, boscos, rius, ponts, carreteres...), amb els noms dels accidents geogràfics, les corbes de nivell i els recorreguts dels personatges, amb indicació de les dates en què es troben a cada lloc. En aquest cas, també aprofitava per anotar en llapis al damunt de les pàgines del llibre i fer més fàcil de recordar, mentre avançava en la traducció, que Dunharrow i Underharrow havien de ser Puigdelara i Valldelara i que el Muster of Rohan que se celebra a la vora del Riuneu el 9 de març havia de ser l'Assemblea de Ròhan. Per al traductor, la possibilitat de tenir al davant un planell de la construcció laberíntica de les ciutadelles i muralles de Minas Tirith, sempre serà impagable.

Un segon element important a l'obra de Tolkien són els poemes i les cançons, o bé sencers o bé citats només fragmentàriament. Resulta inconsistent que, en una obra d'alè èpic, que sovint remet a aquestes peces literàries del passat o que aprofita celebracions per evocar llegendes o moments de grandiositat històrica, les traduccions «poètiques» siguin maldestres. L'adaptació a formes tradicionals catalanes com l'heptasil·lab, l'octosil·lab, el decasil·lab o el vers amb cesura de 6+6 és el que hi vaig emprar més sovint: «Oh els qui erreu per terra obaga, / no us afligiu! L'ombra boscana / per força sempre ha de cedir [...]» o gairebé com un refrany: «En Tom Bombadil / és un bon xicot; / duu jaqueta blava / i el calçat ben groc [...]».

Un tercer element de certa complexitat va ser decidir quina mena de tractaments havien d'emprar els diferents personatges entre ells. Atès que l'anglès fa servir de manera generalitzada el pronom *you* calia «desfer» —i, de fet, restituir— les fórmules de tractaments d'acord amb les possibilitats del català (tu, vostè, vós). *El hòbbit* i *El Senyor dels Anells* reuneixen un munt de personatges de diferents categories, races i condicions, de vegades amb distincions importants segons si es tracta de nobles, reis, elfs, mags, criats, soldats, etc. Per poder establir una relació que es mantingués al llarg del text i que reflectís el tipus de rang del discurs que, com a lector, jo els atribuïa, vaig haver de recórrer a un sistema molt elemental (però efectiu): en una llibreteta de telèfons indexada alfabèticament anotava els personatges i, mitjançant una fletxa, com es dirigien als seus interlocutors. Damunt la fletxa hi anotava el tractament emprat. Com que el tractament de vegades no és correspost i és només unidireccional, calia fer l'operació a

25 Barbara Strachey, *Journeys of Frodo: An Atlas of J.R.R. Tolkien's The Lord of the Rings*, Allen & Unwin, Londres, 1981.

la inversa amb l'altre interlocutor. El cas més clar és el de la parella formada per en Frodo i en Sam. En Sam sempre es dirigeix a en Frodo dient-li «Master / master Frodo», el tracta, doncs, amb la deferència d'algú que, tot i l'amistat i el sacrifici compartit, no hi té prou confiança per emprar el «tu». D'altra banda penso que els hòbbits constitueixen una societat cordial però tradicional, més aviat conservadora, on les formes són importants. Aquesta relació fa que, a la traducció catalana, en Frodo tracti a en Sam de «tu», mentre que en Sam tracta en Frodo de «vostè», un cas típic de la relació entre el senyor i el company que li fa de criat. Naturalment, la qüestió dels tractaments és subjectiva, i el català té la sort (o la dissort) de poder recórrer a tres pronoms ben diferenciats. Per a mi era molt clar que les diferents races que apareixien a *El Senyor dels Anells* havien de tenir un tractament diferent, sobretot quan es troben les unes amb les altres, o per distingir els personatges importants (reis, mags, elfs...) dels homes o dels nans o dels hòbbits. Ara bé, alguns d'aquests tractaments varien amb el temps, o les circumstàncies. El cas que em sembla recordar com més destacat és el d'en Bilbo. Quan es desenvolupa l'acció corresponent a *El Senyor dels Anells* en Bilbo ja fa anys que viu amb els elfs i, al final de l'obra, s'embarcarà amb ells. La seva vida s'ha «elvificat». Arriba un moment, de vell, en què en Bilbo, doncs, tracta als elfs com a iguals, cosa que no succeïa anteriorment. La llibreteta a què m'he referit em servia per poder fer el seguiment de tots aquests personatges i dels tractaments que es produeixen. Per exemple:

| | | |
|----------|------------|---|
| Pippin | a Gàndalf | vostè |
| Pippin | a Bèril | tu |
| Strider | a Bòromir | vós |
| Strider | a Sam | tu |
| Théoden | a Gàndalf | vós |
| Gàndalf | a Théoden | vós |
| Théoden | a Éomer | tu |
| Éomer | a Théoden | vós |
| Dénethor | a Pippin | vós (però a partir del moment en què li fa jurament de vassallatge de tu) |
| Pippin | a Dénethor | vostè |

En general, entre iguals —inter pares—, per exemple entre els hòbbits, els personatges es parlen de tu. Com més respecte, la fórmula passa a ser vostè o, encara més elevada, vós (aquest sol ser el tractament per als elfs, reis, mags, etc.). Alguns casos podrien ser discutibles: en Gàndalf parla de tu a N^oÉlrond (són iguals en poder i saviesa) però parla també de tu al Senyor dels Nazguls (en aquest cas per menyspreu cap a una criatura maligna), i parla de vós a Théoden, a Fàramir, a Dénethor, a Bóromir o a Guimli... que són «autoritats» dins els seus respectius mons d'homes o de nans. El vós, que en el català actual és molt formal i està en desús, és extraordinàriament útil en una traducció perquè permet convertir el «you» anglès en aquestes tres opcions ben marcades: tu, vostè, vós. Un detall curiós: a la primera part del film d'*El Senyor dels Anells*, a l'episodi de la taverna de Bree, algú es dirigeix a l'hostaler (el senyor Ordi Oliu, a qui m'he referit abans) fent servir el vós. Crec que és l'única vegada que el doblatge cinematogràfic català ha emprat aquest tractament!

Una altra dificultat afegida en l'obra de Tolkien són els dialectes. S'ha escrit molt —i no sempre de manera prou enraonada— sobre l'ús dels dialectes a les traduccions. En aquest cas, a més, els dialectes no corresponen a cap característica «real», sinó que formen part de les invencions de Tolkien i costa de saber fins a quin punt els podem donar un pes específic. En la traducció catalana els únics detalls lingüístics per deixar-los marcats d'alguna manera van ser alguns trets peculiars emprats pels homes del sud (Bóromir, Fàramir...): aqueix, son/seua, naltros, mos/vos per ens/us..., i fer que els orcs tinguessin un parlar com més desballestat millor.

* * *

Des del punt de vista personal, crec que el temps esmerçat en les traduccions de Tolkien em va servir per apreciar el seu estil i manera de narrar, per admirar l'enorme tasca de construcció d'uns mons imaginaris plens de coherència i, sobretot, per intentar deixar una petita petja en el model de llengua que la ficció de fantasia podia emprar en català. L'interès per la traducció i els seus reptes i *constraints* m'han fet seguir, amb notable inconstància, algunes vicissituds de les moltíssimes traduccions de les seves obres, sotmeses no sols a les dificultats específiques dels textos tolkenians sinó també als entorns socioculturals en què han estat publicades, un camp en el qual encara queda molt per analitzar.

EL MÓN (POEMA INGENU). UN CICLE DE POEMES DE CZESŁAW
MIŁOSZ PER TRASLLADAR-NOS A UNA ALTRA REALITAT
DE TRADUCCIONS

Xavier Farré
Universitat Jagiellonski de Cracòvia

Es pot incorporar la llengua de l'obra original en la traducció? Seria la traducció del Quijote de Pierre Menard en el famós conte de Borges el punt màxim, el punt que un voldria assolir? En un llibre de Gregor von Rezzori, *Memòries d'un antisemita*, l'autor titula la primera narració del volum amb una paraula russa, i la comença a explicar al lector: «*Skushno* és una paraula russa que és difícil de traduir. Significa molt més que un monòton avorriment: és un buit espiritual que et xucla com si fos en una nostàlgia vaga però que és intensament peremptòria».¹ Després, la paraula encara apareix diverses vegades en el conte per indicar en tot instant aquella sensació que no es pot arribar a copsar del tot i que necessita d'una altra llengua per arribar a tenir un significat tal vegada més ple. Curiosament, aquest conjunt de relats acaba amb un altre que també té el títol en rus, «Pravda», i que acaba amb un diàleg entre el protagonista i la portera d'un edifici on ha mort una comtessa, un diàleg que, vist des de la perspectiva de la traducció, pot arribar a tenir força punts de contacte amb algunes teories, especialment les que focalitzen el punt d'atenció en el context i en la recepció de l'obra traduïda:

La portera l'havia cuidada les darreres setmanes. Les coses van començar a anar a mal borràs molt ràpidament. «Vaig voler posar-me en contacte amb vostè fa un parell de dies, però no es trobava a la ciutat, em va dir la seva dona.» Aquest matí, la comtessa s'ha assegut i ha mirat fixament cap endavant i amb veu alta ha exclamat: «Pravda!». I just després s'ha esfondrat i ha caigut morta.

1 Cito segons l'edició anglesa, Gregor von Rezzori, *Memoirs of an Anti-Semite*, New York Review of Books, New York, 2008 [epub].

«És una paraula russa,» va dir, traient els embolcalls de la capsa de *marrons glacés*.

«Ja ho sé», va dir la portera. «El meu home ha estat al Partit Comunista durant trenta anys. És un diari de Moscou.»

«Sí. Veritat. Aquí – vol una castanya? Agafi'n tota la capsa, jo només me'n menjaré una, no n'hauria de menjar, ja ho sap, a la meva edat, un ha d'anar amb molt de compte.»²

En una paraula apareixen dues o més direccions en la interpretació, en funció d'un context que s'estableix diferent per a cada un dels receptors. En el terreny de la poesia hi ha moltes possibilitats que alguns contexts desapareguin en la lectura, i fins i tot no és gens negatiu que això tingui lloc, la poesia, la literatura en general s'alimenta de les múltiples interpretacions del text, i tenir el context és una més de les lectures possibles. Però fins a quin punt en la traducció s'han de tenir en compte aquests elements que, tot i ser externs al poema, a la vegada en formen part d'una manera directa? Aquestes preguntes no són capcioses, més aviat intenten revelar la complexitat d'una traducció quan es posen en combinació tots els elements que hi actuen.

A partir de la traducció d'un cicle de poemes del poeta polonès Czesław Miłosz nascut al que és actualment Lituània, *El món (poema ingenu)* i de la intricada complexitat de tots els condicionants que el conformen, tant els estrictament formals com els d'influència i els de la creació del propi poema, intentaré donar alguna resposta a aquestes preguntes, o tal vegada acabar amb més preguntes. És necessari tenir tot aquest entramat per traduir un poema? Necessita el lector saber què hi ha al darrere del text i de la traducció, no desembocarà això en una lectura massa dirigidada i enrigidida?

El cicle de poemes *El món (poema ingenu)* és un conjunt de 20 poemes que apareixen publicats en el llibre *Ocalenie (Salvació)*, l'any 1945. El llibre és un dels primers llibres de poemes que apareixen en polonès un cop finalitzada la II Guerra Mundial, i el cicle, segons la datació del seu autor, es va acabar l'any 1943, en plena ocupació de Polònia.

El cicle explica en 20 poemes, com instantànies, un món del tot allunyat de la guerra, una infància quasi mítica, en una metaforització molt marcada. És tot el recorregut de dos nens petits, un noi i la seva germana, que van accedint a un coneixement que esdevindrà finalment el descobriment de la por, de la inseguretad, de la indefensió, en una excursió que fan al

2 Ibidem, p. 257.

bosc amb el seu pare i acaben perdent-se. De la innocència de l'inici, en els primers poemes en què tot el que es presenta té una patina d'idealització, fins al descobriment final hi ha tota la història. De fet, encara que el poema es presentava molt allunyat de la realitat que el rodejava, s'hi endinsa i l'analitza d'una manera molt més profunda que no pas abordant-la des d'una perspectiva de realisme. Com es pot veure en el recorregut sumari i molt breu del cicle, hi ha un pas de la innocència a la revelació, a l'experiència, i aquestes dues paraules remetent a la primera referència del poema, ineludible sempre que s'ha analitzat, *Els cants d'innocència i d'experiència* del poeta anglès de finals del segle XVIII i principis del segle XIX William Blake, un autor inclassificable, dintre de l'estela dels il·luminats i d'aquells autors que es troben als marges de les tradicions literàries, però que aporten a aquestes tradicions una visió inusitada. Blake és una referència constant en tota la poètica de Czesław Miłosz, juntament amb la filosofia de Swedenborg. No és d'estranyar, doncs, que tots els estudiosos l'esmentin en el moment de comentar el cicle *El món (poema ingenu)*. Tanmateix, encara que per a Miłosz tota la producció del poeta anglès hagi estat molt important, en aquest cas concret especifica que no tenia en ment la seva obra, com explica en el volum d'entrevistes amb Renata Gorczyńska: «No sé si en aquell moment era jo conscient del procediment que havia utilitzat William Blake quan va confrontar les *Songs of Innocence* i les *Songs of Experience*. És clar que aleshores ja coneixia una mica William Blake, però tota la seva ironia que contenien aquells dos cicles de poemes era per a mi incompreensible».³ Més aviat, havia pres com a referents altres textos, la poesia de Thomas Traherne, per exemple o, fins i tot, la poesia del poeta polonès Leopold Staff del llibre *Fletnia chińska*, que representava de ple la introducció de la poesia oriental, la influència xinesa, en la poesia polonesa. El mateix Miłosz comenta: «Dic que és una obra molt estranya perquè destaca de manera extrema un desacord fonamental que va sorgir entre els joves poetes de Varsòvia del grup "L'art i la nació" o també el grup de Baczyński i jo. La poesia d'ells era molt condensada, un magma d'imatges i una tensió enorme de la terrible realitat. Passava el mateix amb els poemes de Tadeusz Borowski. Mentre que jo volia atènyer un dibuix pur, cal·ligràfic. M'havia agradat enormement *Fletnia chińska* en les traduccions de Leopold Staff que llegia aleshores, o potser ja havia llegit abans, l'any 1942».⁴

3 Renata Gorczyńska, *Podróżny świata (Rozmowy z Czesławem Miłoszem)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2002, p. 64.

4 *Ibidem*, p.65.

Per contrast amb l'obra d'aquells poetes i amb l'intent d'acostar-se a la senzillesa que transmeten les versions de poesia xinesa que fa Leopold Staff (encara que també en els poemes propis d'aquest autor),⁵ el cicle de poemes de Miłosz presenta una sèrie de característiques que el fan molt particular per a l'època, en fan una autèntica *rara avis* que en el decurs dels anys s'ha convertit en una de les peces més conegudes pel lector no especialitzat en poesia. El tema ja ha estat presentat anteriorment, però el que fa que el poema també tingui un enorme interès per a la traducció és la forma que adopta. Tots els poemes estan distribuïts en una quantitat variable d'estrofes de quatre versos (amb algunes excepcions) i amb una rima que s'acosta més a la consonància però amb un cert punt infantil. No són rimes rebuscades, complicades, sinó tot el contrari. En aquest apartat, s'ha de fer un petit aclariment quant a la classificació i ús de les rimes en les literatures eslaves i en les romàniques. Mentre que en la nostra tradició hi ha una separació molt marcada entre la rima assonant i la rima consonant, i (d'entrada) no apareixen ambdues en una sola composició, aquests conceptes són molt més amplis en les llengües eslaves, on existeix la denominació de rimes exactes i inexactes, que no equival del tot a l'assonància i, a més, ambdós tipus poden aparèixer en un mateix poema i en una mateixa estrofa.

Quant a la mètrica, Miłosz utilitza un vers d'onze síl·labes que no és el més habitual en la tradició polonesa. En aquesta, el vers que predomina és el vers de 13 síl·labes (amb cesura i els hemistiquis poden tenir 6 o 7 síl·labes, tant el primer com el segon). Com en quasi la totalitat de les llengües eslaves, el polonès té declinació, la qual cosa implica que és més sintètica que una llengua romànica, per molt que aquesta, com el català, pugui tenir moltes més paraules monosíl·labes que altres llengües romàniques. Aquests dos elements, la mètrica i la rima, representaran una tria cabdal a l'hora de fer la traducció de tot el cicle.

Abans de saber polonès, vaig conèixer la poesia de Czesław Miłosz primer a través d'un petit llibret que es va publicar a l'editorial Tusquets, l'any 1984, pocs anys després que l'autor rebés el premi Nobel de literatura, però en aquest llibre no hi havia cap poema del cicle *El món (poema ingenu)*, i després ja en la traducció anglesa que va fer el mateix poeta

5 De fet, aquest volum de traduccions de Leopold Staff és una retraducció a través del francès. És la traducció de *La flûte de Jade*, de l'orientalista francès Franz Toussaint. Amb aquesta aportació, que es va publicar l'any 1920, Toussaint introdueix la lírica xinesa a França.

amb l'ajut d'altres poetes nord-americans, Robert Pinsky i, especialment, Robert Hass. Aquesta traducció, que no sabia especificar fins a quin punt funciona com un text independent, o paral·lel, de la poesia de Czesław Miłosz, com un altre original, està considerada la versió canònica. Allí és quan vaig llegir per primera vegada tot el cicle sencer i en vaig poder copsar les diferents dificultats i les característiques que feien de tot el poema una obra força atípica. Més endavant, passats els anys i quan ja vaig aprendre polonès, el vaig poder llegir en la nova versió, diferent, la polonesa (potser caldria dir aquí l'original-original). I encara un parell d'anys més tard, vaig aconseguir un llibre que era una selecció dels poemes de Miłosz en edició bilingüe polonès-anglès, només disponible a Polònia perquè allí es va editar, i aquell llibre em va deparar una sorpresa que no esperava. Hi havien inclòs, tota sencera, una traducció diferent (junt a la que ja coneixia) del cicle de poemes que havien fet els dos poetes americans abans esmentats però, en aquest cas, sense la participació del propi autor.

Les dues traduccions a l'anglès plantegen dos acostaments del tot distints a la problemàtica de la traducció de poesia. A banda que també mostren la visió que el mateix Miłosz tenia de la traducció i que havia mantingut en totes les traduccions que ell havia fet. Miłosz va traduir de l'anglès al polonès i també en la direcció inversa. El volum de les seves traduccions no arriba a l'envergadura de la seva producció però és molt considerable, un cas similar podria ser el del poeta Octavio Paz.

La primera traducció a l'anglès, la que es reproduïx en totes les edicions, manté una literalitat en relació al contingut dels poemes i s'ocupa molt menys dels aspectes formals, no apareix la rima i el metre no és sempre el pentàmetre iàmbic, que és el clàssic per antonomàsia en la poesia anglesa. Per altra banda, la segona traducció, publicada en una editorial polonesa i que només es pot trobar en aquesta edició, intenta reflectir els aspectes formals, hi ha la rima, i això implica que, en algunes ocasions, el resultat s'allunyi del que expressa l'original. Si, en la prosa, hi ha passatges en què el traductor es veu obligat a proposar una llibertat més gran a l'hora d'interpretar el text, en el cas de la poesia aquesta possibilitat és molt més alta, especialment en els textos que mantenen una forma clàssica, en què trobem rimes i un ritme determinat, i el traductor considera que són elements que s'han de reproduir per poder tenir una obra també en la llengua d'arribada que funcioni com a poesia de manera independent, que sigui una obra d'art autònoma. És clar que en el primer cas, l'objectiu també és aquest, tot i que reflectint altres elements. Les rimes no funcionen de la

mateixa manera en totes les llengües, la flexibilitat sintàctica tampoc. En el cas del polonès, en ser una llengua flexiva també admet poder estructurar el discurs amb una sintaxi molt més lliure; els casos, la terminació de cada paraula ajuda a saber exactament de què s'està parlant i no hi ha possibilitats d'ambigüïtat.

Un cas d'aquesta probabilitat molt més alta, l'explica el co-traductor de Miłosz, Robert Hass, en una conversa que manté amb el poeta irlandès (i també traductor) Seamus Heaney:

Robert Pinsky i jo estàvem treballant junts en la traducció d'un gran poema que Czesław Miłosz havia escrit enmig de l'ocupació nazi de Varsòvia, titulat «El Món». Tothom estava escrivint poemes de protesta i Miłosz va escriure un poema en sèries de quartets, quasi com poemes infantils, sobre una família en un poble de Lituània. I en una secció del poema, la mare explica als seus fills una paràbola, i el poema porta per títol «Paràbola sobre el cascall». El poema no s'havia traduït mai perquè Miłosz estava convençut que havia de rimar i que havia de sonar com una cantarella infantil si s'havia de traduir. Així que vam dir, «per què no ho intentem?» Crec que una traducció literal del polonès és una cosa com:

A la llavor del cascall hi havia una caseta.
A dintre de la caseta hi havia gent i un gat.
Fora del cascall els gossos borden a la lluna,
Sense arribar a imaginar-se que en algun lloc el món és molt més gran.

En el meu primer intent d'escriure un poema que sonés de manera ingènua i que rimés em vaig donar força llibertat. Penso que era més o menys així:

A la llavor d'un cascall hi havia una caseta.
A dins hi ha gent, un gat i un ratolí.
A fora al pati, un gos borda a la lluna.
I aleshores, en aquest món, ell dorm fins al migdia.⁶

6 Robert Hass, Seamus Heaney, *Sounding Lines (The Art of Translation Poetry)*, Doreen B. Townsend Center Occasional Papers, Berkeley, 2000, p. 7-8. Cito també el text original per veure el joc de les rimes a què al·ludeix Robert Hass: «Robert Pinsky and I were collaborating on a translation of a very great poem written by Czesław Miłosz in the middle of the Nazi occupation of Warsaw, called "The World". Everyone was writing protest poems and Miłosz wrote a poem in a series of short song-like quatrains, almost like children's verse, about a family in a Lithuanian village. And in one section of the poem, the mother tells the children a parable, and the poem is called "Parable of a Poppy Seed". The poem had never been translated because Miłosz was convinced that it had to rhyme and sound like children's verse if it was

Miłosz, en la selecció de poemes en què apareix aquesta única versió dels poemes rimats del cicle justifica que la inclou amb les paraules següents, tot donant de passada la seva pròpia visió de la traducció poètica:

Què hem de fer amb un poema rimat? L'anglès no és una llengua gaire rica en rimes, i la poesia ha deixat de fer-les servir ja fa molt temps, i per altra banda, seguir les rimes dels originals en les traduccions només de manera excepcional presenta bons resultats. Robert Hass i Robert Pinsky més d'un cop han arribat a mostrar autèntiques mostres de malabarisme, com per exemple en els poemes de *Ciutat sense nom*. Però, en general, els poemes rimats, freqüents en la primera etapa de la meua producció, no els he inclòs en aquesta selecció. Mereixen especial atenció les peripècies de la traducció del poema *El món (poema ingenu)*. Les estrofes de quatre versos com si fossin una lectura per a infants semblen demanar també una forma igual de senzilla. Gorczynska, Hass i Pinsky han aconseguit crear una traducció mig rimada molt interessant i publicar-la. Però jo, tanmateix, no la vaig incloure en el meu *Collected Poems*. Vaig considerar que era massa rica, i també, en certa manera, massa «adulta», així que en voler apropar-la a la senzillesa de l'original, vaig renunciar a les rimes i en vaig crear una versió literal. En aquesta selecció, la versió que ells en van fer es pot trobar al final del llibre per poder-la comparar.⁷

En altres ocasions, sempre que Miłosz ha publicat algun llibre de traduccions i hi ha escrit un aclariment o un pròleg, ha presentat la seva manera d'enfocar la traducció que, a diferència d'altres poetes de l'òrbita de la poesia de l'Europa Oriental, se centra principalment en les qüestions de ritme i de significat i no tant en les rimes. Així ho fa en les traduccions dels llibres bíblics, en la traducció a l'anglès de la poesia de Zbigniew Herbert (que tampoc no té rimes), o en la traducció d'autors que sí utilitzen rimes, com W. B. Yeats, amb l'única excepció de la primera traducció que va fer, l'any 1930 (quan l'autor tenia 19 anys), que era «El balcó» de Charles

going to be translated. And so we said, "Let us give it a try". I think a literal translation of the Polish would go something like this: "On a poppy seed there was a tiny house. / Inside the house were people and a cat. / Outside poppy-seed dogs bark at the moon, / Never imagining that somewhere is a world much larger." In my first effort to try to write a naive-sounding poem and make it rhyme I gave myself some latitude. I think it went like this: "On a seed of poppy is a tiny house. / Inside are people, a cat and a mouse. / Outside in the yard, a dog barks at the moon. / Then, in his world, he sleeps until noon". I thought, "not bad, I'm on my way". I showed it to Czesław Miłosz, who would sometimes come around late in the afternoon to see what we were doing. He read it and he said, "Mouse? [laughter] Back to the drawing board".

⁷ Czesław Miłosz, *Poezje wybrane / Selected Poems*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1996, p. 452.

Baudelaire. Però després abandona la rima també en la traducció. En anys posteriors, com en la dècada dels 50, quan tradueix poemes esparsos de W. H. Auden o de Conrad Aiken, l'ús de les rimes, especialment en el segon cas, és cada cop més unes evocacions a partir de l'ús de la rima inexacta, que permet una llibertat molt més gran.⁸ En tota aquesta teoria, Miłosz s'allunya d'autors com el rus Joseph Brodsky, que era capaç de canviar tot un vers per arribar a conservar una rima. L'enfocament d'aquest segon donaria per tot un estudi, en totes les fases del seu trajecte com a traductor de la pròpia obra, i també la d'altres autors, com la coneguda versió que fa de Mandelstam per poder demostrar a W. H. Auden la qualitat del gran poeta rus que l'autor angloamericà no havia encara copsat, a causa de les traduccions que no reproduïen els elements formals o que, en cas de reproduir-los, donaven com a resultat un poema força enganyat en anglès. No és del tot descartable que aquesta divergència de parers en la traducció poètica vingui també determinada per la tradició poètica de cada llengua. Mentre que en polonès, la rima ha deixat de ser vigent amb el tall que representa la II Guerra Mundial, en la poesia russa no hi ha hagut una cesura d'aquesta magnitud, i encara en l'actualitat no és estrany que els poetes que escriuen en aquesta llengua segueixin utilitzant la rima. I no tan sols els autors, sinó que fins i tot en algunes traduccions es pot arribar a afegir la rima en els poemes, com si fos una adaptació a la pròpia tradició, una manera de traduir poesia que en les altres literatures occidentals es va acabar ja amb el Romanticisme.

En relació a aquest tipus de traducció tan marcadament «formalista», el poeta lituà Tomas Venclova realitza una classificació molt general, excessivament general, que posa la incidència, però, en el fet que en algunes

8 Fins i tot, en el pròleg a la seva famosa antologia de poesia polonesa de postguerra, Miłosz comenta la difícil tria que resulta en autors que mantenen un formalisme en la seva poesia, així com també en la dificultat de traslladar ritmes entre diferents llengües: «Aquesta antologia no està concebuda com una "imatge" de la poesia polonesa contemporània. Per aconseguir una comesa com aquesta, hauria d'haver assignat espai a cada poeta de talent, una tasca que considero impossible. Alguns, autèntics artífexs, són del tot intraduïbles, mentre que n'hi ha d'altres que es poden traduir sense haver de traïr l'original. Dubto si el vers sil·labotònic polonès ("peus" en una línia d'un número determinat de sil·labes) es pot traslladar a l'anglès. En conseqüència, en el meu llibre hi ha una distorsió de la perspectiva, ja que hauria estat difícil incloure els poetes que se serveixen d'una mètrica tradicional. Per altra banda, també és cert que en les darreres dècades són menys i menys nombrosos: la generació més jove tendeix a practicar una mena d'ascetisme o "d'anti-poesia"; per tant, la fluïdesa dels ritmes i les rimes marcats s'abandona habitualment. En termes generals, el fet de poder-se adaptar a l'anglès ha determinat en bona mesura el nombre de poemes que s'ha assignat a cada escriptor.» Czesław Miłosz, *Postwar Polish Poetry*, UCP, Berkeley, 1983 (3ª edició augmentada), p. XI-XII.

literatures, més concretament les que pertanyen a l'Europa Oriental, les traduccions de poesia encara estan lligades a un concepte de fidelitat que passa per adoptar, qui sap si a qualsevol preu, les particularitats formals que conté el text original. En les seves paraules:

Existeixen dues escoles de traducció: la primera, que és la que predomina a Occident, intenta assolir, amb resultats diversos, l'exactitud literal i en nom d'aquesta sacrifica la majoria dels elements formals del poema. Per altra banda, la segona escola considera que el sentit de la composició rau en l'harmonia de tots els seus components rítmics, fonètics, gramàtics, semàntics i altres. En la traducció literal aquesta harmonia desapareix per complet (o quasi per complet). No és possible traslladar un entramat així a una altra llengua, però es pot crear el seu equivalent funcional, és a dir, el nus lingüístic i poètic fortament entrellaçat creant un sentit complex (encara que no correspongui exactament amb el sentit original) [...] És precisament aquesta escola de traducció la que predomina a l'Europa Oriental, especialment en els països eslaus i a Lituània.⁹

És un fet habitual que els poetes-traductors que, en la seva pròpia producció, basen la poètica en els elements formals, en la tradició i en una regularitat de ritmes i rimes, després, a l'hora de traduir busquin afinitats en altres autors que segueixen aquesta línia o que fins i tot arriben a forçar l'original per adoptar-lo a una forma determinada de la tradició de la llengua d'arribada, la qual cosa equival també a una apropiació del text. Des de la meua visió de traductor tampoc no representa un guany significatiu aquest tipus especial d'apropiació del text, ja que no té gaire sentit aportar coses en una tradició que ja fan els poetes que escriuen directament en aquella llengua. Una de les principals funcions de la traducció ha de ser la de poder ampliar la visió que una tradició té de la literatura, ampliar les fronteres del seu llenguatge, dels recursos expressius.

Es dona un cas curiós en el sentit d'aquestes afinitats de traducció segons la poètica de l'autor. En la primera antologia poètica de la poesia de Tomas Venclova que es va traduir al polonès, hi ha diversos traductors que es divideixen els poemes. Tots tradueixen seguint la rigorositat i la riquesa formal que el poeta lituà presenta en la seva poesia. Reflecteixen les rimes, o l'estructura de les rimes, i també el ritme. Amb una sola excepció, un sol

⁹ Tomas Venclova, *Niezniszczalny rytm (Eseje o literaturze)*, Pogranicze/Zeszyty Literackie, Sejny, 2002, p. 69.

poema, que és el que dona títol a l'antologia, *Una conversa a l'hivern*.¹⁰ Qui du a terme aquesta excepció és Czesław Miłosz, que abandona les rimes en favor del ritme, d'un discurs més planer i més directe. Per molt que la veu de Venclova hagi estat modulada pels altres poetes, no em puc resistir mai a la temptació de veure en aquest poema traduït per Miłosz una veu clarament diferenciada, una veu que és la que atribueixo amb més força a la singularitat de Tomas Venclova, una gravetat exempta d'ironia en uns versos secament tallats. Per tant, la sola tria de reproduir les estructures formals del poema no assegura de manera directa un resultat sempre satisfactori. Una escola, seguint la classificació que fa Venclova, es caracteritza per una manera d'enfocar la traducció, però no equival a afirmar que és millor que l'altra.

És obvi que podem aduir exemples de totes les tendències. Unes de les decepcions més grans que he passat en llegir traduccions de poesia ha estat en els autors russos. Un cas és quan Joseph Brodsky va guanyar el premi Nobel de literatura. Al cap de poc temps va aparèixer la primera traducció dels seus poemes al castellà, *Parte de la oración y otros poemas*, on es presentava a l'autor com una espècie d'avantguardista, i en els poemes ja molt més enllà que això, semblava de vegades un autor en l'estela d'Auden passat pel sedàs d'un Apollinaire i d'un Walt Whitman. Els versos ocupaven bona part dels espais de la pàgina, l'absència de rimes encara feia molt més notòria aquesta sensació. L'estratègia de traducció, aquí, havia donat com a resultat la imatge d'un poeta particular, diferent al que era en el seu original rus o en la seva versió anglesa, que sempre havia estat supervisada o feta pel mateix Brodsky.

Qui sap si potser l'equilibri entre tots aquests punts és el punt a què ha d'atènyer el traductor per trobar un camí transitable, per fer que els textos es puguin inserir en la nova llengua en la qual s'integren. Amb tot, aquest equilibri, potser la situació ideal, ve determinat per la subjectivitat i és inevitable que es concretarà de manera diferent en cada traductor. Entre l'allunyament i l'aproximació, entre el fet d'apropiar-se del tot d'un text o de mostrar-lo en una estranyesa excessivament marcada, hi ha la possibilitat de combinar diversos elements d'ambdues tradicions literàries (la de la llengua original i la del text traduït) per donar, de fet, una imatge molt més versemblant de la poètica d'un autor determinat. Està tan allunyat d'aquest

10 Tomas Venclova, *Rozmowa w zimie*, diversos traductors, Zeszyty Literackie, Varsòvia, 2001, p. 34-35.

principi la traducció que es presenta al lector en espanyol de la poesia de Joseph Brodsky en aquella primera mostra, o les diferents traduccions que hi ha de Mandelstam, també en castellà, com també està allunyada la pràctica que és deutora d'aquelles romanalles del Romanticisme a l'hora de traduir seguint un patró de la pròpia literatura.¹¹ De vegades, es fan necessaris exercicis que podrien presentar un alt grau d'estranyesa, com *L'Odissea*, en la traducció de Carles Riba, però que finalment s'estableixen com el diàleg més ric en la cultura de rebuda, ja que amplia les fronteres de la dicció poètica en una tradició.

Trobar un equilibri, intentar que el lector prengui consciència que es troba davant d'un poeta que forma part d'un gresol comú i que comparteix força elements, però que a la vegada utilitza les eines en la poesia de manera diferent, copsar un to poètic i de cantarella infantil, tots aquests elements són els que em proposava de traslladar després de l'anàlisi del cicle *El món (poema ingenu)*. I també havia de tenir en compte el concepte de la traducció del poema que havia plantejat el seu autor, tenia clar, per tant, que no es podia optar d'una manera categòrica per la traducció de caràcter formal com la que es va optar a l'hora de transvasar els poemes de Miłosz en aquella versió a l'anglès que l'autor no va incloure en el llibre que fixa la seva obra. Ara bé, la combinació de diferents elements, no podia arribar a representar més un entrebanc que no pas una estratègia encertada de traducció? No transmetria la sensació que no hi havia un criteri fix? L'absència de criteri fix (que no l'absència de criteri) i disposar de certes variabilitats a l'hora de traduir uns textos d'un mateix autor, poden mostrar una imatge més fidedigna de la seva obra? Tots aquests dubtes em corsecaven durant tot el treball de traducció. No crec que mantenir una estratègia de traducció, rígida, inflexible, de principi a fi doni com a resul-

11 Encara que aquesta traducció que he esmentat hagi esdevingut la primera porta d'entrada a la poesia de Brodsky, hi ha hagut altres traduccions posteriors, com l'excel·lent, *No vendrà el diluvió tras nosotros. Antologia poètica 1960-1996*. ed. de Ricardo San Vicente, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2000. En aquesta versió s'adopten les solucions intermèdies, hi ha un joc d'assonàncies molt ben travat i una combinació de diversos metres que aporta una musicalitat aproximativa a la poesia original del rus. El mateix ha succeït en el cas de Mandelstam, que ha tingut més traductors. Cal veure aquí les traduccions que fan Jesús García Gabaldón, Aquilino Duque i Helena Vidal. En tota aquesta reflexió, no estic del tot segur on faríem encaixar adaptacions de literatures que estan allunyades de la tradició europea, com és l'oriental, i el sedàs i l'adaptació que han actuat per presentar un imaginari del que són les diferents formes tradicionals, amb el haiku al capdavant. Més aviat, és una apropiació en què força elements, significatius, de l'original s'han anat perdent pel camí.

tat un text molt més adequat a la veu del poeta. I més en aquest cas, en què una de les característiques principals de la poesia de Miłosz és la diversitat de veus, una certa polifonia bakhtiniano-dostoievskiana que circula pels versos del poeta polonès. Però es possible de fer-ho en un mateix cicle construït a partir d'unes estructures que es van repetint? Sí, sempre que es deixin apuntats en les traduccions els diferents matisos de què es compon el poema, es vegin traces aquí i allà que posen en marxa la imaginació del lector focalitzada en l'estructura del poema. El que aquí proposo és, en certa manera, una espècie de traducció fluïda que es va adaptant a les diferents circumstàncies de les dues tradicions (en especial, la tradició de la llengua a què es tradueix) per no caure en una cotilla que engavanyaria excessivament els moviments del poema.

Vegem-ne alguns exemples. El primer poema intenta deixar palesa la qüestió de la rima i del ritme. Quant a la primera, que aquí té més importància, hi ha una regularitat en utilitzar la consonància:

EL PORTELL

Després el cobrirà un llúpol espès,
Però, hores d'ara, encara té el color
De fulles de nenúfars que has després
A la llum d'una tarda de calor.

Els pals tenen el cap pintat de blanc,
Són com flametes, blancs i punxeguts,
És estrany que als ocells no els fes pas sang,
Un cop xixells s'hi van estar asseguts.

La maneta és de fusta tan suau
Com fusta que desgasten mans i fred.
A l'ortiga li agrada fer-hi el cau
I el gessamí groc fa de fanalet.¹²

El món infantil està marcat a través dels diminutius, només hi ha una estructura sintàctica que no manté un discurs més habitual, que és a l'inici de la primera estrofa, els dos primers versos. Les rimes són totes masculines, la qual cosa aporta aquest ritme més sincopat, més tallat, però que també l'acosta a una cantarella que es poden inventar uns infants.

En les dues estrofes que inicien el següent poema hi ha la presència de les rimes assonants, tal com en el poema anterior, i com es fa en tot el cicle,

12 Czesław Miłosz, *Travessant fronteres*, trad. Xavier Farré, Barcelona, Proa, 2006, p. 42.

el ritme que s'utilitza és el decasíl·lab. La informació que es transmet en el ritme és diferent en les dues llengües, en el polonès, com ja he comentat anteriorment, el ritme que estableix Miłosz no forma part d'una tradició tan marcadament fixada. Potser, en català l'opció que equivaldria més a aquesta informació no seria l'ús del vers clàssic per antonomàsia, sinó l'ús d'un vers més reduït, d'un octosíl·lab, tal vegada. Amb tot, la informació que ens donaria seguiria sent diferent en les dues llengües. I donava per descartada l'opció d'utilitzar un vers amb un nombre senar de síl·labes.

L'ESCALA

Grocs, grinyolants i fent olor de cera
Els graons són estrets. Per la paret
Els botins de través s'hi pot fer cabre,
Però arran la barana el peu no hi entra.

Viu el cap del senglar, enorme en l'ombra.
Primer sols els ullals, després s'allarga
I ensumant guia el morro per la volta
Mentre la llum trement es desfà en pols.¹³

En aquest poema també apareix una assonància inexacta o falsa, o del que es tracta és de l'ús d'una sèrie d'associacions sonores. Seria la falsa construcció aquí de paret/cabre, només per la posició de l'accent qualsevol tipus de rima està descartada, però en aquest cas fins i tot la segona paraula de la parella pot provocar un canvi en la primera, encara que sigui molt il·lusòriament. A partir d'aquí, d'aquesta construcció il·lusòria, d'anar enganxant els sons, d'establir una petita xarxa de creacions falses però efectives quant als sons (en què entren en joc dos sentits, la vista i l'oïda) el cicle s'endinsa en una esfera d'estat de somni que potencia la sensació d'irrealitat que plana per tot el poema. És una potencialitat del text que ja contenia l'original, sense cap mena de dubte, però que en la traducció passa a tenir un paper més marcat. Així, la traducció també revela els diferents significats i construccions i evocacions que són latents en qualsevol text.

En el següent poema desapareix l'assonància però es potencia molt més l'al·literació, recurs retòric que segueix l'estela de tots els anteriors, l'objectiu en aquest text que sembla transportar el lector a una altra realitat és remarcar el contrast que hi ha entre les circumstàncies que envolten

¹³ Ibidem, p. 45.

l'autor en el moment de crear el text i la realitat pròpia que crea aquest mateix text que, de vegades, pot arribar a ser fronterer amb l'onirisme:

EL PARE A LA BIBLIOTECA

Un ample front, després uns esbullats
Cabells que banya el sol de la finestra.
El pare té una nítida corona
Llanada, davant seu obre un gran llibre.

Un vestit estampat com de bruixot,
Amb veu esmorteïda fa encanteris.
El qui aprendrà els sortilegis de Déu
Sabrà les meravelles que hi ha al llibre.¹⁴

No repetir la mateixa estructura de rimes i aportar una varietat que fins i tot la pròpia tradició no ha establert indica també que la traducció pot arribar finalment a funcionar d'una manera autònoma, com el propi poema en la llengua original, i que pot establir les seves pròpies regles i els seus propis límits. I també, a partir d'aquesta espècie de contraban, o presentat d'aquesta manera, encara que no reflecteixi de fet la forma original, com és en aquest cas, es pot proposar d'anar ampliant les diverses possibilitats del text poètic en la seva llengua. És com en la següent estrofa, on hi ha una assonància de tres versos i un quart queda blanc:

EL PARE ESCLAREIX

En aquell lloc que el raig toca la plana
I, com si corregués, s'escapa l'ombra,
Hi ha, oberta de tots cantons, Varsòvia.
Ciutat no massa antiga i molt famosa.¹⁵

El que apareix com a resultat intenta ser, en tots els casos, una reactualització dels poemes, empresa que és, de fet, la que intenta dur a terme qualsevol traducció. Els textos s'actualitzen en una nova lectura, en un nou context i en cada traducció, i adquireixen una sèrie de matisos que es van sedimentant en totes les lectures possibles, plausibles i latents que sorgeixen de les interpretacions. En la part final del seu discurs d'acceptació del premi Nobel de literatura, el poeta italià Eugenio Montale, titulat molt significativament «És encara possible la poesia?» en parlar del camp que pot

14 Ibidem, p. 47.

15 Ibidem, p. 50.

ocupar la poesia mostra també de retop algunes qüestions de traducció que he apuntat més amunt:

És diferent la qüestió si es fa referència a la reviviscència espiritual d'un vell text poètic, a la seva actualització, a la seva obertura a noves interpretacions. I finalment, és sempre molt dubtós dintre de quins límits i confins ens movem en parlar de poesia. Molta poesia d'avui s'expressa en prosa. Molts versos d'avui son prosa i prosa dolenta. L'art narratiu, la novel·la, de Murasaki fins a Proust, ha produït grans obres de poesia. I el teatre? Moltes de les històries de la literatura ni tan sols se n'ocupen, encara que sigui extrapolant-ne alguns genis que formen un capítol a banda. A més, com s'explica el fet que l'antiga poesia xinesa resisteixi totes les traduccions mentre que la poesia europea està encadenada al seu llenguatge original? Potser el fenomen s'explica pel fet que nosaltres creiem estar llegint Po Chü-i però que en canvi estiguem llegint el meravellós falsificador Arthur Waley?¹⁶

En aquesta darrera qüestió que es planteja el poeta italià es troba una de les claus de l'èxit d'algunes traduccions, o adaptacions, o apropiacions de fet, a través de l'exercici del canvi d'una llengua a una altra, d'una cultura a una altra. La poesia xinesa que el lector s'ha acostumat a rebre es passa a través del filtre d'una occidentalització molt accentuada (com ja era el cas de la traducció de Leopold Staff que havia influenciat tant Czesław Miłosz i representava un dels pilars per a endinsar-se en el seu cicle de poemes). La incidència que ha tingut aquesta tradició literària en el món occidental sembla ser ben profunda, però és molt menor en comparació al que podria haver estat si el filtre, l'adaptació, no hagués ribotejat elements propis d'aquella literatura. D'aquesta manera, la tradició literària el que fa és absorbir, fagocitar, neutralitzar els elements externs. Quan podria actuar en una altra direcció, no cal arribar a estranyar la llengua fins a un extrem, perquè aleshores es corre el risc que el missatge i la intenció puguin esdevenir quasi indesxifrables, però sí que es poden introduir elements que l'acostin d'alguna manera més a l'original, que representin una espècie de lligam directe. És com aquell «skushno» del començament, però sense que acabi d'introduir-se del tot en la llengua nova. Com aquella «pravda» que adopta un sentit diferent segons el context. Està clar que un autor ho pot fer en la seva obra original, pot introduir aquests elements estranys, i que

16 From Les Prix Nobel en 1975, Editor Wilhelm Odelberg, [Nobel Foundation], Stockholm, 1976. Es pot consultar el text a la pàgina d'internet dels Premis Nobel: <https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1975/montale-lecture-i.html>.

aquest procediment està vetat als traductors. Amb tot, aquestes introduccions no sempre s'han de veure limitades al nivell lèxic.

Encara en el camp del lèxic, com en l'encapçalament d'aquest article, acabaré amb una darrera cita, en aquest cas de l'escriptor serbi Danilo Kiš. En un petit assaig amb el títol de «Variacions sobre la temàtica centreeuropea» planteja els problemes amb què es pot trobar qualsevol escriptor d'aquelles zones menys conegudes en passar a l'Europa Occidental, i com el pes del llenguatge queda mig esborrat o esborrat del tot en el nou context:

Sap que tot, tots els sons, tot l'instrumentari de la seva llengua desapareixeran en la traducció, que *black* no és el mateix que *càstig*, *cornella* o *fosc*, sap que *noir*, tal com va afirmar Mallarmé, significa realment un color clar, i que *jour*, amb la seva *ou* mat, llarga, és de fet la paraula adient per a la nit, com si el francès es divertís amb els significats [...] Sap que cap traducció, fins i tot la millor, no mostrarà tots els significats, tots els matisos de la seva llengua, totes les associacions històriques, literàries, nacionals, religioses, etnogràfiques, poètiques que apareixen en l'original, i somriu amargament que llegeix en la premsa local que el seu llibre en llengua francesa per exemple sona «molt millor que l'original», i que amb això sembla que vulgui dir que l'original havia estat escrit en una espècie de llengua bàrbara, i que el sentit de tot allò, de tota aquella xerrameca només esdevé clar, precís, i comprensible en la traducció.¹⁷

El «sona molt millor que l'original» indica una apropiació excessiva, indica la desaparició de l'autor i la presència omnipresent del traductor, encara que es disfressi tot al revés. No percebre que un lector es troba davant d'un text traduït, i que aquest flueix amb una naturalitat quasi absoluta no implica que el traductor es queda allí a l'ombra sinó tot el contrari.

És cert, com diu el gran escriptor serbi, que cap traducció no podrà expressar mai totes les associacions i matisos que pot evocar el text original, però n'evoca d'altres. I en el pas d'introduir alguns elements que podrien semblar d'entrada estranys, la traducció ens acostava més aquell altre món, l'altra cultura, l'altra tradició literària que pot marcar algunes osques en la fusta de la llengua. El lector pot percebre l'evocació de la «pravda» de múltiples sentits en una altra veritat.

¹⁷ Cito i tradueixo segons l'edició polonesa: Danilo Kiš, *Homo poeticus, mimo wszystko*, trad. Danuta Cirlić-Straszyńska, Świat Literacki, Varsòvia, 1998, p. 137-138.

ESPIGOLANT TRADUCCIONS

Joaquim Mallafrè
Institut d'Estudis Catalans

Se'm demanen unes notes sobre traduccions que he fet, i a part d'unes consideracions sobre aspectes dels molts que se m'han plantejat en unes quantes, em cenyiré en una segona part als de la darrera traducció que he fet, *Zanoni*, d'Edward Bulwer-Lytton. M'entretinc en temes potser menors, però no sempre gaire tractats, en dubtes que sorgeixen abans de decidir-se per una solució. I sempre es pot trobar algun exemple que contradigui el meu pretès sistema o que es pregunti quin interès poden tenir les minúcies del procés de traduir una obra. Però en general, no crec inútils les consideracions següents, obertes als aclariments i rectificacions que calguin sobre les opcions i detalls, tan discutibles com vulgueu. Plantejar problemes ja és una manera d'abordar-los i de descartar els que no interessin. I al capdavall, una tria sempre implica una alternativa, que algú pot considerar millor.

Títols, noms propis

La traducció de títols, la faig generalment literal i sembla que això no hauria de presentar gaires problemes: He deixat el títol original de les obres amb nom propi: *Tom Jones*, *Giacomo Joyce*, *Tristram Shandy*, *Ulisses*, *Zanoni*. I he deixat en anglès els noms dels personatges. És clar que hom es pot preguntar per què he catalanitzat Ulisses i no Tristany. L'explicació pot ser que Ulisses no és el nom de cap personatge del llibre ni del nom italianitzat de l'autor, sinó una al·lusió a l'heroi de l'*Odissea*, de la qual tenim referent català. I en la darrera traducció que he fet, he tingut dubtes sobre si calia afegir un subtítol que pogués despertar més l'interès del lector. *Zanoni: historia d'un rosacreu*, per exemple, seguint la pràctica de l'edició francesa, que fa *Zanoni ou La sagesse des rose-croix*. Al final ho hem deixat amb el simple nom del protagonista i prou.

Ara bé, amb això dels noms propis, en l'interior de l'obra se m'han plantejat dubtes quan els personatges tenen noms emblemàtics i quan es tracta de renoms. A *Tom Jones*, Squire Allworthy, els professors Square i Twackum, Blifil, el criat Partridge... tenen una intenció descriptiva. Els vaig deixar sense traduir a l'edició de les Millors Obres de la Literatura Universal: el lector anglès que llegeixi el llibre en català hi ha de reconèixer els protagonistes amb el seu nom original. Però en l'adaptació de la mateixa obra per a El Fanal de Proa, adreçada als infants i adolescents, em vaig permetre l'adaptació i vaig traduir els noms esmentats, respectivament, per cavaller Bendigne, Escaire, mossèn Xurriaques, Bífid, Perdiu, que reflectien el caràcter dels personatges. A *Tristram Shandy* és substancial la importància que el pare del protagonista concedeix als noms, i l'autor també els dona una funció determinada. Així Kysarcus of the Low Countries es converteix en Besaculis dels Països Baixos (iv.xxvi) entre altres adaptacions menors com Futatori o Gastriferes. I a *Ulisses*, els personatges són sovint anomenats pel renom, a l'anglesa, on aquest pren el lloc del nom de fonts. En aquests casos l'he traduït, tot procurant que sonés vagament anglès i que no s'allunyés gaire del sentit original: Buck Mulligan és diu Malachi i Buck és el renom; l'he traduït per Boc Mulligan. I quan al capítol nou es bateja Malachi com Ballocky, ho tradueixo, sobre Malaquies, per Collonies. Anàlogament, Blazes ha passat a Brases, Nosey a Nassos, Punch a Punys, i les llistes de noms, alguns fantasiosos, que es troben al llarg de l'obra, he procurat traduir-los de forma plausible. Una petita mostra es troba en la personificació dels arbres que cal salvar, en el capítol xii: Miss Pineda Conífer de la Vall dels Pins, Lady Silvestre Ombradàlber, Mrs Barbara Aimabedoll, Mrs Vara de Freixe, Mrs Grèvol Ullavellana, Miss Dafnis Llorer i així fins a una trentena llarga per traduir Miss Fir Conifer of Pine Valley, Lady Sylvester Elmshade, Mrs Barbara Lovebirch, Mrs Poll Ash, Mrs Holly Hazeleyes, Miss Daphne Bays, etc. o, al mateix capítol, els noms caricaturescos: L'Or Introducador del Garrot, Lord Trepig de Trepitjous, per Gold Stick in Waiting, Lord Walkup on Eggs.

Títols, traducció literal?

No presenten problemes *El poni roig* (*The red pony* de Steinbeck), perquè «roig» és més adequat per al color d'un cavall que «vermell», *Casa i jardí* (*House and Garden* d'Ayckburn), *Dies feliços* (*Happy days* de Beckett), *Un viatge sentimental* (*A sentimental journey* de Sterne: aquí ja vacil·lem sobre

si cal traduir l'article o no). *Krapp's last tape* de Beckett presentava el problema de l'ambigüitat de «cinta», i «cinta magnetofònica» allargava massa el títol; vaig optar per *Krapp: última gravació*; com que tinc en compte el ritme, la cadència de la frase, veig més rotund aquest títol que dir-ne: *L'última gravació de Krapp*. Com traduir *Play*? Vaig optar per *Comèdia* (després de sospesar pros i contres i descartar *Representació*, *Funció*, *Joc*, considerant, en aquest cas, el sentit del nom i del verb anglès, i els «juguetes còmicos» d'una certa tradició espanyola, que potser permetria qualificar de joc una representació teatral). A *Look back in anger*, de John Osborne, ni la cacofonia de *Mira(da) enrere amb ira*, amb tantes erres, ni el calc del títol castellà *Mirant de Mirando hacia atrás con ira*, tant de l'obra de teatre com de la pel·lícula doblada, no em convenien, com no ho feien altres alternatives: *Record aïrat*, *Passat amarg*... Vaig optar per una interpretació de la revolta del protagonista amb una frase catalana definitòria: *Amb la ràbia al cos*, títol que vaig conservar malgrat les objeccions de companyies que tenien el títol castellà com a referència. (la dependència de traduccions castellanes en llibres i en pel·lícules seria un tema interessant de tractar). Semblantment, a *The homecoming* de Pinter, em vaig permetre traduir-ho per *Qui a casa torna*, que té un to d'inici de refrany i reflecteix, em sembla, ben bé el títol i el contingut de l'obra original. A la representació al Teatre Nacional de Catalunya, no convenia l'equip responsable, i els vaig donar el títol alternatiu, que van trobar més encertat: *Tornar a casa*. L'infinitiu pot ser una bona forma de traduir les terminacions en -ing angleses, tant nominals com verbals; per exemple, vaig traduir *Taking sides* per *Prendre partit*.

A *Jolly Roger and the pirates of Abdul the Skin* de McNaughton, vaig triar *L'Alegre Roger i els pirates d'Abdul l'Skin*. Hi havia diverses consideracions a fer. Jolly Roger és com anomenen el protagonista, però també es el nom que defineix la bandera pirata de la calavera. Però com que s'explica en el text, quan els pirates pregunten el nom del Roger, i els fa gràcia que l'anomenin com a la seva bandera, el doble sentit queda aclarit encara que en català no quedi reflectit en el mateix títol. Per altra banda conservo *Skin* en català, més comprensible en aquesta forma avui en dia que qualsevol intent de catalanització.

Citacions

Quan hi havia citacions d'altres autors importants en l'obra original, recorria a les traduccions catalanes, tret que no n'hi hagués o que s'apartessin de l'exactitud de l'original en posar-les. Però la Bíblia (podem triar entre diverses versions), Homer, Horaci, Rabelais, Shakespeare, Milton, Keats, per esmentar autors que tinc presents, citats en obres que he traduït, em proporcionaven la feina feta per traductors catalans. Si la citació de la Bíblia en una obra anglesa remet a la King James Bible, em semblava equivalent citar la Bíblia de Montserrat. De Shakespeare, quan vaig traduir l'*Ulisses* comptava amb les versions de Sagarra, i amb la de Morera i Galícia per a la de *Hamlet*. En una revisió actual, potser m'hauria de mirar altres traduccions: Oliva, Sellent, Desclot... He reconegut aquests deutes en treballs meus sobre traducció, si bé, no partidari de posar notes de traducció en una d'equivalent, no ho feia constar en el mateix text. No descarto que sigui millor citar la font en la mateixa obra, com veig que es fa sovint actualment.

Zanoni

I passem a tractar de l'última obra que he traduït interrompudament al llarg d'uns quants anys i publicada enguany. Com en altres traduccions que he emprès, m'hi vaig posar sense tenir cap editorial que m'ho demanés ni jo tingué idea de qui ho podia publicar, amb la confiança, això sí, que serien prou correctes perquè algú s'hi sentís interessat. I en qualsevol cas, era una pràctica útil i no sotmesa a terminis ni exigències. Totes les altres traduccions que he fet han estat d'obres que, quan me les proposaven, m'interessaven. Tendeixo a rebutjar propostes d'obres que no m'interessa traduir per diferents motius, encara que em poden agradar com a lector, o que sé que ja han estat traduïdes al català en un passat no gaire remot.

La història de la traducció de *Zanoni*, com he explicat en més d'un escrit, comença amb la lectura de la traducció castellana que diversos indicis m'han portat a identificar-ne l'autoria de Pin i Soler, una tasca ben fidel a l'obra original, de la qual només suprimeix les citacions d'inici de capítol. Jo devia tenir uns catorze o quinze anys, una edat i una època que afavoria l'atracció romàntica d'una història d'amor, en un entorn de màgia i en el marc d'un fet històric que ha fet córrer molta tinta i que té molts elements novel·lescos: la Revolució Francesa. Al cap de molts anys, potser ja als darrers anys vuitanta, trobo el mitjà de comprar l'obra original an-

glesa, en una reproducció californiana de Health Research de la de Leipzig de Bernhard Tauchnitz de 1842, el mateix any de la primera edició en tres volums a Londres, de Saunders and Otley. A l'hora d'editar-la en català, n'hem vist altres edicions angleses posteriors, amb alguna variant i citacions diferents, però ens hem cenyit a la de Leipzig, que ens sembla més fiable i, en definitiva, la que havia servit per a la meua traducció.

Després de deixar-la dormir als prestatges, m'abelleix de posar-me a traduir-la a estones perdudes el 12 de desembre de 2002. Potser durant les vacances de Nadal i, després, les obligacions acadèmiques i altres compromisos traductors me la fan aparcar. Reprenc la traducció el 26 de gener de 2004; més endavant el 9 d'octubre de 2006, el 2007 m'hi poso amb una certa continuïtat i acabo l'esborrany el 3 de maig de 2011, ja jubilat de la Universitat Rovira i Virgili. Fins a la publicació el 2017, hi haurà algun contacte amb un parell d'editorials, que no en tenen prevista la publicació, per extensió o per no entrar en el seu projecte, fins que el Jordi Llavina em posa en contacte amb Jordi Raventós d'Adesiara, en qui he trobat una complicitat i una revisió acurada que són d'agrair.

Amb aquesta edició s'incorpora al català un llibre que té encara presència en diverses llengües a les quals ha estat traduït, sovint en col·leccions de llibres esotèrics, que fins i tot ha tingut alguna seqüela, com *O filho de Zanoni* de Francisco Lorenz, i que conserva l'interès d'una obra que inclou uns extensos coneixements de la matèria que tracta, de la història, de l'ocultisme, de la música, de la literatura, de llengües i de paisatges diferents, i una harmonia entre els personatges històrics i els de ficció.

Anem al procés de traducció i d'edició. Començant pel final, és important tenir bones relacions amb els correctors. Que no tractin d'imposar solucions quan les teves ja són admissibles: que indiquin, en llapis, una alternativa possible quan una traducció no respon al text original, o se'n proposa una de diferent perquè sembla més adequada o per altres raons. Que corregeixin errors evidents que sempre s'escapen, en vermell: què sé jo, un femení que fem masculí, una coherència en els topònims o antropònims (Livorno o Liorna? Beatrice o Beatriu?), en la de traduir el mateix concepte amb la mateixa paraula —que vigilo normalment, però sempre hi pot haver un descuit o una rectificació—, un règim verbal incorrecte, una paraula mal picada, una incongruència que se'ns ha escapat... I deixo als criteris editorials certes pràctiques de puntuació, com la posició dels signes d'interrogació i d'admiració. Repasso pel meu compte o decideixo de conservar «sant Gennaro», per exemple, plausible en un context italià,

més que una catalanització incerta: sant Gener? Sant Genari? Vaig admetre el «Comitè de Salvació Pública», més que el «Comitè de Salut Pública». Igualo, amb alguna excepció lògica, la traducció de «stranger» en «estranger» que al capdavant em va semblar més eficaç que la de «foraster». En general, el meu diàleg amb els correctors ha estat molt positiu. Caldria que fossin més visibles; potser també haurien de constar als crèdits. I s'evitarien traduccions que semblen haver passat sense que ningú hi fes un cop d'ull solvent. Jem Cabanes, Andreu Rossinyol, Jordi Raventós, el corrector o correctora de Vicens Vives, amb l'atenció constant de Paco Anton, i d'altres de qui no he arribat a saber el nom, han estat col·laboradors que han contribuït a fer una traducció meua més rodona. Poques vegades n'he trobat algun que hi posés "taps" que jo no pogués admetre o discutir raonablement.

Ús de majúscules

Com en altres obres cal tenir en compte l'època en què s'esdevé l'acció, i això em preocupa, i és més difícil que no sembla, perquè potser no es pot fer indiscriminadament i cal una tria, que pot ser discutible o poc coherent. En una obra post-romàntica del segle XIX com *Zanoni*, he conservat personificacions o qualificatius emfàtics com Natura, Edèn, Estat, Bellesa, Bíblia, Terror, Geni, Mort, el Maligne, etc. i n'he descartat d'altres, massa comuns avui en dia. També he suprimit algun signe d'admiració, excessiu per als nostres usos.

Pàtina d'època

L'obra té el sabor, tanmateix, de les novel·les del XIX en general i de l'estil de Bulwer-Lytton en particular. Una determinada retòrica, un adreçar-se directament al lector de tant en tant, el punt de vista, algunes digressions ideològiques, o expressions d'una altra època que ens és llegut de conservar: «m'apar» (de l'arcaïtzant «methinks»), «que sigui prest», alguns «ésser», «temps ha», o «Hèsperos havia encès el seu llum enmig del cel rosat» (p.210) («Hesperus had lighted his lamp amidst the rosy skies») compatibles amb expressions castisses com «vergonya m'en daria!» («Shame on me!») En el procés traductor, com en la lectura de qualsevol obra, apel·lem al coneixement de la normativa com a marc, però el nostre bagatge lingüístic i cultural i els seus referents m'ajuden a fer-ne atractiva la lectura, i a

incorporar-los a la traducció. El traductor pot descartar certes formes que, tot i correctes, li resulten forçades a favor d'allò que sent amb més naturalitat i és igualment defensable, o triar una solució suggerida per algun referent viu. Més avall, en parlar de les notes a peu de pàgina, parlo de com un mot de *Zanoni* desperta l'eco d'una altra obra que he traduït. Els ecos d'altres obres, la cadència d'expressions lingüístiques populars que s'adapten perfectament al sentit de l'original, sempre que no siguin massa explícites, són útils. Així *The transport and the sorrow* em recorda el títol d'una pel·lícula i no em puc estar de traduir-ho per *Lèxtasi i el turment* (p. 237). Al capdavant el *turment* infligeix *sorrow*, i aquestes referències —una fórmula de conte tradicional, una al·lusió religiosa, etc., equivalents de l'expressió original—, ni que siguin inconscients, afavoreixen unes ressonàncies en el lector de referències comunes i no engavanyen els qui no les coneixen ni invaliden la legitimitat de la traducció.

You

Un problema que se'm presenta és el tractament. El *you* anglès pot ser traduït per «tu», «vós», «vostè», «vosaltres». El «vós», poc realista en un diàleg de discoteca és del tot versemblant en una novel·la dels segles XVIII i XIX. El context, altres indicis lingüístics, l'època, la confiança entre els personatges, l'evolució en el seu tracte, determinen la tria, més que el simple mot anglès. Les solucions adoptades són sempre discutibles i, en una traducció feta en ètapes diferents, és fàcil trobar criteris diferents en el transcurs del procés traductor. He procurat ser coherent: Glyndon i Zanoni passen del vós al tu després que aquest el salva i es preveu la iniciació de Glyndon a les proves que ha d'afrontar; Viola parla de vós a Zanoni al principi, però de tu en el soliloqui i en els diàlegs a partir de la relació més íntima; Viola, per modèstia, parla de vós a Glyndon, amb qui malgrat l'amistat guarda distàncies, mentre que ell la tracta de tu, en una actitud tant de familiaritat buscada com de consciència de superioritat social. Quan l'obra s'acosta al desenllaç, i units per circumstàncies difícils, es tutegen; el príncep seductor parla de tu a Mejnour, com una mostra de menyspreu, quan aquest l'amenaça; Zanoni, de tu a Glyndon; Paolo diu «Ei pare, no em coneixeu?» com a forma de respecte formal, però «El teu fill —vaig dir en veu baixa» quan parla per a si mateix. El tracte de Glyndon a Mejnour és de tu a partir del moment que avança en la iniciació, i el mateix fa amb Fil·lida, i de tu a Paolo quan li agafa confiança; Glyndon i Mervale usen el tu d'amics, i des

que m'adono que Mervale usa el nom de fonts, Clarence, en adreçar-se-li; però Mervale tracta de vós la seva dona, coherent amb el to de formalitat dels seus diàlegs i el costum de les classes altes en una certa època; Giometta tracta Viola, a qui ha vist néixer, de tu; Nicot parla de tu a tothom, d'acord amb el tractament revolucionari, encara que l'interlocutor faci servir el vós, i així ens anem situant amb els diferents actors de la història.

Dramatis personae

Al costat d'una galeria de personatges ficticis perfectament caracteritzats, a Zaroni se citen prop de dos-cents personatges reals: literats, pintors, músics, polítics, filòsofs. Més de cinquanta corresponen a protagonistes o figurants de la Revolució Francesa, alguns amb un paper prou important perquè n'estimuli el coneixement i, en algun cas, la versemblança en la traducció o la completa citació de l'obra esmentada. Robespierre, Camille Desmoulins, Andrea Chenier, Saint Just, Fouquier-Tinville alternen amb personatges i idees de Mesmer, Milton, Shakespeare, Homer, Sòcrates, Cagliostro, i els capítols s'obren amb citacions de Tasso, Ariosto, Ovidi, Procle, Schiller o Voltaire. Una àmplia formació enciclopèdica en autors com Bulwer-Lytton, que, en la literatura anglesa, figuren en una segona fila, tanmateix admirable pels seus coneixements d'història, dels clàssics, de referències múltiples.

Citacions

Aquesta formació es mostra també en les citacions de diversos autors en diverses llengües al començament de cada capítol. Els *happy few* de segles passats coneixien en bona mesura les llengües clàssiques i les europees de més prestigi, i a Zaroni hi ha, citacions en llatí, grec, italià, francès i alemany, a part d'algunes en anglès. Aquestes són les úniques que tradueixo, per tal com són en la mateixa llengua en què està escrita l'obra. Deixo les altres en la llengua de la citació, opció més fidel a la de l'original i que no sempre sabia traduir oportunament. Fan referència al capítol que encapçalen, si bé no impedeixen seguir l'obra al lector que no entengui una llengua determinada. En el meu cas vaig recórrer a Carles Miralles per a algunes citacions en grec i a Josep Murgades per a les d'alemany, però només perquè a mi sí que em tocava saber, almenys, de què tractaven encara que no les traduís.

Notes al peu

Totes les notes que apareixen a l'obra són de l'edició anglesa. Reticent com sóc a posar notes de traductor, —perquè pertanyen més a l'aparat crític que a la traducció estricta—, m'he limitat a esmenar un error a la pàgina 28 sobre la data de representació a Venècia de l'òpera *Orfeu*, i, per suggeriment de l'editor, al mot *môly* de la pàgina 285, «el nom de certa planta fabulosa que prengué Ulisses per evitar els paranys màgics de Circe». A banda que aclareix el text, i per això incloem la nota, em fa gràcia que enllaci, curiosament, amb la simbologia del capítol 15 d'*Ulisses* de Joyce i amb el nom mateix de la protagonista, Molly [Bloom], tal com ha estat assenyalat pels crítics.

Equivalència

Encara que procuro la traducció literal, adaptada naturalment a la llengua d'arribada, de vegades hi ha al·lusions o referències externes, familiars per al lector angòfon, que, traduïdes literalment, no tindrien sentit en català. Procuro trobar una equivalència que resulti evocadora, i que crec bàsicament fidel. En cursiva reproduïxo el text com l'he traduït, i entre parèntesi una traducció estrictament literal, però que en anglès es refereix a una coneguda «nursery rhyme»,¹ recreada per cantants com Harry Belafonte, al·ludida, per cert, a *Finnegans Wake*, i que en català no tindria gaire trellat:

Per fi el Sr. Mervale va comparèixer a la cambra conjugal, ni compungit ni demanant perdó, no, al contrari. Els ulls li espurnejaven, tenia les galtes vermelles, les cames li ballaven, cantava. El Sr. Thomas Mervale cantant!

—Sr. Mervale! És possible, senyor meu!

—«Una vegada hi havia un rei...» (l'antic rei Cole era un rei molt alegre)

—Sr. Mervale! I ara! Deixeu-me estar!

—«...que tenia el nas vermell...» (i ben alegre que era)

—Quin exemple per als criats!

—«... i bevia de gota en gota, fins que buidava la bota!» (demana pipa/xeremia i bol)

—Les mans quietes, senyor! Mireu que crido...(I shall call)

—«Ja pots cridar, que tant me fa!» (i els seus tres violinistes)

1 «Old king Cole was a merry old soul, / and a merry old soul was he / He called for his pipe / and he called for his bowl, / and he called for his fiddlers three».

També em vaig plantejar donar-li un aire similar i amb voluntat més literal: «Un rei antic, el gran rei Cole / era un home molt trempat / que tocava el flabiol / i un violí ben afinat». Però em va semblar més artificiosa i vaig optar per una cantarella més nostrada.

Fins aquí algunes notes que em suggereix la meva dedicació a la traducció. En el procés de traducció hi ha moltes reconsideracions i retocs fins que es troben solucions que ens semblen satisfactòries. De vegades en somiem una, després de diverses temptatives, i ens llevem a apuntar-la abans no se'ns oblidí. Malgrat tot, en repassar el text definitiu, sempre hi pot haver algun error o algun detall millorable. Però la intenció és la de reproduir l'obra original. Sempre procuro pensar en com l'escriuria l'autor si ho fes en català, pretensió excessiva, però útil com a desideratum. Es tracta de passar el text d'una llengua a una altra; a una altra que té, com l'original, un corpus general, que l'autor interpreta, com ja he indicat, segons la seva vivència de la llengua, de la mateixa manera que el traductor passa la llengua general pel sedàs de la seva llengua personal, feta amb la pròpia experiència, oral i lectora, i que li dictarà els mots més adequats, amb els quals se senti còmode, el sinònim que reflecteix millor la idea de l'autor foraster o que li resulta més familiar entre les possibles per a expressar-la. Per això la percepció del lector sempre pot tenir altres referents, i només en la mesura que la llengua personal del traductor pugui ser encadrada amb l'obra original i contrastada amb la comoditat lingüística d'una majoria de lectors, els lectors, com més comparteixin un univers lingüístic i cultural amb l'obra i amb la traducció, més trobaran encertada la lectura. I com que percepció d'obra i de llengua canvien, sorgiran noves traduccions adaptades a nous lectors. Però de vegades traduccions acostades a l'univers de l'autor que es tradueix, per proximitat cronològica o cultural, no són retraduïbles sense un aparat de notes que aclareixin els conceptes mitològics, religiosos, filosòfics, científics, folklòrics, literaris, artístics, etc., que ja passen desapercebuts en una lectura posterior. Però amb això ens acostem progressivament a una traducció acadèmica, amb un plus sobre la traducció. Cada època, el traductor enllaça més amb el seu lector —«mon semblable, mon frèrre»— que amb l'autor original que, llunyà, necessita les crosses dels aclariments de traducció i de les notes d'un aparat crític, que ja no és pròpiament traducció estricta. No hi ha llibre que es pugui llegir sense ser conscient de les coses que dona per sabudes. Sense una certa complicitat cultural entre autor i lector, qualsevol obra és progressivament intel·ligible en una lectura directa.

TRADUIR BECKETT: CATASTROPHE

Joan Cavallé
Escriptor

La meua experiència traductora és poca, encara que intensa. He traduït amb passió teatre de Samuel Beckett; per practicar vaig acarar-me als contes de Maupassant; i per jugar, a una peça teatral molt divertida de Raymond Radiguet, que em va forçar a traduir l'únic poema que fins ara he gosat passar al català, «El Pelicà», d'Alfred de Musset. De tot plegat, com deia, la meua relació amb el teatre de Beckett ha estat la més intensa, continuada i fructífera. També engavanyadora, quan he notat que la seva manera d'escriure se m'infiltrava al cervell i em condicionava la meua manera d'escriure. Tot amb tot, traduir Beckett m'ha ensenyat. Ha significat, en primer lloc, una esplèndida i aprofundida lectura. També una lliçó de teatre i, més enllà, un aprenentatge sobre com l'artista pot afrontar el seu paper. Tot això m'ha portat sovint a reflexionar sobre aquesta tasca de llegir i traduir Beckett que s'ha materialitzat en alguns articles i ponències.¹ Per no repetir el que ja he dit en altres llocs, aquí em centraré en una obra, tot i que em serà impossible d'evitar algunes generalitats.

A l'hora de traduir Samuel Beckett, s'han de tenir en compte algunes particularitats molt específiques, aplicables a tota la seva obra literària, i específicament la teatral:

1 «El Théâtre des Halles, Alain Timar i els pobres (de nosaltres)», *Fenici*, núm. 0, Reus, octubre de 1985, p. 28-31. // «Ha escrit teatre, Beckett?», *Fenici*, núm. 4, Reus, abril de 1987, p. 34-35 (inclou un suplement amb les traduccions al castellà). // «Traduir la didascàlia beckettiana», dins: (*Pausa.*), *Revista de la Sala Beckett*, 5, Barcelona, setembre, 1990, p. 39-45. // «Traduir per aprendre», comunicació presentada a les *IV Jornades de Traducció a Vic: La traducció teatral*. Vic, 6 d'abril de 2000 (inèdita). // «El lloc de Beckett», a *Caràcters*, 36, juny, València, 2006, p. 44 // «Una lectura de *Final de partida*», dins Samuel Beckett. *Final de partida*, Cossetània, 2010, p. 73-95. // «De *Fi a Final*. Una partida d'escacs amb Beckett», comunicació a la trobada *Reus, tradició traductora*, 12-13 abril de 2013 (inèdita).

1. Tota l'obra teatral de Samuel Beckett forma part d'un procés i cal inscriure cada obra en el punt específic d'aquest procés. Això va més enllà del fet de formar un cicle, o d'haver creat un món, o de tenir un llenguatge propi. En Samuel Beckett hi ha un treball de despulament, de desaparició, de reducció al mínim i, també, una lluita contra el fracàs de l'autor per no poder construir la seva obra. A cada obra l'autor prova de prescindir d'algun element: l'acció, el moviment dels personatges, el món exterior, la veu, l'espai escènic... Les obres s'entenen més bé si les inscrivim en el punt del trajecte creatiu adequat. En cada obra de SB hi ha l'embrió d'alguna que vindrà després. Els personatges secundaris de *Godot*, Lucky i Pozzo, es desenvoluparan en la parella Hamm i Clov de *Final de partida*. Els secundaris d'aquesta, Nell i Nagg, tindran continuïtat en la Winnie de *Happy Days* o en els personatges tancats dins gerres de *Play*. *Catastrophe* ve ser una mena de recapitulació de tot el procés, amb un personatge (físicament) central que encarna el personatge per antonomàsia de Beckett i un parell de personatges que l'envolten i, en certa manera, comenten o desvelen els procediments de l'autor.

2. És un autor bilingüe. Però d'una manera peculiar. Si ens fixem en el panorama hispanocatalà, en trobarem de diverses menes. Alguns semblen bilingües de circumstàncies (Pla), d'altres són bilingües ocasionals (Vázquez Montalbán, Mendoza), n'hi ha que es justifiquen en la persecució de l'èxit (Terenci Moix). Alguns utilitzen les dues llengües per una diversitat de raons estètiques (Gimferrer). En el cas dels exilis, les migracions o els simples trasllats de domicili, aquest fet pot arribar a ocasionar un canvi de llengua, sobretot si la llengua d'origen té una menor difusió. És significatiu que els escriptors catalans exiliats no canviessin de llengua malgrat que, passar-se al castellà, l'anglès, el francès o el rus (segons el cas) els hauria estat econòmicament més fructífer. Nabokov, en canvi, representa el canvi de llengua com a conseqüència de l'exili, però sempre preocupat pel possible oblit de la llengua materna. El canvi de llengua de Samuel Beckett és en certa manera buscat; i el seu retorn a l'anglès, fruit de diferents circumstàncies. És un autor anglòfon, que va començar a escriure en anglès, però que a partir d'un determinat moment (voluntàriament, no per raons econòmiques o polítiques) decideix escriure en francès, després d'haver passat per la fase de traductor (primer del francès a l'anglès; després, a la inversa). Quan, després d'aquest canvi de llengua literària, torna a l'anglès, molt sovint és a causa d'encàrrecs teatrals, sorgits de la complicitat

amb gent del món de l'escena. Les raons que l'empenyen a usar la segona llengua han estat discutides. Ell mateix evita donar-ne l'explicació. Però en el fons podem arribar a la conclusió que són raons estètiques. Samuel Beckett confessa que quan escriu en anglès les coses li surten més sentimentals. És a dir, en anglès no pot evitar que se li escapi la llengua materna, una llengua rica en experiència vital pròpia, en llenguatge viu (modismes, refranys, registres diversos...), que no té en francès. El francès li proporciona un cert allunyament, una fredor, i això li facilita tant la duresa com l'abstracció. Però, alhora, i paradoxalment, el substrat de llenguatge que té en francès, fruit de la seva vida parisina, és més ric en el que en podríem dir llenguatge de taverna, ple d'insults i lèxic sexual.

En ser un autor bilingüe, s'autotradueix i això té dues conseqüències de signe diferent de cara al traductor:

2.1. Com que es tradueix ell mateix, davant del dubte sobre el sentit o la intencionalitat d'una paraula o frase, es pot consultar la traducció i això pot ajudar a entendre-ho millor. Això no només seria vàlid entre anglès i francès, sinó també en les versions alemanyes, que revisava personalment, ja que en algunes ocasions va dirigir-les ell mateix.

2. 2. Però la doble versió comporta alhora un problema, ja que, en ser-ne autor, també pot decidir fer modificacions en el text. Això implica que, de cada obra, n'hi ha una versió en francès i una altra en anglès, amb petites diferències. Aquestes diferències no són mai importants, sinó que de vegades constitueixen un avís per al lector o director massa simplificador o massa ortodox. Si existeixen, però, dues versions, quina cal traduir? Samuel Beckett era partidari que només hi hagués una versió al mercat. Per tant, les modificacions que introduïa en la seva traducció, no les incorporava mai a les següents edicions de l'obra original. Com tampoc no hi incorporava les modificacions que pogués incloure-hi en els processos de muntatge. Així doncs, la versió primera en la llengua de la redacció original sempre és la que cal seguir per a futures traduccions.

3. Samuel Beckett és una cruïlla. Igual com William Shakespeare també ho havia estat. En Shakespeare s'havia produït la fusió de la tragèdia i la comèdia en una mateixa obra, sense barrejar-se. En Samuel Beckett tragèdia i comèdia conviuen en un mateix personatge. La seva tragèdia ens provoca el riure. La seva comicitat és tràgica. Però a més a més, les obres de Samuel Beckett no són només un text perquè el diguin els actors, com s'esdevé en la major part d'obres de la tradició teatral culta i occidental.

Les obres són també pintures i partitures, de sons i de moviments. Samuel Beckett no es limita a escriure els diàlegs entre els personatges, sinó que es preocupa d'assenyalar tots els detalls que configuren aquests personatges i les seves accions, des de l'aspecte de les seves mans o la posició dels genolls, fins a la manera de respirar o de caminar. Molt sovint, quan compon una escena s'inspira en una pintura real, d'algun autor conegut, que l'ha impactat o l'inspira (per exemple, és coneguda la vinculació de l'escena de *Tot esperant Godot*, amb el quadre *Dos homes contemplant la lluna*, del pintor romàntic alemany Caspar David Friedrich). Pel que fa als sons i als moviments, SB és molt estricte. Malgrat que totes les seves obres teatrals són en prosa, els testimonis expliquen que compta les síl·labes. Li interessa, doncs, el ritme de les frases i també el de les accions. La repetició (de paraules, de gestos, de moviments...) no és una mancança, sinó un tret distintiu, que ajuda a caracteritzar personatges però també ambients o situacions. El traductor no ha d'evitar les repeticions, sinó reproduir-les al més fidelment possible, sense trencar el ritme, tant en els textos posats en boca dels personatges com en les didascàlies.²

4. A tot això cal afegir un element que no deriva de la voluntat de l'autor, sinó de les conseqüències de la seva obra. Probablement es tracta d'un dels escriptors contemporanis més estudiats, més citats, més analitzats, la qual cosa implica que hi ha molta bibliografia per consultar els dubtes. També és un dels autors més reacs a explicitar el sentit de les seves obres i, fins i tot, de paraules o frases concretes. Són habituals les referències que fa, en els seus textos, a la no significació. I quan algú no entén una cosa (per exemple, el nom de Godot), la resposta és sempre del tipus "Si ho hagués volgut dir, ho hauria dit". Hi ha rèpliques, per exemple, que generen interpretacions diverses, però que no hi ha certesa absoluta del que volen dir o quin sentit tenen en el lloc que ocupen del text. Per exemple, "Mané, mané", a *Final de partida*. La publicació en els darrers anys de la seva correspondència³, o d'alguns textos biogràfics, sobretot el de Knowlson⁴, aconsellen algunes relectures.

2 Sobre aquest aspecte concret es pot consultar l'article «Traduir la didascàlia beckettiana», referenciat a la nota anterior.

3 *The Letters of Samuel Beckett*, Cambridge University Press; 4 vols.:1929-1940 (2009), 1941-1956 (2011), 1957-1965 (2014), 1966-1989 (2016). Hi ha edició francesa a càrrec de Gallimard: vol. 1, 2014; vol. 2: 2015; vol 3: 2016; vol 4: previst, 2018.

4 James Knowlson. *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, Bloomsbury Publishing plc, Londres, 1996. Editada en francès amb el títol: *Beckett* (traducció d'Oristelle Bonis), Actes Sud, 1999.

Catàstrofe

Entrem ara a parlar de *Catastrophe*, l'obra que prendré com a referència per exemplificar això que he dit. En altres ocasions n'he parlat remetent-me a una de les obres majors (*Fin de partie*) o a una de les menors (*Acte sans paroles I*).

Catastrophe és una peça molt singular en el teatre de Beckett. Escrita el 1982 per tal d'incloure-la en un espectacle col·lectiu en homenatge al dramaturg txec Václav Havel, en aquell moment a la presó, constitueix l'única obra de Samuel Beckett que pot tenir una lectura fàcilment política. Dic fàcilment perquè d'algunes altres obres seves també s'han fet alambinades interpretacions polítiques. I dic que «pot tenir» perquè no necessàriament la lectura política d'aquesta peça és l'única possible. L'obra es va estrenar el 20 de juliol de 1982 al Festival d'Avinyó. L'autor no en va quedar content, però sí en canvi d'un seguit de muntatges posteriors, particularment el d'Alain Schneider (un dels seus directors predilectes) a Nova York, en anglès, i el de Pierre Chabert a París, altre cop en francès (tots dos el 1983). A l'obra hi apareixen tres personatges i una veu. Un dels personatges, el Director, dona instruccions a un altre (l'Ajudant) sobre com ha de col·locar el cos l'altre personatge (dit precisament Personatge). El Director no només dona indicacions a l'Ajudant sobre com ha de col·locar les mans, la roba, la mirada, el cap, etc. el Personatge. També dona indicacions al Luminotècnic (la veu en off) de com ha de ser il·luminat. Durant el transcurs de tota la peça, assistim a l'actitud despòtica del Director, a la servil de l'Ajudant i a la sotmesa del Personatge. La interpretació política respecte a la situació en què es trobava Havel és evident. Que això també tingui un equivalent sobre la seva visió del món del teatre és una possibilitat.

Fins aquí l'explicació de l'obra.⁵

Com dèiem abans, Beckett es traduïa ell mateix els textos. I, en traduir-los, com que eren seus, podia permetre's el luxe de no ser fidel a l'original. Això pot comprovar-se perfectament en aquest. L'any 2000, David Mamet en va rodar una versió cinematogràfica, amb Harold Pinter com a Director, Rebecca Pidgeon com a Ajudant i John Gielgud com a Personatge. Òbviament, està parlada en anglès, utilitzant, com és lògic, la traducció

⁵ Pot ampliar-se'n la informació a *Dictionnaire Beckett* (dir.: Marie-Claude Hubert), Honoré Champion, Paris, 2011, p. 200-203. I a: James Knowlson. *Beckett*, Actes Sud, 1999, p. 1082-1087.

feta pel mateix autor. Una de les versions que corre per internet està subtitulada en català, utilitzant la meua traducció,⁶ que parteix de l'original francès. Si un s'hi entreté podrà veure'n les petites diferències.⁷

Una d'aquestes poques diferències és la paraula «dupuytren». En anglès, aquesta paraula ha estat substituïda per «crippled», acompanyada de l'aclariment «fibrous degeneration». És a dir, mentre en francès ha utilitzat directament el nom científic de la malaltia, en anglès ha preferit una paraula més comuna, amb un afegití descriptiu. En aquests casos, què és el que convé fer? En general, sembla que tot indica, tal com el mateix autor va explicitar diverses vegades, que la versió anglesa només l'hauriem de fer servir, els traductors, per entendre millor el significat, davant d'un dubte. Però que, en canvi, l'original a seguir hauria de ser la versió francesa. En aquest cas es dona la circumstància que el mateix Beckett va explicar els motius d'aquesta opció (no sempre resulta tan fàcil decidir què fer) al seu biògraf James Knowlson. Diu que, «en aquell context» triar «dupuytren» és «prou despersonalitzat». Cal tenir en compte que el mateix Beckett patia aquesta malaltia, consistent en una contractura o retracció del palmell de la mà que obliga a la flexió d'alguns dits. Per això, en el text teatral explica que les mans es tornen com grapes. Hi ha alguna raó per la qual pugui explicar-se que Samuel Beckett utilitzés el nom científic en francès i el rebutgés en anglès? Només se m'acudeix la possibilitat que l'autor considerés que a l'espectador francès el nom els sonés més pròxim, no només perquè el metge que dona nom a la malaltia (Guillaume Dupuytren, 1777-1835) era francès (i enterrat al cementiri Père Lachaise, de París), sinó perquè diferents centres hospitalaris francesos duen el seu nom: com a mínim, un a Llemotges i un altre a Draveil, a més d'un hospital psiquiàtric a Saint-Étienne. Altrament, moltes poblacions franceses tenen algun carrer dedicat a aquest personatge; entre altres, un a París mateix, al Quartier Latin; però també a Lille, Saint-Étienne, Turcoing o Llemotges. Segurament el ressò

6 Efectivament, es poden observar petites diferències entre el text anglès que diuen els personatges i la traducció al català que apareix a sota. Hi ha una diferència, amb tot, que no és deguda a Beckett sinó a Mamet i que es va resoldre en el subtitulat. A la versió de SB el Director sovint es treu un cigarro i demana foc a l'Ajudant. Llavors, el Director fuma. A la versió de Mamet, el que el Director demana és llum i l'Ajudant li atansa una petita pila. En el text només cal canviar «foc» per «llum». Vegeu aquí: <<https://www.youtube.com/watch?v=1a1QArNOvW8>>.

7 Pot llegir-se l'autotraducció a l'anglès aquí: <<http://afionord.tripod.com/plays/catastrophe.html>>; o aquí: <<https://www.scribd.com/doc/7317566/xSamuel-Beckett-Catastrophe>>.

d'aquest eco devia fer pensar a Samuel Beckett que «dupuytren» sonaria bé a les oïdes dels espectadors francesos, encara que ignoressin qui era el personatge, mentre que per als no francesos aquest ressò no es produiria. Així, tal com ell va fer en traduir-se a l'anglès, jo també vaig optar per una altra paraula, en aquest cas «esguerrat».

Fora de comptats casos, els conceptes utilitzats en el text de *Catastrophe* ofereixen pocs problemes al traductor. Res semblant al dubte que ha provocat «dupuytren». Tot i amb això, els errors de traducció sovintegen. Vaig quedar parat en observar que la traducció castellana d'aquesta obra⁸ s'erava en el sentit d'una sola paraula i, només per aquest error, canviava el sentit de tota l'obra. Efectivament, hi ha un moment, cap al final del text, que l'Ajudant s'atansa al Personatge i vol fer un suggeriment al Director per tal de millorar-ne, segons el seu parer, l'aspecte. A l'original, l'Ajudant, tímidament, suggereix: «Peut-être un petit... un petit... baïllon?» (la versió anglesa, coincident aquí, diu: «a little... a little... gag»). A la qual cosa el Director respon, irat, en un sentit que Beckett ja ha utilitzat en altres obres: «Quelle idée! Cette manie d'explicitation! Petit baïllon! Que des points! Plus d'! Petit baïllon! Quelle idée!» L'Ajudant encara pregunta: «Sûr qu'il ne dira rien?» i el director contesta: «Rien. Pas piper». És a dir, l'Ajudant proposa posar una mordassa al Personatge. El Director s'hi oposa perquè, diu, no cal explicitar-ho tot. L'Ajudant encara es preocupa perquè el Personatge no digui res (cosa que s'evitaria amb la mordassa), però el Director n'està segur: no dirà ni piu. La traducció castellana, però, opta per convertir «baïllon» en «bostezo».⁹ D'una banda, ens trobem que la pregunta i resposta que segueixen perden el sentit: si la preocupació de l'Ajudant és que el Personatge no digui res, per què proposa fer-li fer un badall? No és més lògic posar-li una mordassa? De passada, el sentit profund canvia totalment. En l'original, l'intent de l'Ajudant és impedir que el Personatge parli. En la traducció castellana sembla que sigui fer-li adoptar un aspecte d'avorrit o cansat.

De tota manera, una de les coses que ha de procurar més el traductor de Beckett és respectar-ne el ritme. Cada obra és com una petita composició musical i el ritme s'expressa de diferents maneres. A través del mateix

8 «Catástrofe», dins Samuel BECKETT. *Pavesas*, edició de Jenaro Talens, Tusquets editores, 1987, p. 307-313.

9 *Ibidem*, p. 312.

ritme de les veus que parlen (ritme intern) i a través de les repeticions, de paraules, de gestos o d'accions (ritme extern).

Així, quan el Director indica a l'Ajudant on ha de posar les mans del Personatge, un cop acomplerta l'acció, diu: «C'est mieux. On arrive. Du feu». En anglès ho posa així: «Better. It's coming. Light». No em sembla massa difícil trobar un equivalent com ara aquest, que és el que vaig triar: «Millor. Ja quasi. Foc». En podrien ser d'altres, igualment eficaços. Alguns traductors, però, tenen la mania de gramaticalitzar les frases que l'autor ha, conscientment, desgramaticalitzat, reduint-les a simples cops de veu. Així, novament, la versió castellana soluciona aquesta rèplica d'aquesta manera: «Así está mejor. Ya llegamos. Fuego».¹⁰

El mateix que diem per al ritme de les paraules, cal dir-ho per al ritme visual, dels gestos i dels moviments. Beckett ho resol generalment en les acotacions. La reproducció del gest o de l'acció en un determinat ordre es tradueix en l'obra en una acotació que reproduïx cada vegada els mateixos termes de la mateixa manera. Beckett, en una acció o gest que es repeteix, no posarà mai, a la segona ocasió, un text diferent a la primera, del tipus «X repeteix el gest». Beckett reproduirà les mateixes paraules, amb la qual cosa indica que la reproducció gestual ha de ser exactament igual. Tampoc aquí el traductor no pot caure en l'error de pensar, com de vegades ocorre, que com que és una acotació es pot permetre algunes llicències, i anar variant el text amb sinònims, o amb frases diferents a l'estil de les apuntades. En el teatre contemporani, les acotacions han estat perfectament estudiades per l'autor. Formen part intrínseca del text. No són unes simples indicacions escèniques adreçades al director del muntatge. Per tant, no escau ni al traductor ni a l'editor de modificar-les.

Així, per exemple, aquesta obra repeteix contínuament un mateix gag. El Director observa una deficiència en el Personatge; la indica a l'Ajudant; aquest diu «Prenc nota» i, tot seguit, es treu un petit quadern de la butxaca i un llapis i en pren nota. Repeteix les paraules indicades pel Director. Un cop anotades, torna a posar-se el quadern a la butxaca i el llapis a l'orella. I això ocorre set vegades, totes repetides amb els mateixos mots.

Fins aquí he comentat algunes de les dificultats que podem trobar en traduir el teatre de Beckett i les solucions que jo vaig donar-hi, en el cas concret de *Catastrophe*. Voldria acabar referint-me a la satisfacció so-

¹⁰ Ibídem, p. 311.

bre l'obra traduïda. Una obra traduïda mai no podrà reproduir amb total exactitud als seus lectors i espectadors l'efecte de l'original sobre els seus. La feina del traductor no és només acostar-se al màxim a aquest original. També ha de pensar en els seus lectors i espectadors, que són diferents (no només per llengua; generalment també per context i, de vegades, per època). D'aquí que una traducció s'hagi d'anar revisant. A la que vaig fer de *Fin de partie*, anys després de la primera traducció, i després de tres muntatges professionals,¹¹ vaig considerar que havia de fer-ne una revisió total, que em va conduir a una nova edició, en la qual fins i tot vaig canviar-li el títol (de *Fi de partida*, a *Final de partida*). Les altres obres de Samuel Beckett que he tradït, entre elles *Catastrophe*, no han estat sotmeses encara a cap revisió, probablement, entre altres coses, perquè no han trobat cap director, teatre o companyia interessat a representar-les. Rellegides ara, em fa l'efecte que ja seria hora d'afrontar-ho.

11 El 1990, amb direcció de Jordi Mesalles, estrenada al Mercat de les Flors; el 2000, amb direcció de Gábor Tompa, al Sitges Teatre Internacional; i el 2005, amb direcció de Rosa Novell, al Teatre Bartrina.

TESTIMONI DE TRADUCTOR: QUATRE TRADUCCIONS LITERÀRIES PARTICULARS

Albert Mestres
Institut del Teatre

Si alguna cosa caracteritza la meva tasca com a traductor són dos aspectes. D'una banda, la diversitat, ja que he traduït autors tan allunyats com Marcial, John Ford, Fernando Pessoa o Alessandro Baricco, i de l'altra el fet de ser la majoria clàssics, amb algunes excepcions que comentarem. Això s'explica per dues raons, la primera és que entenc la tasca de traducció literària com una tasca més de la creació literària a què em lliuro com a poeta, narrador i dramaturg i la segona, que no acostumo a acceptar encàrrecs de traduccions literàries, també amb algunes excepcions, sinó que faig propostes de traduccions a editors. Això té a veure amb el fet que tinc una llarga carrera com a traductor professional sobretot en el camp de l'art, una feina molt menys complexa i molt més ben remunerada que la traducció literària.

Cada vegada que m'he proposat fer una traducció ha estat d'alguna o altra manera posar-me un repte que em pot haver estat suscitat per motius molt diversos. Mirant molt enrere, la primera traducció que vaig publicar va ser *Justine o les dissorts de la virtut* (1984) del marquès de Sade a l'extinta editorial Bruguera. Hi buscava d'una banda incorporar aquest autor essencial a la literatura en llengua catalana i de l'altra intentar projectar quin podria haver estat el model de llengua literària del català de la Il·lustració en unes condicions polítiques i culturals diferents. Se n'han fet dues reedicions en altres editorials i una reimpressió.

Un repte similar va ser la traducció en vers rimat amb mires a una possible posada en escena de la *Berenice* de Racine, en la qual vaig invertir deu anys, no de treball constant, és clar, sinó pacient, ja que em vaig marcar de treballar-hi cada dia una breu estona i deixar-la a l'instant aquell dia a la que m'encallava amb una rima. El coixí ajuda molt a l'hora de trobar rimes. Finalment va aparèixer a l'editorial Adesiara el 2008.

El mateix es pot dir de la traducció de *Llàstima que sigui una puta* de John Ford, una obra que em tenia fascinat des del dia que en vaig veure l'adaptació al cinema de Giuseppe Patroni Griffi *Addio, fratello crudele* (1971), i que va aparèixer també a Adesiara el 2010.

La fascinació ha estat un potent motiu a l'hora de plantejar-me traduccions que he proposat a diversos editors. Així, és el cas dels *Contes cruels* de Villiers de L'Isle-Adam, que va començar com un encàrrec editorial de publicar-ne revisada la selecció traduïda per Josep Carner i va acabar amb la traducció de tots els contes apareguda a Edicions B el 1990, o bé el de *L'hora del diable i altres ficcions* de Fernando Pessoa, un conjunt de relats poc coneguts i que em semblava mentida que no es poguessin llegir en català, en una època en què havia començat la traducció del *Faust* pessoà després abandonada. Els relats van ser publicats per Proa el 2000. També és així pel que fa a *L'assassinat entès com una de les belles arts* de Thomas De Quincey, tot un mite literari que em perseguia des de feia anys i que la Universitat de València va acceptar publicar el 2008.

D'un caire més irònic és la motivació de la meva traducció d'epigrames de Marcial, ja que tenia un origen en la lectura de la traducció de Miquel Dolç per a la Bernat Metge, on alguns poemes no apareixien o hi apareixien mutilats. La proposta, amb què vaig xalar molt, era doncs omplir aquests buits seguint la selecció en negatiu de l'il·lustre llatí mallorquí. En un moment de debat sobre la conveniència de les mètriques accentuals pel que fa a la traducció de poesia clàssica grega i llatina, vaig voler assajar-hi amb excel·lents resultats una sèrie de metres inspirats en la tradició popular catalana. Les traduccions, amb el títol de *Rere el vi i les roses. Poemes llicenciosos*, van aparèixer el 1996 a la col·lecció La Marrana de La Magrana.

Val a dir que durant una pila d'anys de treball per compte propi les traduccions literàries em van proporcionar les úniques vacances pagades que he tingut fins a entrar com a professor a l'Institut del Teatre de Barcelona. Així, la traducció de *Les dues tietes* de Tommaso Landolfi em va valer una beca d'estada pagada i remunerada al Collegio dei Traduttori Letterari de l'illa de Procida, l'illa d'origen del poeta Gilibert de Próixita, durant un parell de mesos memorables a la tardor del 1997, la de *L'hora del diable i altres ficcions* de Fernando Pessoa, un mes a la Casa del Traductor de Tarassona el 1998, la d'*Inés de las Sierras* de Charles Nodier, un mes al Collège Internationale des Traducteurs Littéraires d'Arle també el 1998, la de *Llàstima que sigui una puta* de John Ford, un mes a The British Centre

for Literary Translation de Norwich el 2000, la de *Sobre el bosc làctic* de Dic Edwards, en un acord entre el Teatre Nacional de Catalunya i el Welsh Council, dos mesos a la Universitat de Swansea, en un preciós casalot victorià a Caswell Bay, el 2001, la d'*El càlcul* de Jeannine Worms, de nou un mes al Collège Internationale des Traducteurs Littéraires d'Arle el 2002 i la d'*A l'ombra de la fondalada* de John M. Synge, un mes al Thyrone Gytrine Centre d'Annaghmakerrig (Irlanda) el 2004.

Quatre són els autors vius que he traduït (si deixem de banda les traduccions en què he intervingut per al cicle Veus Paral·leles de la Institució de les Lletres Catalanes, que es poden considerar més aviat de batalla, d'Ana Luisa Amaral, Xuan Bello, Elisa Biagini, Caroline Coppé, Estíbaliz Espinosa, Ana Marques Gastão, Vanessa Gutiérrez, Ana Haterly, Jolanda Insana, Vivian Lamarque, Karel Logist, Giovanna Marmo, Hadjira Oubachir, Chus Pato, Berta Piñán, Grégoire Polet, Boualem Rabia, Brahim Tazaghart, Maria Velho da Costa): Alessandro Baricco (*City*, La Magrana, 2000, en aquest cas sí un encàrrec editorial), George Steiner (*Errata*, Proa, 1999, i *Gramàtiques de la creació*, Proa, 2002, també per encàrrec), Grégoire Polet (*Marea alta marea baixa*, Rema12, 2013, i *Barcelona!*, Angle, 2016, mig proposta mig encàrrec) i Aurélie Lassaque (*Perquè cantin les salamandres*, La Breu, 2017).

Parlaré de tres d'aquestes traduccions com a experiències singulars de torsimany, però abans m'aturaré en *A l'ombra de la fondalada* de J. M. Synge (Rema 12, 2006). Synge era un autor que m'atreia des de feia anys perquè sabia que era un antecedent imprescindible per comprendre el teatre de Samuel Beckett i em vaig comprar en un viatge a Londres el seu teatre complet. No solament em va atreure la seva escriptura des d'un punt de vista literari, sinó també teatral, i per això em vaig proposar traduir *In the shadow of the glenn*, una breu obra de tons còmics i truculents alhora, àcida i grotesca. Què ens trobem a l'hora de traduir el teatre de Synge? Cofundador de l'Abbey Theater, Synge és considerat el creador del teatre contemporani irlandès, però a l'hora de fer-ho es va trobar amb un obstacle insalvable. D'una banda, quan el 1903 es va posar a escriure teatre, els personatges que havien de sortir a les seves obres per portar a escena l'irlandesitat, que era la seva proposta creativa, eren analfabets que ignoraven la llengua de l'invasor, l'anglès, però inversament el públic que havia d'acudir a veure les seves obres i al qual anava adreçada aquesta proposta era monolingüe en anglès i ignorava el gaèlic. El que va fer Synge doncs va ser inventar una llengua que no parlava ningú, una mena d'anglès amarat

de gaèlic amb unes característiques sintàctiques i lèxiques molt marcades. Com traduir aquest efecte al català, si no tenim en compte de recórrer a un castellà amarat de català, que seria el paral·lel exacte, però amb la distància tan diferent entre català i castellà, i gaèlic i anglès? El que vaig fer doncs amb l'esperança que funcionés en escena, és a dir, que el públic català estàndard rebés una impressió lingüística comparable al públic irlandès del Dublín del 1903, va ser buscar una forta forma sintàctica que forcéss el català i remetre'm a un to i un lèxic rural. Alguns exemples ens estalviaran moltes explicacions: «És un bon tros de camí el que he caminat per aquests mons de Déu, mestressa, i si n'he vist de meravelles, però mai fins avui havia vist vetllar un mort amb aiguardent del fi i tabac del bo, i la millor de les pipes, i ningú per tenir-ne delit excepte només una dona»;¹ «Aquesta mateixa, ja ho crec, una mala dona n'és; una mala dona per a un vell, i jo que em faig vell. Déu m'ajudi, tot i que encara em queda el braç»;² «No diu pas mentida, n'era home mort jo, ja ho crec. Corrien tossudes al tros de civada d'algun bon home i al tros de fenc d'un altre bon home i de cap al fangar vermell fins que semblaven més un ramat de cabres velles que bens com són. Les ovelles de muntanya són una raça estranya, Nora Burke, i no hi estic gens acostumat». ³ El novembre del 2006 vaig tenir la sort de poder estrenar l'obra al Teatret d'Esparreguera sota direcció meva i comprovar que la proposta funcionava, ja que al mateix temps que provocava una estranyesa en el públic exercia una fascinació hipnòtica que l'arrossegava del principi al final.

Un dia que passava pel despatx d'Oriol Izquierdo a Proa, em va passar un llibre i em va preguntar: «T'agradaria traduir-lo?» Vaig observar que era el darrer llibre de George Steiner, un pensador que jo admirava a través d'Oriol Pérez i Treviño. Vaig fer una lectura en diagonal d'algunes pàgines i em vaig dir: «Això serà fàcil i interessant». I així és com em vaig embolicar amb la traducció d'*Errata. Una vida a examen*, la traducció més difícil que considero que he fet mai. Aquell text transparent i fàcil en aparença era un camp ple de mines. D'una banda, està farcit de ressons hermenèutics que obliguen el traductor a anar a la font original per situar aquella paraula en el seu context precís, de manera que el text es converteix en una

1 John M. Synge, *A l'ombra de la fondalada*, Barcelona, Rema12, 2006, p. 53.

2 Ibidem, p. 58.

3 Ibidem, p. 59.

mena de laberint lèxic i terminològic que produeix un grau elevadíssim d'inseguretat en el traductor per por de no trobar el matís exacte, no en el sentit de context lingüístic, sinó de context erudit o científic i filosòfic. De l'altra, de seguida vaig detectar que a l'original en anglès hi havia tres capes lingüístiques, i això té una explicació. Steiner és d'una família jueva d'origen austríac i de parla alemanya, però va passar la infantesa a París en un context francès i ha fet la carrera intel·lectual i docent en anglès a Cambridge, on per cert vaig dinar convidat per ell en una visita com a traductor. La llengua original d'*Errata* és en anglès, però hi sovintegen de manera subjacent estructures i construccions tant del francès com de l'alemany. Com preservar d'alguna manera aquesta riquesa en la traducció? La meua opció va ser una traducció que en podríem dir acostada a la literalitat, amarada tant de l'anglès com dels residus del francès i l'alemany (val a dir que no em desagraden les traduccions que deixen una flaire de la llengua d'on procedeixen). Això em va valer una crítica a la revista *L'Espill* (segona època, 4 (2000), p. 177-183) i una resposta per part meua (*L'Espill*, segona època, 5 (2000), p. 191-192) en un gest poc habitual en un traductor. Ara l'editorial Arcàdia m'ha proposat reeditar la traducció donada, segons ells, la seva qualitat.

Ben diferent és el cas de la novel·la *Barcelona!* de Grégoire Polet. Polet és un escriptor belga relativament jove que va viure uns anys a Madrid i després a Barcelona, on es va integrar molt. El vaig conèixer perquè portava els seus fills a la mateixa escola que anava la meua filla. Les converses van començar a ser en francès. Poc després d'arribar va aprendre a parlar i a llegir en català de manera que es va donar l'ocasió d'intercanviar obres i em va impressionar força una novel·la seva malgrat l'horrible títol, *Les balons d'hélium* (2012), una novel·la duríssima on s'explica la incapacitat d'una dona per superar un dol. Vaig proposar la novel·la a l'editorial Angle, on acabava de publicar-ne una de meua, i la van llegir. La novel·la els va interessar però no hi veien mercat. Quan Polet va publicar *Barcelona!* (2015), que va tenir un cert ressò a França, els va semblar l'ocasió d'incorporar aquest autor a la literatura catalana i em van proposar la traducció. Era una ocasió magnífica per transgredir totes les lleis no escrites de la traducció, ja que l'amistat amb l'autor em permetria llicències en altre cas impensables, i alhora presentava una dificultat important que hi obligava. Novel·la de multitud de personatges, la traducció era per a un públic que coneixia el context on transcorre, la ciutat de Barcelona, millor que el mateix autor, que, d'altra banda, reconeix obertament que no pretenia fer-ne un retrat

fidel sinó fer-ne el paisatge per a les històries dels seus personatges. Aquesta dificultat i alhora ocasió literària única s'estenia en dos fronts. D'una banda, uns personatges que parlaven en francès però suposadament en català, quan ho fessin en català havia de ser un català creïble, d'acord amb els registres i els contextos, i això implicava moltes vegades allunyar-se més del lícit de l'original francès, sobretot en els diàlegs. Aquest és un dels aspectes que l'amistat amb l'autor va permetre posar en comú i acordar. Així mateix, era delicada la qüestió de la llengua parlada en si. A l'original tots els personatges parlen en francès, però a la vida real seria lògic que uns ho fessin en català i altres en castellà. Per a això vaig recórrer a la ficció, habitual en qualsevol literatura, que uns personatges parlen en una altra llengua encara que aquesta no es plasmí. L'opció doncs era com si la novel·la hagués estat escrita no en francès sinó en català. El mateix recurs vaig fer servir per a una conversa suposadament en francès entre dos personatges francesos i un català que domina la llengua francesa, on vaig procurar que al català hi hagués ressos francesos. L'altre front era el del context. Per més que Polet hagi viscut set anys a Barcelona (ja en fa un parell que va tornar a Brussel·les amb tota la família), hi ha qüestions de context que no coneix prou a fons. Unes quantes vegades vaig escriure-li: això un català no ho diria o no ho pensaria mai. En posaré un exemple: en un moment determinat de la novel·la, l'acció transcorre a la comissaria de la Via Laietana però transformada en una comissaria dels Mossos d'Esquadra. Per a l'autor, que així ho ha manifestat explícitament, això no importa, i per a un lector francès tampoc, però per a un lector català, donada la significació històrica d'aquesta comissaria, és una contradicció insuperable. Va caldre doncs buscar una solució que no perjudiqués la novel·la, complexa i poc satisfactòria perquè tampoc no hi és indiferent que siguin mossos o policia nacional, que va ser canviar el conseller d'Interior pel delegat del Govern a Catalunya. Finalment, l'amistat amb l'autor em va permetre perpetrar fins i tot un abús de confiança. En un moment donat una de les protagonistes observa des del carrer, tornant d'un llarg viatge, el balcó de casa el seu pare i també seva. Com que es tracta de la casa on vivien Polet i la seva família, em vaig permetre fer-hi una al·lusió a la «família belga» que no apareix a l'original. Vaig proposar la interpolació a l'autor, que va respondre amb un silenci que vaig interpretar com un consentiment.

En canvi, va més enllà en aquest tipus de col·laboració de trasllat la traducció de *Perquè cantin les salamandres* d'Aurélia Lassaque (La Breu, 2017). Lassaque és una poeta occitana singular. La vaig conèixer el 2005

en una trobada a Tolosa de Llenguadoc entre poetes catalans, occitans i gallecs, llavors una jove poeta de vint-i-dos anys. El contacte i els intercanvis poètics van perdurar en els anys fins que va sorgir l'oportunitat de tirar endavant la traducció i donar a conèixer als lectors catalans aquesta veu tan especial. Traduir de l'occità és una sensació estranya. Dins un marc fonètic similar, compartint bona part del lèxic, els falsos amics són innombrables. D'altra banda, el component sentimental de l'occità és important, ja que és una llengua abandonada, traïda pels seus parlants. Això vol dir que no hi ha un referent oral darrere la llengua literària. Aquest és un dels motius pels quals Lassaque ha adoptat aquesta llengua com a matèria de la seva poesia, ja que no és la seva llengua materna: l'absència de tradició literària en comparació amb el francès i de llengua de carrer en fan una matèria ideal per a l'experimentació. De seguida es comprèn les dificultats que això implica per al traductor, en relació amb els matisos d'ús i de tradició literària. En aquesta sentit la col·laboració amb la poeta ha estat essencial. Jornades de treball entre poeta i traductor ara a Tolosa de Llenguadoc ara a Barcelona, repassant fins als últims racons del significat de les frases i les paraules, van permetre l'acompliment d'aquesta traducció.



UNIVERSITAT ROVIRA i VIRGILI
Càtedra Josep Anton Baixeras

Aquest volum reuneix les conferències llegides en les Quartes Jornades de la Càtedra Josep Anton Baixeras, celebrades la tardor de 2017. Dedicades a la traducció literària, hi van participar alguns dels més prestigiosos traductors catalans: Dolors Udina, Francesc Parcerisas, Xavier Farré, Joaquim Mallafrè, Joan Cavallé i Albert Mestres. Gràcies a la claredat, la precisió i la passió amb què hi expliquen les seves experiències a l'hora d'anostrar textos escrits en altres llengües, penetrem en les vicissituds del difícil i apassionant art de la traducció.

