

# XIII Seminari sobre la Traducció a Catalunya





*Quaderns Divulgatius, 29*

# XIII Seminari sobre la Traducció a Catalunya



Barcelona, 2006

*Aquest vint-i-novè Quadern Divulгатiu de l'AELC  
està patrocinat per*



© dels autors  
*Primera edició: abril de 2006*  
*Dipòsit legal: B-20.717-06*  
*ISSN: 1885-2734*  
*Edita: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana*  
*Canuda, 6, 6e (Ateneu Barcelonès) 08002 Barcelona*  
*E-mail [info@aelc.es](mailto:info@aelc.es) <http://www.escriptors.cat>*  
*Realització: Insòlit, Barcelona*  
*Impressió: La Impremta Ecològica, Barcelona*

# Sumari

7

Presentació

*Laura Santamaria*

11

El doblatge per a televisió i el cas de Canal 9

*Heike van Lawick*

23

Tres coses sobre els guionistes

*Francesc Orteu*

29

La traducció, un acte crític

*Arrau Pons*

53

Traducció en vers: creació i recreació

*Gabriel de la S. T. Sampol*

59

Grandeses i servituds de la traducció (poètica)

*Alfred Sargatal*

69

Humor i traducció

*Carles Cano*

77

La traducció de textos d'humor

*Marta Pera*



# Presentació

---

*Laura Santamaria*

Traduccions i originals apareixen per separat davant dels seus lectors, de tal manera que s'altera la convivència d'uns textos que, de fet, estan intrínsecament relacionats. Són poques les modalitats de traducció en què podem gaudir dels dos textos alhora, però, per exemple, en el cas de les pel·lícules subtítulades i de les edicions de poesia bilingües sí que tenim accés simultani a l'original i a la traducció. Precisament aquesta és una qualitat que fa que alguns espectadors s'estimin més veure pel·lícules subtítulades que no pas doblades i que les edicions bilingües de poesia siguin ben rebudes pels lectors.

De la mateixa manera, autors i traductors mantenen relacions molt poc visibles. En aquest XIII Seminari, però, hem volgut assegurar a la mateixa taula creadors i traductors amb la intenció de destriar si la feina que fan és tan diferent i d'analitzar com perceben la relació entre les seves tasques. Hem sentit la reflexió d'aquells creadors que fan traduccions i ens hem endinsat en la lectura del text original en què es basen els traductors.

En la primera taula, les intervencions de Francesc Orteu i Heike van Lawick, que recollim en aquest volum, ens expliquen la tasca

dels guionistes i dels traductors per al doblatge. Francesc Orteu reflexiona sobre la condició dels guionistes que els obliga a ser «males persones» i complicar la vida dels seus personatges, ja que sense aquestes vides difícils no podrien crear històries. Aquesta perversitat, alhora, els enemista amb els actors i els periodistes. Els traductors prenen aquests diàlegs com a punt de partida per tal de recrear-los en una altra llengua. Heike van Lawick ens detalla la feina que hi va haver al darrere de les traduccions al valencià que durant uns pocs anys es van poder veure a Canal 9. La iniciativa de doblar al català va generar una gran indústria del doblatge que es va perdre, al mateix temps que desapareixien les il·lusions de trobar una varietat lingüística amb què ens sentíssim còmodes els parlants del Principat i del País Valencià. El punt en contacte que tenen guionistes i traductors no provoca gaire enveja: la invisibilitat davant dels espectadors que només tenen ulls per als actors.

En la taula dedicada a la poesia, Alfred Sargatal, Gabriel de la S.T. Sampol i Arnau Pons reflexionen sobre la creació i la traducció poètiques. Arnau Pons fa una anàlisi de l'ús ideològic de les traduccions al català i reflexiona sobre el joc de miralls que esdevé quan volem arribar als textos aliens en llengua pròpia, de tal manera que la mateixa tria de textos exerceix una violència que perverteix el sistema d'arribada amb la perplexitat evident dels lectors. D'altra banda, Gabriel de la S.T. Sampol s'endinsa en els dos tipus de traducció possibles, la subsidiària i la substitutòria, per analitzar els conceptes de llibertat i creativitat. Ja des d'un punt de vista més personal, Alfred Sargatal ens relata la seva experiència com a traductor i la pròpia reacció davant del text acabat de crear.

La creació i la traducció de textos d'humor va ser l'eix de la tercera taula rodona del XIII Seminari de Traducció. En aquest número de *Quaderns Divulgatius* podreu trobar els articles de Marta Pera i Carles Cano. Marta Pera, com a traductora amb una llarga trajectòria dedicada a la traducció de textos basats en l'humor, tant de prosa com de guions de sèries televisives, posa en relleu les restriccions que aquest



gènere imposa al traductor, ja que ha d'aconseguir un efecte similar al del text original amb els seus lectors, malgrat que la pròpia essència de l'humor és un element intrínsec del fet cultural. Carles Cano compara la tasca del contacontes amb la del traductor i la semblança entre aquestes dues professions, de vegades perquè ha de canviar la llengua a un conte per poder-lo explicar a una nova audiència, de vegades perquè vol narrar oralment unes històries que moltes vegades tenen un origen escrit.

Aquest recull que teniu a continuació és el resultat de posar de manifest les relacions entre creadors i traductors.



# El doblatge per a televisió i el cas de Canal 9

---

*Heike van Lawick*

Sens dubte, hi deu haver moltes persones per a parlar amb millors coneixements que jo de la seua relació amb els guions audiovisuals des del punt de vista professional de la traducció, perquè només durant algun temps, i ja fa uns anys –entre el 1989 i el 1992–, vaig treballar en aquest camp. Tanmateix, m’ha semblat que algunes observacions sobre aquella experiència –que es complementa amb una altra, en què vaig desenvolupar diversos treballs com a traductora de guions de doblatge– podrien ser útils ací, ja que està lligada a la primera etapa de la posada en marxa i funcionament de Canal 9, Televisió Valenciana, on treballava en l’equip d’assessorament lingüístic dirigit per Toni Mollà, i allí em dedicava especialment a la revisió dels guions de doblatge traduïts per altres.

Partint d’aquestes dues experiències, presentaré alguns criteris i problemes sobre la labor de traducció al català, especialment per a televisió, que introduiré des d’un punt de vista més general i teòric, per il·lustrar-los, després, amb exemples.

---

Professora de la Universitat Jaume I de Castelló, hi ha impartit cursos de comunicació i traducció. Ha traduït de l’alemany la poesia d’Ursula Krechel, el teatre de Bertolt Brecht, etc. Ha estat traductora i correctora de Canal 9. També es dedica a l’assaig literari.

## Les fases del doblatge i la seua realització a Canal 9

Normalment, les fases de què consta el procés de doblatge són, per al que ens interessa ací:

- a) la traducció del guió original per una persona o un equip,
- b) l'adaptació i l'ajust del guió en l'estudi de doblatge,
- c) el doblatge del guió traduït i ajustat,
- d) i, finalment, les mescles.

En el cas de Canal 9, val a dir que la creació de la cadena, el 1989, va fer que es multiplicara el nombre d'estudis de doblatge al País Valencià, on la indústria audiovisual en general, fins a aquell moment, era molt reduïda. Atesa la manca d'experiència en el doblatge al català i la falta de traductors i actors especialitzats en mitjans audiovisuals, en la primera etapa, el procés descrit es va allargar per la incorporació d'alguns passos dedicats a la revisió lingüística. En primer lloc, es comprovava la traducció, amb el guió original al costat (i amb una còpia en vídeo en la llengua original); es tractava de corregir possibles errors de traducció (calcs lèxics o sintàctics, falsos sentits, etc.), de normativa o d'estil, alhora que s'intentava d'adaptar el text a les directrius generals que havien començat a elaborar-se tenint en compte el públic receptor. Es confeccionaven llistes amb els errors més freqüents i s'enviaven als estudis, de manera que els traductors podien aprendre revisant les correccions que s'hi havien realitzat. Més tard, en augmentar el volum de doblatges, es va prescindir de contrastar la traducció amb l'original per comprovar només l'adequació i la correcció del guió traduït.

També durant una etapa primera, cada estudi de doblatge tenia assignat un assessor lingüístic, contractat per la Televisió Valenciana, que solia treballar en la sala de gravació. La seua tasca era, d'una banda, ajudar els actors dobladors en qüestions de fonètica; sovint, marcaven al guió les obertures de les vocals, les distincions entre consonants sordes i sonores, els enllaços vocàlics i consonàntics, les elisions, etc. D'altra banda, revisaven les modificacions del text a mesura que es

feien per raons de l'ajust, per evitar que s'hi introduïren errors nous. Aquest procediment va assentar les bases d'un model fonètic oral que servia de referència a tots els implicats en el procés: els directors i els actors de doblatge, els traductors i els ajustadors, principalment. Més tard, aquest servei es va suspendre, tot i que molts estudis van contractar pel seu compte un assessor lingüístic, almenys durant un temps.

Finalment, alguns assessors de Canal 9 TVV es dedicaven al «visionat» del guió ja doblat pels actors, en una còpia premesclada en cinta de vídeo, i comprovava, d'una banda, que no s'hagueren comès errors lingüístics en modificar el text durant l'ajust o el doblatge mateix i, d'una altra, que la dicció fóra respectuosa amb el sistema vocàlic del català, i més concretament de la varietat valenciana, etc. Solien enviar-se uns fulls de repeses (*retakes*) on es feien constar els casos de no adequació sintàctica, lèxica, estilística o fonètica.

Potser convé comentar en aquest context que molts actors i moltes actrius que treballaven en aquest procés, tenien com a llengua materna el castellà, o bé la variant del català pròpia d'algunes comarques centrals del País Valencià on es tendeix a ensordir les consonants sonores. Uns i altres tenien, per tant, dificultats per a pronunciar amb correcció i naturalitat alguns sons propis del català. A aquest problema, s'afegia encara la ja assenyalada falta d'experiència dels actors en el doblatge.

La conseqüència d'aquests fets va ser que, en molts casos, només es pogueren obtenir productes sense gaire naturalitat en la interpretació. Això, però no sols això, va ser detectat immediatament pel públic. Alguns estudiosos (Chaume (2003: 101) atribueixen sobretot «el rebuig inicial del públic envers Canal 9 Televisió Valenciana durant el primer any d'emissions [...] a la sobreactuació amb què els actors aleshores novells interpretaven els actors i actrius de la versió original». Ara bé, convé remarcar, en contrast amb aquesta opinió, que la pel·lícula *Karate Kid*, doblada al català, va ser de màxima audiència al seu moment, i que també altres doblatges, com ara *Únic testimoni*, *Casablanca*, *L'últim tango a París*, *Dues cares de dona* o *Oficial i cavaler*

ller eren productes dignes que no van provocar més rebuig per part del públic que el mer fet de sentir Humphrey Bogart o Marlon Brando parlant en la llengua del país.

L'altre problema esmentat afectava directament la traducció: eren les modificacions a què podia sotmetre's el guió durant el procés d'ajust o de doblatge. En el darrer cas, podia deure's a particularitats de l'actor o l'actriu (canvis que es realitzaven per motius de pronúncia). En el primer cas, les modificacions que es produïen durant l'ajust podien evitar-se, en gran mesura, si el mateix traductor feia l'ajust; de fet, han pres aquesta opció alguns que s'hi han professionalitzat. En canvi, si l'ajustador era una persona distinta, sovint amb coneixements deficients de la llengua original, la seua intervenció podia provocar errors de traducció respecte a l'original i també faltes en la llengua meta per desconeixements suficients de la normativa.

## **Problemes de l'ajust**

Per comentar alguns problemes relacionats amb l'ajust, torne a referir-me a un marc teòric general, pel qual es recomana que no se separen ajust i traducció, sinó que l'objectiu hauria de ser la producció d'un únic text meta, una traducció ja ajustada, que tindria en compte la coherència del text global, la cohesió amb la imatge i les intencions del text original (Martín, 1994; Chaume, 2003).

Tenint en compte aquesta recomanació, si el traductor opta per ajustar, ell mateix, el guió traduït, haurà de tenir en compte tres tipus de sincronia (Agost i Chaume, 1996; Chaume, 2003):

- la sincronia fonètica o ajust labial; sol considerar-se només en primeríssims plans i persegueix especialment la coincidència de les vocals obertes i de les consonants bilabials i labiodentals dels personatges en pantalla;
- la sincronia cinètica o ajust als moviments corporals dels actors (per exemple, un gest de negació no pot anar acompanyat per un *sí* verbalitzat);

- la isocronia o ajust temporal a la durada dels enunciats dels personatges en pantalla. Les deficiències en la isocronia (per exemple, veure un personatge que està parlant sense sentir-ne la veu) són les més fàcilment perceptibles per part del públic. D'altra banda, la major concisió de l'anglès –llengua original de bona part dels guions que es tradueixen i doblen entre nosaltres–, sovint obliga a ometre algun fragment dels enunciats per fer encaixar bé el text català.

En la pràctica traductora i ajustadora, per poder contemplar en la traducció la sincronia fonètica i la cinètica, convé veure el vídeo / dvd en la llengua original i anotar en el guió escrit els fragments que en podrien resultar afectats. Aquesta primera visió també pot servir per a comparar el guió escrit amb els diàlegs reals dels personatges, ja que sovint no coincideixen del tot, a causa de modificacions realitzades durant el rodatge. Finalment, és útil prendre nota de la intenció de les interjeccions (no sempre clarament interpretables en el text escrit) i decidir el tractament dels personatges en funció de la relació que mantenen. En el darrer cas, convé tornar a referir-se a un dels problemes que ofereix la traducció de l'anglès: el plurivalent pronom *you*.

Una vegada revisat i anotat el guió, es tracta de recrear-lo en la llengua meta, d'adequar-lo a un registre oral prefabricat versemblant, és a dir, de recrear un discurs dit com si no haguera estat escrit.

## **Models lingüístics i llibres d'estil**

Per facilitar i unificar els criteris de creació d'un llenguatge pretesament oral, els diferents mitjans han elaborat unes directrius pròpies. Així, el de *Llibre d'estil* de la Televisió de Catalunya (1995) observa la presència de quasi totes les característiques del llenguatge col·loquial en els diàlegs de l'obra audiovisual i recomana unes estructures sintàctiques breus i amb preferència per la juxtaposició en comptes de la subordinació, remarca l'existència d'estructures conversacionals estereotipades i d'altres procediments expressius propis, etc.

De manera semblant, en planificar les tasques d'assessorament lingüístic de Canal 9, Mollà (1990) feia unes recomanacions generals, com ara l'ús d'un llenguatge planer que evite neologismes innecessaris, vulgarismes, localismes, arcaïsmes, cultismes, calcs d'altres llengües, etc. Així mateix preferia frases breus i juxtaposades i advertia contra l'abús de la veu passiva i d'una adjectivació excessiva. El llibre de Mollà, *La llengua dels mitjans de comunicació*, de fet, recollia les idees principals del llibre d'estil incipient que ell mateix va elaborar per a Canal 9 i que van revisar i actualitzar constantment, per mitjà de reunions, tots els assessors lingüístics per tal de donar compte dels problemes més diversos a mesura que es plantejaven. Així mateix, aquest material es va complementar amb una classificació alfabètica de vocals obertes i tancades, ordenada per terminacions, que es va distribuir als estudis de doblatge per servir-los com a referent.

Potser convé resumir les línies generals del model lingüístic que, en aquella època, s'intentà construir per a la televisió autonòmica valenciana. Era un model que buscava adequar-se a les necessitats comunicatives reals d'una comunitat lingüística, la valenciana, la llengua de la qual tenia unes característiques determinades. Però, alhora, aquesta adequació havia de perseguir el reconeixement i l'acceptació dels parlants de tot el territori lingüístic; per això, el model proposat havia de procurar no allunyar-se excessivament dels parlars col·loquials-dialectals que coneixen i usen aquells parlants. Altrament, la conseqüència immediata fóra el rebuig d'aquella *varietat desconeguda* o el menysteniment i desprestigi de la pròpia varietat i el correlatiu prestigiament d'altres realitzacions lingüístiques (Mollà, 1990: 17-18).

Per tant, es tractava d'elaborar un model basat en les característiques fonètiques, morfosintàctiques i lèxiques de la llengua que es parlava a la major part del País Valencià, és a dir, d'aquella varietat del català coneguda com a *valencià general*. Aquest plantejament bandejava, d'una banda, les estructures lingüístiques estranyes a la



codificació normativa, com ara \**tindre que*, i d'altra banda, les formes pròpies de varietats característiques d'altres zones de l'àmbit català, és a dir, que preferia *buscar* a *cercar*, *seua* a *seva*, *granera* a *escombra*, etc. A grans trets, aquesta proposta coincidia amb el tipus de llengua tal com l'empraven i l'empren gran part dels escriptors al País Valencià i igualment els mitjans de comunicació escrits o radiofònics.

El problema es plantejava en casos en què molts parlants valencians tendeixen a utilitzar un castellanisme en comptes de la corresponent paraula catalana. D'altra banda, ja per causes polítiques –cal recordar que ens referim a una època en què l'anticatalanisme tenia molta força al País Valencià–, des de la direcció del mitjà es va decidir barrar el pas a l'ús de les formes genuïnes de la llengua que substitueixen aquells castellanismes. Això portà a l'elaboració d'una arbitrària «llista de paraules prohibides», discutida i rebatuda durant el primer any d'emissions i divulgada entre assessors lingüístics, periodistes i traductors per l'estiu de 1990. Hi figuraven paraules com ara *gespa*, *botxí*, *estimar*, *sovint*, *doncs*, *ostatge*, *xarxa* (o *xàrcia*), etc. Aquest intervencionisme no solament qüestionava el treball de la Unitat d'Assessorament Lingüístic, sinó que tingué com a conseqüència l'autocensura de guionistes i traductors, que maldaven per evitar «catalanades», que només empraven quan no hi havia més remei (per exemple, *ostatge*) i corrent el risc de ser censurats o castigats posteriorment. Tot plegat va suscitar una situació conflictiva, llavors molt esbombada a la premsa i, d'altra banda, fou l'origen de la reducció dràstica del nombre d'assessors lingüístics a la Televisió Valenciana i de la rescissió del contracte laboral dels qui es mostraren menys disposats a acceptar aquestes imposicions d'arrel purament política.

En qualsevol cas, l'esforç per trobar un model de llengua àmpliament acceptable responia a una situació sociolingüística conflictiva, en tot l'àmbit català, que durant els anys següents no s'ha modificat i que tampoc no sembla que haja de millorar en un futur pròxim. És la que Mollà (1990: 40) descrivia així:

Descohesió territorial (fronteres estatals i autonòmiques que dificulten polítiques lingüístiques unitàries), descohesió social, demogràfica, funcional i simbòlica, bilingüisme unilateral, absència d'una consciència lingüística unitària, pervivències d'ideologies tradicionalistes i secessionistes, baix índex d'utilitat lingüística, etc.

Davant aquest panorama, es pretenia apostar, en aquells inicis de Canal 9, per «l'elaboració i difusió de propostes lingüístiques funcionals», d'una banda, i per la «dignificació i el reconeixement de la diversitat lingüística», de l'altra. Un model funcional de la llengua emprada a la televisió tenia com a objectiu que aquesta llengua passara desapercibuda, que no fóra més que el vehicle que servia per a donar i rebre informació, un model que semblara normal al públic, que s'hi havia de poder reconèixer.

El *model referencial* que es va elaborar fa quinze anys havia de vehicular, principalment, programes no connotats pel discurs espontani (documentals, informatius, etc.). Aquest model es basava en: *a)* la normativa vigent, *b)* les característiques del valencià general i *c)* una adaptació a les necessitats funcionals del mitjà. Els registres més informals, més acostats al llenguatge col·loquial, generalment demanen un altre tractament, sovint al límit del que permet la normativa, sense emprar localismes o altres elements distorsionadors (arcaïsmes, hipercorreccions, etc.).

Convé molt distingir, per tant, entre uns contextos més o menys marcats per l'espontaneïtat. Segons el grau de formalitat, el llibre d'estil recomanava, per exemple, emprar les formes reforçades dels demostratius (*aquest* i *aquell*) en textos llegits no espontanis, mentre que preferia optar per les formes no reforçades (*este*, *eixe*, *aquell*) en textos de marcada espontaneïtat. Així mateix, l'infinitiu *veure* es considerava preferible en contextos formals, i *vore*, en contextos més informals. El model referencial per a Canal 9, Televisió Valenciana, havia de ser, per tant, «el producte de l'encreuament d'una varietat (geogràfica + cronològica + social) passada pel sedàs normatiu i, alhora, d'un registre determinat» (*Els models lingüístics de la RTVV*: 15).

També s'havia de contemplar la situació comunicativa: les característiques dels programes havien de determinar el registre lingüístic en cada cas, tenint en compte especialment el destinatari (públic infantil, heterogeni, etc.), el tema (general o especialitzat), el grau de formalitat (solemne, formal, informal) i la intenció (objectiva o subjectiva). El grau de formalitat sol anar lligat als altres factors citats; per exemple, els documentals es caracteritzen per un alt grau de formalitat i per una intenció objectiva, al servei d'un tema relativament especialitzat.

Pel que fa als programes infantils, es recomanava tenir especial cura a l'hora de triar les formes lingüístiques, atès el seu valor mimicoeducatiu. A més d'això, el model de llengua d'aquests programes no havia d'entrar en contradicció amb la que s'ensenyava a les escoles. Per tant, els trets col·loquials característics de les sèries i pel·lícules destinades a un públic infantil no havien de xocar excessivament amb la normativa. En canvi, els programes destinats a un públic adult permetien unes llicències basades en el llenguatge col·loquial, ja que la senzillesa i l'espontaneïtat són bàsics en el doblatge de diàlegs de pel·lícules.

## **El tractament de la variació lingüística**

En el doblatge de diàlegs de pel·lícules i sèries televisives, es tracta, al capdavant, d'ajustar-se a les particularitats lingüístiques dels personatges originals i, per tant, se n'ha de considerar l'edat i la procedència social, l'època històrica i possibles diferències d'origen geogràfic. Les situacions comunicatives determinen el registre en cada cas.

Segons algun estudi empíric (Goris, 1993), les solucions dels traductors a altres llengües, com ara el francès, davant aquest tipus de problemes són:

- l'estandardització de fragments subestàndard del text original;
- l'adaptació cultural (per exemple, de mesures);
- l'explicitació de fragments ambigus del text original.

Aquestes solucions són observables, en general, també en les traduccions de guions per al doblatge al català, tant a Catalunya com al País Valencià. El repte més gran, al meu entendre, és la recreació del registre informal, del llenguatge col·loquial que ha de semblar espontani. Des d'un punt de vista morfològic, la proposta inicial de Canal 9 acceptava alteracions de l'estàndard molt habituals, del tipus *digues-li > dis-li* o *dues > dos*. Pel que fa a la sintaxi, s'admetien determinats pleonasmes, com ara *li vaig dir a ma mare*, i per al tractament lèxic, es va elaborar un recull d'expressions col·loquials i vulgars d'ús viu.

Quant a la fonètica, hi ha autors (Ainaud *et alii*, 2003: 134-135) que contempen la possibilitat de marcar ortogràficament determinats trets dialectals amb què es vulga caracteritzar certs personatges.

Els problemes que planteja la traducció de varietats geogràfiques presents en productes cinematogràfics o televisius es donen de manera equiparable en la traducció d'obres de teatre i d'algunes novel·les. M'hi referiré breument per tractar-se d'un àmbit més estudiat des d'aquest punt de vista i perquè les reflexions són vàlides per als dos tipus de gèneres (audiovisual i literari).

Quan es dona el cas que l'extracció social dels personatges d'una obra es marca recurrent a varietats lingüístiques distintes –habitualment, els membres de les classes socialment dominants parlen estàndard, en oposició a personatges situats a un nivell social més baix, que parlen algun dialecte– resulta problemàtic traslladar aquesta diferenciació lingüística d'una llengua a una altra, perquè el valor semiòtic de la varietat triada no sol ser el mateix. D'altra banda, l'ús de determinats dialectes amb aquesta finalitat podria ferir el públic lector, teatral o televisiu o bé dotar el text d'uns efectes còmics no desitjats (Marco, 1997).

En el cas del valencià, el recurs a formes dialectals està molt connotat per la literatura costumista i folklòrica (sainets, llibrets de falla, el periodisme festiu etc.), de manera que aportaria als textos unes connotacions no desitjades. D'altra banda, és quasi impossible ex-

pressar diferències socials estamentals per mitjà de varietats del català, ja que al País Valencià, molts personatges haurien d'expressar-se directament en castellà. Finalment, Formosa (1999:81) adverteix que «no s'ha de caure tampoc en cap localisme dialectal català que no faria altra cosa que treure les situacions del context». Per fer front a aquesta mena de problemes, se sol recomanar l'ús de trets del registre informal, com ara interjeccions, fraseologismes, sintaxi senzilla i amb anacoluts, repeticions, etc. (per a un tractament més extens del tema, vegeu Lawick, 2005).

Aquest tipus de propostes potser mereixeria la mateixa crítica que alguns estudiosos (Ainaud *et alii*, 2003:136-137) han aplicat al model de TV3: el registre col·loquial resulta tan normatiu i estàndard que és quasi idèntic a l'estàndard formal usat als programes informatius, de manera que s'eviten els castellanismes que abunden en el llenguatge espontani habitual, però es perden els trets de personatges molt caracteritzats com ara els gàngsters, marcats per una varietat distinta en la llengua original. Coincidint amb la inicial proposta de Canal 9, el model emprat en el doblatge a TV3 té trets informals quasi exclusivament en el nivell lèxic, en contrast amb programes de producció pròpia, molt informals i amb una gran profusió de castellanismes de tot tipus.

## Referències bibliogràfiques

- AGOST, R. i CHAUME, F., «L'ensenyament de la traducció audiovisual», a Hurtado, A. (ed.), *La enseñanza de la traducción*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1996. ps. 207-211.
- AINAUD, J., ESPUNYA, A. i PUJOL, D., *Manual de traducció anglès-català*. Vic: Eumo, 2003.
- CHAUME, F., *Doblatge i subtitulació per a la TV*. Vic: Eumo, 2003.
- *El(s) model(s) lingüístic(s) de la RTVV. Criteris per a l'elaboració, supervisió i emissió de textos destinats a la RTVV*, document de treball intern, 1989.
- FORMOSA, Feliu, «La traducció teatral: del drama a l'escena», *Revista d'Igualada* 2, 1999, ps.79-84.
- GORIS, O., «The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation», *Target* 5 (2), 1993, ps. 169-190.
- LAWICK, H. van, «Una escena de Brecht i el problema de la variació dialectal en la traducció literària», a Arnau, P. & Pusch, C.D. (eds.), *Mirades sobre el País Valencià. Estudis de literatura i cultura*, Aachen: Shaker, 2005, ps. 159-176.
- MARCO, J., «Diversitat, literatura i traducció: les conseqüències de la varietat textual per a la traducció literària», a Burdeus, M. D. *et alii* (eds.), *La diversitat discursiva*, Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1997, ps. 321-340.
- MARTIN, L., «Estudio de las diferentes fases del proceso del doblaje», a Eguíluz, F. *et alii* (eds.), *Trasvases culturales: Literatura, Cine, Traducción*. Gasteiz: Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, 1994, ps. 323-330.
- MOLLÀ, T., *La llengua dels mitjans de comunicació*. Alzira: Bromera, 1990.
- TELEVISIÓ DE CATALUNYA, *El català a TV3. Llibre d'estil*, Barcelona: Edicions 62, 1995.
- TELEVISIÓ DE CATALUNYA, *Criteris lingüístics sobre traducció i doblatge*, Barcelona: Edicions 62, 1997.

# Tres coses sobre els guionistes

---

*Francesc Orteu*

Un guionista és una mala persona. Us ho dic sincerament. Jo sóc mala persona no perquè els meus pares estiguin separats o siguin drogaaddictes. Ho sóc perquè treballo com a guionista. I un guionista no pot pretendre fer bé la seva feina i, al mateix temps, quedar bé davant dels altres. De fet no quedes bé ni davant de tu mateix.

El guionista és dolent, immoral, pervers i, amb una mica de sort, si tot va bé, al final, molt al final, aconsegueix una certa redempció. Però anem a pams.

El guionista no és altra cosa que un especialista a causar dolor. No hi ha conflicte sense dolor i no hi ha història sense conflicte. Per tant, inventar una història és inventar una manera de fer mal. Fer mal als altres no és una feina fàcil, no si a més de mal vols causar sorpresa, admiració, esgarripança, intriga. Per fer mal no serveix tothom. No serveixen les persones compassives. No serviu vosaltres, traductors, si considereu que teniu uns principis morals sòlids. Cal

---

Llicenciat en filosofia, és escriptor i guionista. Com a guionista, ha participat en diverses sèries televisives emeses principalment per TV3, així com també en la sèrie infantil *Les tres bessones*. Com a escriptor, s'ha distingit pels llibres d'humor. És columnista de premsa escrita i ha impartit cursos sobre el guió d'humor per a televisió.

tenir vocació de torturador. T'ha d'agradar observar el dolor, investigar-lo, experimentar-lo en tu i en la gent que t'estimes, has de trobar seductora la tragèdia, has de considerar interessant la crueltat. Has d'acceptar que et diguin que estàs malalt.

Una història fa patir dos tipus de gent: els espectadors i els personatges. Els espectadors viuen aquest patiment com un sentiment plaent perquè és controlable. Saben que és una pel·lícula, saben que poden deixar de seguir-la, saben que allò passa a uns personatges. El dolor és mesurat, és una dosi tolerable, és una vacuna.

Per contra, els personatges no poden controlar de cap manera allò que els fa patir, tot i que –i aquesta és la trama– ho intenten de mil maneres. Si controlessin el seu dolor, si fossin capaços d'entendre'l, de dissoldre'l i d'oblidar-lo, no hi hauria història. Això s'aconsegueix només al final. El final d'una història és quan el dolor cessa, quan es torna dòcil, quan troba sentit, quan és acceptat, quan és un plaer.

Tot aquest dolor ha de sortir d'algun lloc i aquest lloc és la vida del guionista. Si en una història el dolor és aplicat en dosis mesurades i repartides estratègicament, en el moment d'edificar el guió, aquest dolor es troba apilat, en barra, a l'engròs, en brut. La primera feina del guionista és, doncs, cercar aquesta matèria primera i quan saps que la teva feina és aquesta ja cal que no sentis gaire repugnància cap a la misèria humana, perquè t'hi enfangaràs fins al coll.

Crear una història és crear del no res un personatge, estimar-te'l i sotmetre'l a tota mena de vexacions. A les pel·lícules de guerra, sobretot les ambientades al mar, sempre hi ha un moment que el vaixell del protagonista és atacat pels enemics. Sol passar en aquest combat que un personatge secundari –normalment és un noieta simpàtic i vitalista que s'ha fet amic de tothom– queda mal ferit, concretament en una cama. Llavors, sense instrumental mèdic, sense anestèsia, algú considera necessari amputar la cama. És just el moment de dir una línia de diàleg clàssica:

– *Noi, això et farà mal.*



Aquesta és, considero jo, l'essència de qualsevol història. Qui talla la cama és el guionista, perquè el guionista ha decidit que el ferit seria el noi simpàtic i vitalista, el guionista ha decidit que hi hauria atac, el guionista ha decidit també que el noi era a punt de casar-se amb una patinadora sobre gel amb qui feien parella olímpica. I si al guionista se li acut una manera més dolorosa de tallar una cama, no en tingueu cap dubte, l'escriurà. Això és un guionista.

La segona cosa que vull dir sobre els guionistes és que, a més de ser males persones, som conflictius.

Oi que la nostra feina és crear històries amb conflicte? Doncs és lògic que nosaltres mateixos ho siguem. Els guionistes no tenim la mala fama de ser gent problemàtica perquè els actors són pitjor. Els actors són idiotes, però que ho digui jo no té cap valor. Qui hauria de confessar-ho és un actor. Un parèntesi. En aquest moment de la meva intervenció, descobreixo que comparteixo taula amb una actriu. Per tant, queda clar de què parlo quan dic que sóc conflictiu. Continuo.

Els guionistes som conflictius de manera diferent als actors. Els actors volen ser ells, són gelosos, egocèntrics, desmesurats i inestables. Per contra, els guionistes són cabuts, críptics, obsessius i covards. Són espantadissos. Els agrada amagar-se. Escriuen perquè no tenen el valor de pujar a un escenari. Però allò que els fa perillosos és que tenen una idea. La seva idea. El guionista intenta de manera tenaç fer allò que vol fer, i qualsevol que li encarregui una feina, tard o d'hora descobrirà que allò que el guionista fa no té tant a veure amb l'encàrrec inicial com amb les dèries del guionista.

Bé, doncs una de les meves dèries, una de les meves guerres és la lluita a mort contra els periodistes. No m'agraden els periodistes. Però dir-ho de manera genèrica no té gaire valor. Concretaré. Estic en guerra contra els periodistes que dirigeixen mitjans de comunicació i, més concretament, estic en guerra contra els periodistes que dirigeixen l'empresa on jo m'he format, TV3.

Quan entres als estudis de TVC a Sant Joan Despí per l'accés principal, trobes un camí que t'obliga a prendre una decisió radical:

o tires pendent amunt i vas a l'edifici del CPA o tires pendent avall i vas a l'edifici del CEI. No hi ha alternativa. I aquesta disjuntiva física respon també a una distinció exclouent entre informació i entreteniment.

Segons els paràmetres periodístics dels responsables dels mitjans de comunicació, en una ràdio, en una televisió, o bé informes o bé entretens. No hi ha res més a fer. I arribats a aquest punt, pregunto: jo, quan parlo amb la meva mare, què faig: informació o entreteniment?

Si només faig entreteniment, per què vull causar dolor?

Què no parlen ja del dolor i les tragèdies reals en els Telenotícies?

I si els periodistes ja ens informen sobre els problemes i els drames de la nostra societat, per què ho han de fer persones no qualificades com són els guionistes en àmbits poc adients com són els programes d'entreteniment?

I és aplicant aquesta lògica com el dolor, la realitat, el món va esdevenint a la ràdio i la televisió un monopoli dels periodistes.

I és per això que hi estic en guerra, una guerra que ells no entenen.

Finalment, la tercera cosa que vull dir dels guionistes és que, a més de ser males persones i problemàtics, tenim una condició que ens uneix als traductors, i és ser invisibles.

Els guionistes, com els traductors, no som considerats «persona» en paràmetres informatius. Això vol dir que no tenim «cara». Quan no tens cara no et conviden als programes de televisió a parlar de la teva feina i, per tant, són altres els qui en parlen.

Quan són altres els qui acostumen a parlar de la teva feina, són també altres els qui acostumen a ser contractats per fer la teva feina. En el cas dels guionistes, són actors o directors o presentadors de televisió els qui reben ofertes sucoses, els qui cobren quantitats importants, els qui tenen el privilegi de dirigir les seves carreres. Quan no tens cara, quan no ets persona, quan no ets ningú, tens dificultats per fer un projecte personal.

Aleshores els guionistes, i potser també els traductors, no ho sé, això ho heu de dir vosaltres, ens refugiem en una concepció tècnica de la nostra feina. I un guionista esdevé un tècnic, algú sense personalitat que per imperatius professionals ha de ser capaç d'assumir qualsevol tipus d'encàrrec, i tant li fa que se'l faci seu o no.

No és el camí. No el meu.

En moments de desesperació, de dubte, d'emprenyament, sovint he estampat a la cara dels meus entranyables companys guionistes aquesta pregunta: però tu, ets o no ets un artista?

Moltes gràcies.



# La traducció, un acte crític

---

*Arnau Pons*

«La polèmica és de l'ordre de la retòrica, i de la sofística. La crítica és un exercici d'identificació de les estratègies, i de denúncia dels efectes de poder. En aquest sentit, la crítica és del tot oposada a la polèmica, que és una maniobra per obtenir poder. És la crítica, i no pas la polèmica, que és filològica, en el sentit de Sòcrates. D'aquesta manera, totes dues són batalladores, però ni els mitjans ni els objectius són els mateixos. La polèmica treballa per adormir, endormiscar l'esperit crític i així poder vèncer l'altre. La crítica, com a facultat deixondidora, treballa per trobar el sentit, treballa la intel·ligibilitat, i la historicitat d'aquesta intel·ligibilitat. L'ètica no és la mateixa. Tampoc la política.»

HENRI MESCHONNIC

*Spinoza, poema del pensament*

---

Poeta i traductor, és professor d'ensenyament secundari. Entre els autors que ha traduït destaquen Paul Celan, Maurice Blanchot, Luiza Neto Jorge, Mandelstam i Lahor. Publica a les revistes *Reduccions* i *Rels*. Articles seus van aparèixer també a la desapareguda revista *Lateral*.

«La traducció poètica, molt més lliure en la recomposició que no pas cap altra, permet de comprendre l'escriptura poètica precisament allà on ha d'afrontar l'obstacle d'un altre text ja escrit, sense veure's obligada a reprendre'l o a citar-lo implícitament, tal com ho fa (d'una manera més o menys sensible) el poema.»

JEAN BOLLACK

*Poesia contra poesia*

«[...] i es recordava d'una vegada que havia mirat d'apunyar-se les orelles per haver-se fet una trampa en una partida de *croquet* que es jugava contra ella mateixa, perquè a aquesta curiosa criatura li plaïa molt de suposar que eren dues.»

LEWIS CARROLL

*Alicia en terra de meravelles* (Traducció de JOSEP CARNER)

He pensat que faria bé si us llegia, de bon començ, uns quants poemes d'altri traduïts per mi. Que ens escometi broixa, la poesia. No hi ha res de més polític, potser, que una taula quan hi regeix la lletra. I encara més si hi acut, al seu voltant, tot un esplet de persones disposades a la discussió, esbatanades per una lectura imprevista de traduccions de poesia, amb el convenciment que tot això pot arribar a tenir un caire profundament crític –pel fet que hi ha quelcom que ve de fora. Per enfortir el repte. Només cal fer-lo despuntar. En el fons la poesia viu d'aquesta fal·lera, la d'una xenofília (paroxística) com no n'hi ha gaires. Si ara us faig avinents les meves provatures, és a fi de fer-vos palesa amb la veu (la més mortal de les nostres projeccions) els moments de silenci i d'esbatec –o els minuts de sorra memorial– d'aquesta pràctica traductora. Es tracta d'uns poemes que miren de dreçar-se'm després d'haver sorgit d'uns altres que porten, respectivament, els noms i les mans de Paul Celan i d'Óssip

Mandelstam, dos poetes que escolto des de fa molts anys d'una manera extremament atenta. Això que ara sentireu són –i crec poder-ho dir com cal– els pòsits d'una significació interior. La traducció de poesia demana saber trobar, segurament, aquest punt des del qual es pot fer l'elogi de la llunyania

[PAUL CELAN, *Cascall i memòria* (1952)]

«Elogi de la llunyania»

Dins la deu dels teus ulls  
viuen les xarxes dels pescadors de la mar delirant.  
Dins la deu dels teus ulls  
l'oceà manté encara el que ha promès.

Aquí llenço jo  
–cor que ha estat entre els homes–  
els meus vestits  
i abandono la lluïssor d'un jurament:

Com més negre en el negre,  
més nu estic.  
Només desertor sóc fidel.  
Jo sóc tu quan jo sóc jo.

Dins la deu dels teus ulls  
a la deriva vaig, tot somiant un rapte.

Una xarxa una altra xarxa ha pres:  
enllaçats ens separem.

Dins la deu dels teus ulls  
un penjat estrangula la corda.

TALMENT A UN MORT, ella els cabells s'allisa:  
du blaves dernes sota la camisa.

Dernes del món du, en un voraviu.  
Sap les paraules, i només somriu.

Ella mescla el somriure amb la copa de vi:  
cal que te'l beguis ara, si vols ser al món i aquí.

La imatge ets tu, que ella en la derna afina,  
quan, meditant, vers la vida s'inclina.

DE NIT S'EMMORENEIX el cos. És teu.  
Se t'ha colrat amb la febre de Déu:  
i brando torxes amb la boca, les més altes,  
que s'engronsen a frec de les teves galtes.

Sigui desbressolat qui amb cançons no adormiren.  
Jo he vingut cap a tu, amb la neu a les mans,  
la incertitud, com els teus ulls que em miren  
blavejant dins del cercle d'hores. (Molt abans,

el cercle de la lluna, la feia molt més bella).  
Dins envelats de buit, la meravella  
ha estat profund sanglot, ha estat aüc;  
al cantiret del somni –què hi fa?– se li glaçà el seu fang.

Recorda: negral, una fulla penjava en el saüc –  
el signe bell, per a la cràtera de sang.



[PAUL CELAN, *De llindar en llindar* (1955)]

«Resplendiment»

Silent el cos,  
damunt l'arena jeus al meu costat,  
sobrestel·lada.

.....

Va ser un raig de llum refractat, allò  
que es trencà cap a mi?  
O fou la vara  
que trencaren damunt nostre,  
la que així resplendeix?

«Tot jugant amb destrals»

Set hores de nit, set anys de vetlla:  
tot jugant amb destrals,  
ajaçat a l'ombra de cadàvers dreçats  
—oh arbres que no talles!—,  
en el capçal el luxe del callat,  
la pobritud dels mots als peus,  
així ajaçat, amb les destrals tu jugues —  
i com elles llueixes finalment.

«De dos en dos»

De dos en dos neden els morts,  
de dos en dos, remulls de vi.  
Pel vi vessat en el teu dors,  
neden dos morts sense llanguir.

Amb llurs cabells estores feren,  
ara tots dos viuen plegats.  
Un altre cop ton dau esperen:  
en un sol ull t'has endinsat.

[PAUL CELAN, *La rosa de Ningú* (1963)]

HI HAVIA TERRA DINS ELLS, i  
cavaven.

Cavaven i cavaven, i així els anava  
passant el dia i la nit. I no lloaven Déu,  
que, tal com sentien, volia tot això,  
que, tal com sentien, sabia tot això.

Cavaven, i no sentien res més;  
no es feren savis ni s'inventaren cap cant,  
no s'imaginaren cap més llenguatge.  
Cavaven.

Vingué l'avern d'una tempesta, vingué també un silenci erm,  
i tots els mars també arribaren.  
Jo cav, tu caves, i cava també el verm,  
i allò que canta allà va dient: Ells caven.

Oh un, oh cap, oh ningú, oh aqueix tu:  
Si no és enlloc, cap on s'anava en ell?  
Ets tu qui cava quan jo cav; sóc jo qui's cava cap a tu,  
mentre en el dit se'ns desperta l'anell.

EL MOT D'ANAR-VERS-LA-FONDÀRIA,  
aquell que vàrem llegir.  
Els anys, els mots des d'aleshores.  
Nosaltres som encara i sempre aquí.

Saps que l'espai infinit no s'acaba,  
saps que no et cal ja volar,  
saps que el que es va escriure en el teu ull  
ens enfonsa la fondària.

[PAUL CELAN, *Cristall d'alè* (1965)]

(ET CONEC, ets la que es vincla greument;  
jo, el perforat, sóc el teu servent.  
On flameja el mot que ens testimonia?  
Tu –del tot real. Jo –del tot follia.)

[ÓSSIP MANDELSTAM, *La pedra* (1909)]

Em fou donat un cos –i què en puc fer?  
Tan únic i tan meu, tan vertader!

El goig callat de viure i respirar,  
dieu-me a qui l'he de regraciar?

En sóc el jardiner, també la flor;  
a la presó del món no estic tot sol.

El vidre de l'etern vaig entelant,  
el baf que em fa l'alè s'hi va escampant:

signes gravats per sempre d'un esbós;  
ni desxifrar-se pot, de tan borrós.

Per bé que fugi la bavor d'aquest moment –  
el meu esbós s'hi quedarà, eternalment.

[ÓSSIP MANDELSTAM, tres poemes d'abril de 1935  
(*Els quaderns de Vorónej*)]

Deixa'm fugir, expulsa'm lluny, Vorónej:  
em rebaixes, m'envoles, ara jugues amb mi,  
des d'un voral, vençut, saps com fer-me venir.  
Voraginós capritx, Vorónej –d'oronejar voraç,  
ets corb, coltell de viu oreig–, reneix, neguit...

Hauré de viure més, jo que dos cops ja he mort,  
i la ciutat amb l'aigua hagi perdut el nord:  
quins pòmuls espigats, mossa pigada i bella,  
quin agre saïmós la terra, clava-hi d'un pic la rella!  
Bona al·lota s'ajeu, fonda estepa d'abril,  
quin Buonarotti el cel, aquest cel teu –febril...

I això quin carrer és?  
Carrer de Mandelstam.

Renoi, que complicat!  
Quin nom de mil dimonis!  
Per voltes que tu hi donis  
sona vinclat, mai dret.

Ni llis ni delicat, ni gaire alineat,  
ans gairebé  
alienat,  
d'aquí que a aquest carrer  
o a aquest sotrac balder  
li diguin Mandelstam.

Em pregunto si assistim de debò a una nova presa de consciència de l'activitat traductora en català. I de retruc em pregunto si l'afinament que se'n podria derivar arribaria a penetrar per igual les mentalitats d'aquells que s'hi impliquen –lectors inclosos. Ja que se'm demana el parer, no m'amagaré de dir –ni de dir-ho ben clar– que he notat com, en els darrers anys, els gestors culturals de casa nostra s'han dedicat a conjuminar intencionadament la qüestió de la catalanitat (o millor dit: d'una idea de la catalanitat que encara s'entesta a presentar com a dons tots els contra-dons i tots els malsons de la identitat)<sup>1</sup> amb l'estimulació programada i cavil·lada d'un culte in-

---

1 Ben aviat els artistes mateixos se sumen a la demagògia dels gestors per fer-nos creure que l'*ultralocalisme* és l'expressió germinal i imprescindible del que és universal, quan, comptat i debatut, és un cert *ultralocalisme* (ben seleccionat i totalment assistit) el que ens és presentat com si fos l'essència idònia de la catalanitat (l'esborrament tenaç de la històrica diversitat artística catalana, i la confusió que es propala amb l'actitud mental de barrejar-ho tot, són algunes de les violències que s'exerceixen avui dia al passat intel·lectual de Catalunya, amb la connivència de l'entorn). Hi hauria, doncs, una estirp de torxes (és a dir d'artistes) que vetllarien per la llum de la pàtria. Segons aquesta línia, el «racionalisme» arquitectònic de Sert no seria prou català (ho lleigeixo, bocabadat, en una entrevista que Catalina Serra fa a Josep Llinàs, al «Quadern» d'*El País*; Llinàs no sap –o ignora expressament– que Sert va estudiar amb interès, per exemple, la casa rural eivissenca)... Quan els judicis estètics comencen a relliscar cap a aquest voral, l'única cosa que ens queda és, si en tenim l'esma, estar a l'aguait o, més dramàtics, desempolsegar les maletes (fa mala espina). Noto a faltar una anàlisi de la coincidència que bona part d'aquests artistes «ultralocals» siguin wagnerians enardits, si tenim en compte que el revifament del wagnerisme a Catalunya va ser promogut directament pel govern del Tercer Reich: Hitler estava molt interessat a «germanit-

fantívol a la personalitat (ara, de fet, una cosa ja va amb l'altra, fins al punt de confondre's en l'àmbit de la promoció), cosa que afecta també la traducció literària –tant de prosa com de poesia. No és només el ball del diner qui fa rodar les músiques. Hi ha alguna cosa més. S'és suspecte quan no es parla la llengua del poder. Sempre. Arreu. També en aquelles nacions que no tenen consolidat el terme que les designa.<sup>2</sup> Tal com va dir Pierre Bourdieu en la conversa que va mantenir amb l'artista Hans Haacke: «Mitjançant la humiliació, fins i tot la demolició de l'intel·lectual crític, el que hi ha en joc és la neutralització de qualsevol contrapoder. Nosaltres sobrem: el fet que hi hagi persones que pretenen oposar-se, individualment o col·lectivament, als imperatius sagrats de la gestió és una cosa completament insuportable.»<sup>3</sup> I just abans ja havia remarcat: «Ara bé, també sé que la finalitat de la gestió és principalment assegurar el funcionament més que no pas la reflexió i la crítica. Són responsabilitats contradictòries.»<sup>4</sup> Que la gestió compti avui –i aquí mateix– amb les confabulacions (o el «ja m'està bé») dels artistes patrocinats, no ens hauria de sorprendre. Defensen el seu pedestal. El que sobta és que, per humiliar els contemporanis que incordien, aquests artistes es repengin, a sobre, en l'adminicle de l'humor. Aristòtil ja va assenya-

---

zar» l'activitat cultural espanyola i també catalana, i va comptar amb el suport fanàtic de Franco. Deu anys després de la desfeta del nazisme, el 1955, en ple franquisme, el Festival de Bayreuth va visitar el Liceu. Ara bé, la cosa s'havia preparat amb cura des d'Alemanya (ja sabem com va anar la qüestió de la desnazificació); vegeu l'article recent publicat a la *FAZ* núm. 167 (21 de juliol de 2005): «Ein Grüner Hügel für den Generalissimo» de Holger R. Stunz. Alguna revista d'aquí hauria de gosar publicar-lo. La paradoxa catalana només s'entén com a resultat de l'exaltació irreflexiva d'una identitat celebrada i aviciada sense qüestionament. Això explica, a més, les aliances estranyes que podem veure darrerament al diari *El Mundo* o a l'editorial *L'esfera dels llibres*.

2 Manllevo l'expressió a Simona Škrabec; vegeu el seu llibre: *L'atzar de la lluita, Afers*, 2005, p. 36: «Gràcies a Mrozek no puc escriure-ho sinó somrient, que allò que fa possible considerar-se algú i reivindicar el reconeixement d'una identitat tot i pertànyer a una petita nació o a una regió d'Europa que no té del tot consolidat el terme que la designa s'acaba reduint a la recerca desesperada d'un símbol, d'una *mortadel·la metafísica* prou contundent per servir de llança i escut de la identitat reivindicada.»

3 Pierre Bourdieu, Hans Haacke, *L'art i el poder. Intercanvi lliure*. Presentat per Inès Champéy. Traducció de M. Rosa Vallribera i Fius. Barcelona: Edicions de 1984, 2004, p. 63.

4 *Ibid.*

lar-ho ras i curt: «L'humor no corre paral·lel al menyspreu» (el cito a partir de la citació que en va fer Queneau). La conyeta catalana que desbriden els huns contra els altres (i els altres contra els huns) no excedeix els límits del pati –menut– d'una discussió estètica més que suada (¿la imatge de la metàfora o els xocs verbals?), mínvola de qualsevol mena d'interrogació política –i política en tant que poètica, i per tant històrica. (És curiós que això passi encara avui –i sobretot en aquests termes– entre catalans.)

Així doncs, és davant l'existència d'aquestes formes particulars –i subreptícies i plurals– de dominació (o de difusió) que s'encén l'evidència segons la qual la traducció no en té prou de si mateixa (vull dir que no en té prou de si mateixa quan és concebuda com una mera activitat transportadora); la seva capacitat d'anàlisi ha de ser reconvertida per un subjecte –o desvetllat o rebec (o rebec en tant que desvetllat)– perquè pugui manifestar lliurement la seva pròpia puixança d'art, és a dir, la seva virior crítica. En aquest sentit, jo mateix m'he servit de la traducció per protestar. Només així he tingut accés, pel revolt d'una deserció lingüística, a l'expressió d'una vida intel·lectual que se'm negava d'una manera adés elegant, adés sorneguera, en la llengua envers la qual vaig néixer, acarat a l'hostilitat subtil dels hereus d'un *torrasibagesisme* protegit, de qual permanent. Però no m'he quedat aquí. A sobre, hi he volgut sumar una solidaritat. L'aposta ha estat forta: m'he quedat a fora per sempre.<sup>5</sup>

Sé que molts dels escriptors als quals dono suport amb la traducció són força incòmodes en les seves cultures respectives –i també

---

5 El conhort podria venir d'un paràgraf com ara aquest (l'extrec del capítol «Celan y nosotros» de *Poesía contra poesía* de Jean Bollack, Madrid: Trotta, 2005, p. 528; quant a la traducció del text, vegeu més avall la nota 9): «*Para nosotros* (retomo el tema), *lo que cuenta –si hacemos abstracción del acontecimiento* [es refereix a l'extermini nazi], *aun cuando éste sea nuclear, y si escuchamos la insistencia con que el poeta se refiere a él, si aceptamos el mensaje de esta poesía como una posición radical–, lo que cuenta de verdad es que el acontecimiento puede extenderse como tal a otros tiempos y a otros dominios, y la aventura de Celan puede llegar a aparecer como una experiencia a compartir, según la ruptura que él ha defendido en su obra. La exploración de la exclusión toma, en la factura del arte, el aspecto de una prodigiosa libertad que se debe a la exterioridad. La toma de distancia es seguramente constitutiva de la gran poesía, y, por ende, de la antigua. Al mismo tiempo, posee los rasgos de una modernidad que se define por medio de esta separación.*»

fora. Per això m'ha calgut desplaçar adequadament aquests textos, per tal que aflorés de bell nou la incomoditat en el lloc en què he situat l'empresa. Quan el rumb que s'ha pres és el bo, quan els afegits que se li fan al text són propis i s'hi adiuen, els mateixos prejudicis tornen a saltar de seguida. És interessant comprovar per un mateix que fins i tot els editors (que se suposa que són gent que estima els llibres i per tant la llibertat i el combat intel·lectual) estan disposats a arraconar les veus molestes o dissidents valent-se del simulacre i de la flonjor –o fumassa– de la cultura. Un mateix s'adona de la força de la paraula, no pas quan embadaleix el poble o les turbes –quin horror!– (al capdavant, com va dir Baudelaire, amb una sàvia coentor, «el poble adora l'autoritat»), sinó quan és exclòs i bandejat a causa de l'escriptura. Torno a citar Bourdieu: «Són ben pocs, realment molt pocs, els que són conscients de les amenaces contra l'autonomia procedents dels editors o del periodisme, de les circumscripcions acadèmiques o dels jurats de premis, dels ministres de cultura o de les comissions, dels encàrrecs d'Estat o dels mecenes privats. I encara són més pocs els que estan disposats a renunciar a les gratificacions narcisistes o als beneficis simbòlics proposats (de la mateixa manera que els rebuigs, que només es manifesten amb absències, estan abocats a passar desapercibuts...).»<sup>6</sup>

Per poder fugir de l'ofec d'una absència excessiva, he hagut de recórrer, doncs, no tant a l'arteria com a la complicitat, davant del reviscolament de tots aquells discursos que em són aliens –sinistres i llòbrecs en qualsevol llengua i en qualsevol terror. Quant a aquests nuclis reduïts d'afinitat intel·lectual, la meva situació com a català és potser la que està més al límit, en tant que minoria (o isolament) dins una minoria –però sobretot és la més pobra i la més susceptible de malentesos. Amb tot, una experiència de persecució i d'exclusió (tant de dins com de fora) m'ha fet entendre que, l'enemic, un se'l mira de cara, i la mirada, que s'escau lingüística, s'infiltra en aquest terreny de negoció.

---

6 P. Bourdieu, H. Haacke, *L'art i el poder*, op. cit., ps. 35-40.



És violent valer-se poèticament de Marina Tsvetàieva i no ser conscient que ella saltava de bàndol (poètic i polític), amb tota la barra del món, quan percebia qualsevol mena de prohibició o d'exclusió com les que trobem avui –i massa sovint– dins i fora de casa nostra. La poesia –la de Tsvetàieva– té aquesta força (que no és la de Torras i Bages, precisament): la de la contradicció i, alhora, la d'una total insubmissió (ço és: insubmisa dins la mateixa insubmissió). Perquè Tsvetàieva no és ni aixòs ni allòs. L'enemic –ho torno a dir–, un se'l mira de cara, i la mirada, que és escriptura revulsiva, penetra, contestatària com és, en aqueix terreny de negació. Ella va saber fer-ho –sense recórrer als premis de poesia.<sup>7</sup> Es volia incòmoda. En qualsevol llengua. Però sobretot en rus.

Un poble, per heteròclit i petit que sia, si malaveja a ser sobirà, perquè no n'és, ¿haurà de restablir per força les injustícies del llenguatge dels pobles més anihiladors? (A *Notre musique*, Godard –un francès nacionalitzat suís– mostra l'escena d'una minyona amb el vestit tradicional bretó que recull signatures, de casa en casa, perquè es pugui veure *Matrix* en la llengua pròpia... Godard –el franco-suís– fa la feina que hauria de fer –o podria fer– un bretó... Emperò, en un segon i tercer grau. Aquest joc d'espills aporta la dinàmica per a la consciència viva d'un artista, i s'oposa a la violència en brut d'aquells que decideixen fer-nos retornar a la idea feixista de l'arrelament ètnic i pagesívol a la terra, o a l'exaltació bravejadora d'una noció preconcebuda de col·lectivitat.)

La meva traducció –que en definitiva és una adaptació–<sup>8</sup> a l'espanyol de *Poésie contre poésie* de Jean Bollack segueix aquesta orientació de la

---

7 Vegeu Marina Tsvetaeva, *Vivre dans le feu. Confessions* (París: Robert Laffont, 2005), tria de textos i comentaris de Tzvetan Todorov, traducció de Nadine Dubourvieux. Els tsvetàievians catalans s'haurien de llegir, sobretot, els capítols 9, 10 i 11 d'aquest llibre.

8 «*Ne traduisez pas, adaptez!*»: Benjamin Fondane, *Faux Traité d'esthétique. Essai sur la crise de réalité*. Présenté par Ann Van Sevenant. Éditions Paris Méditerranée, 1998, p. 24.

mirada,<sup>9</sup> tot i que un mode al·lusiu –d'intenció afegida– apunta, de manera implícita, a la intel·lectualitat catalana. Un qüestionament profund i fins despietat, sacsejador, dirigit a dues cultures de poder que compten, cada una, amb una llengua de poder, haurà servit, amb el seu embat implacable, per alçar una oposició en el si d'una cultura minoritària que només compta amb una llengua en vies de reducció. Tanmateix, aquesta amenaça –l'amenaça de la reducció i fins de la desaparició– no pot servir de pretext per bloquejar la crítica interna (que, tal com he volgut ressaltar de bon començ amb una citació de Meschonnic, no té res a veure amb la polèmica, tan de moda avui a Catalunya, amb totes les apoteosis de la crispació). A *La persecució i l'art d'escriure*, Leo Strauss –enderiat en la identificació de rastres cabalístics– no es planteja mai el fet que Maimònides hagués escrit en àrab i no pas en hebreu el seu *Guia de desconcertats*:<sup>10</sup> el canvi de llengua concernia l'«enemic» dialèctic i exterminador (que s'expressava en àrab), no tan sols el «germà» opositor, o el simple adversari (situat en el mateix bàndol, dins un mateix clos).<sup>11</sup> No és cap atzar, doncs, que sigui un català qui hagi fet conèixer Bollack als espanyols (acusats d'haver-se apropiat hermenèuticament de l'esdeveniment d'una poesia que no han volgut llegir) per tal d'adreçar-se enrevessadament als catalans (convocats, al seu torn, a una autonomia lúcida, que no serà pas la col·lectiva, sinó la individual –i per mitjà de la individual, la col·lectiva, pensada d'una altra manera, des d'una responsabilitat més gran). És demanar massa? Hauré de parlar més clar?

---

9 He pogut comptar, en aquest cas, amb la col·laboració d'altres escriptors que s'han volgut involucrar en aquesta tasca immensa, malgrat les nostres diferències: Yael Langella, Jorge Mario Mejía Toro, Ana Nuño i Susana Romano-Sued.

10 Sempre he entès el títol *Guia de perplexos* –que a mi m'agrada traduir com *Guia de desconcertats*– en masculí: és un guia o un mestre de desconcertats, i no pas una guia per a desconcertats.

11 Se'm dirà que l'àrab era emprat habitualment pels jueus de les terres de l'Islam, i és cert; ara bé, convé sospesar la gosadia de l'autor, quant a una obra d'aquestes característiques (que assenyalava la incompetència dels lectors de la Torà), i relacionar-la amb la tria d'una llengua de poder i amb una pròpia escola d'«interpretació» de l'Alcorà (que es veurà qüestionada de retruc o de biaix).

Tinc per mi, doncs, que l'opció que es fa avui, a Catalunya, de fomentar una mena de violència dins la llengua, en detriment d'una reflexivitat lligada al fet artístic, representa una continuïtat funesta del pensament de Torras i Bages, qui ja cridava a atacar l'esperit francès<sup>12</sup> tot reclamant-se d'Alemanya, precisament en uns anys tot just anteriors al nazisme i de preparació cap als feixismes. El refús que patim encara aquí d'una vertadera oposició interna assenyalà el declivi que mena inevitablement a la mort cerebral d'un país, en el qual les lluites pel lideratge es presenten curiosament com a tensions estètiques o com a xocs generacionals. Una neotènia literària nia i aviat ventreja per les circumvolucions i els passadissos. És en aquestes èpoques d'absurd i de matances mundials que torna a ressonar, isolat, el crit de Lucile –la cèlebre noia de Büchner.

Cada dia trobo més lectors desconcertats i desorientats (dos adjectius que el traductor a l'hebreu de Maimònides concentrava en el mot *nevukhim*), justament ara que acaben d'aparèixer, en català, la *Teoria del partisa* de Carl Schmitt, en traducció de Clara Formosa i edició i pròleg d'Eugenio Trías, i el *Parmènides* de Martin Heidegger, en traducció de Manuel Carbonell i edició de Jaume Vallcorba. De moment no hi ha hagut gairebé cap reacció contundent per part dels intel·lectuals<sup>13</sup> o dels poetes catalans davant d'aquest procés de reha-

---

12 Encara ara n'hi ha que continuen alegrement aquesta generalització, que frega la xenofòbia (com si els francesos no fossin plurals i diversos; ¿o no és França on Heidegger ha trobat una més sòlida recepció i on els seus pensament i estil han donat lloc a les més diverses mutacions, com ara la desconstrucció? ¿I no és França on el heideggerianisme ha estat més ben destapat?).

13 Quant al text de Schmitt, hi hagut esclarissades excepcions (un xic tèbies, val a dir-ho, en el sentit que el lector no arriba a saber en profunditat quina mena d'home va ser Schmitt); vegeu els articles de Josep Maria Ruiz Simon: «La revolució dels neocons» (*L'Avenç* núm. 283) i «Guerrillas de extrema dreta», més centrat (suplement «Cultura/s» de *La Vanguardia*, 25-5-2005), a més de l'article de Miracle Garrido: «Distingo, ergo sum» publicat a *Caràcters*, núm. 31 de 2005. El règim franquista (en especial Manuel Fraga, amic personal de Schmitt) va acollir amb orgull i satisfacció la publicació espanyola de la *Teoria del partisa* el 1966, en traducció d'Anima Schmitt de Otero. Per la seva banda, Jaume Vallcorba, amb una clara intenció de confondre els lectors per poder vendre el seu producte, ha presentat el *Parmènides* de Heidegger d'aquesta manera: «*Ésta es una obra antinazi, se opone en profundidad a la mitología intelectual del nazismo*» (*La Vanguardia*, 29-6-2005, p. 41). No puc sinó remetre, pel que fa a aquest text, a la pàgina 330 del llibre d'Emmanuel Faye: *Heidegger, l'introduction du nazisme dans la philosophie*, París: Albin Michel, 2005.

bilitació de dos autors que van participar activament en el nazisme,<sup>14</sup> ni davant d'una estratègia de readaptació de dues obres amb una significació política innegable, i que ara troben, entre nosaltres, una altra significació –no menys política.<sup>15</sup> El fet és que els editors i

14 Cap dels dos no va renegar mai de la seva adhesió al partit ni va manifestar tampoc cap mena de remordiment per l'extermini. El que Eugenio Trías també amaga en el seu pròleg és que Schmitt va ser qui va cercar una acreditació teòrica per a les lleis de Nuremberg per tal de convèncer els juristes alemanys i alhora tot el «poble ari»; vegeu els documents de Schmitt («La justificació de les lleis de Nuremberg del 15 de setembre de 1935») que publica Yves Charles Zarka (en traducció francesa de Denis Trierweiler) en el seu llibre *Un détail nazi dans la pensée de Carl Schmitt* (París: PUF, 2005).

15 La mena de nacionalisme mental de Manuel Carbonell –un traductor molt competent, d'altra banda, i d'una gran exigència– concorda perfectament, quant a l'expressió, amb el ritme enunciatiu heideggerià, i, quant a les idees, amb les tesis poeticopolítiques de Heidegger; vegeu el seu text «Poesia i Polis. La posició de Segimon Serrallonga» (*L'Avenç* núm. 271, juliol / agost 2002); n'extrec unes quantes frases com a exemple (les cursives i els claudàtors són meus): «Si l'esperança, que es fa paraula en la veu dels pocs que responen al reclam que ve de la pròpia història [tornem-hi amb l'orgull de ser pocs], i que així es fa audible i entenedora a tots, es desatén i, doncs, s'esmoreteix fins a quasi extingir-se, ¿ens hem d'admirar que, en general, no s'esdevingui res més que el desentendre's de tot, que s'estengui la irresponsabilitat bruta i brutal, i que ni el desesper, que podria aportar encara un indicatiu d'horitzó sa i salvífic, apunti enlloc d'aquesta nostra terra [¿Erde?]?» [...] «tota obra que neix de l'autèntic esperit [¿Geist?], de la poesia» [...] «La forma que pren aquesta pertinença es coneix com a sentiment de pertànyer a una pàtria [¿Heimat?]?» [...] «¿Quina és, doncs, la funció dels mites històrics?» [...] «Serveixen de fonament a la consciència del poble [¿Volk?]?» [...] «És que tots dos [Verdaguer i Maragall], responent als imperatius de llur temps, són entusiastes forjadors de la imatge que ha de guiar [¿führen?], com a poble [¿Volk?], la gent d'aquest país [¿Land?].» [...] «voluntat genial» [...] «Catalunya (re)naixent del fons del seu origen [¿Ursprung?], [convido el lector a substituir Catalunya per Espanya o Alemanya] «la necessitat de mites que il·luminin el camí de l'home enmig de la foscor de l'existència [¿Dasein?], això és, enmig de la foscor de ser al món» [¿o és que els mites no serveixen precisament per al qüestionament de les creences i dels poders, i, en el fons, per a qualsevol tipus de qüestionament? «Amb els mites –i això ho sabia bé un altre poeta, Friedrich Hölderlin–, "els poetes funden el que dura"» [els versos citats de Hölderlin no van ben bé per aquí] «D'una banda, predisposen així l'accio sobre el sòl [¿Boden?], ferm que l'assegura i, de l'altra, desempallegant-la de les rèmores [¿quines seran aquestes rèmores segons Manuel Carbonell?] que la podrien entrebançar, la preparen perquè reïxi.» La concentració d'uns mots com ara *Geist, Erde, Heimat, Volk, führen, Land, Ursprung, Boden*, en un espai ben reduït de text, uns mots que tenen encara ara un ressò tenebrós en la història europea (¿cal recordar els catalans que moriren en els camps?), ens hauria de fer cavil·lar una mica. Se'm pot objectar que és l'ús d'aquests mots i no pas els mots en si allò que en determina les conseqüències; ara bé, no deixa de ser simptomàtic que el traductor al català de Heidegger en faci un ús identitari per tal de plànyer-se del que ell anomena la «desatenció» i l'«esmoreïment» de l'esperança en el renaixement nacional de Catalunya. ¿Se n'adonaran que per renèixer o per refer-se no cal seguir aquesta via, una sendera que ja sabem prou bé a on porta? ¿Costa tant de cercar-ne una alternativa? ¿És conscient el traductor català de Heidegger de la sentor que desprèn el seu propi text? En el seu llibre *L'atzar de la lluita* (op. cit., p. 16), Simona Škrabec

els traductors respectius han pres un partit evident en la refosa; en cap dels dos casos no sembla haver-hi un bri de discrepància, sinó més aviat el contrari: l'adhesió és ben ferma.

El fet és que el suïcidi col·lectiu a què al·ludeix Miquel Bauçà quan parla de la voluntat de no-ser dels catalans, no el puc entendre si no és com la voluntat de no-voler-flar-prim dels catalans —és a dir, com una obstinada negativa a la vigilància en la llengua i en el pensament que es dirigeix envers la llengua.

---

diu que «el nazisme es pot definir fàcilment com el nacionalisme que s'ha tornat boig»; ara bé, abans ha calgut preparar i estimular aquesta follia. Una manca de reflexivitat i d'autocrítica facilita l'adveniment del deliri. D'altra banda, hi ha deliris petits que són de mal sofrir (sobretot si un ha deixat de viure *en el feu de l'ermitatge*).

Val a dir que Jaume Pòrtulas (de qui espero, en tant que hel·lenista, una valoració del *Parmènides* de Heidegger, de la mateixa manera que ha valorat *La Grèce de personne* de Jean Bollack) m'ha expressat obertament el seu parer arran de les meves remarques al text esmentat de Carbonell. Segons Pòrtulas, «no és del tot de bona guerra [sic] contaminar [sic] una traducció de Heidegger i un estudi (publicat abans [sic]) sobre el Segimon Serrallonga». És una manera eufemística de dir que l'anàlisi i la crítica serveixen una «guerra bruta». Com de costum, a Catalunya, el discerniment no és lícit: no és sinó embrutiment, contaminació. Algú altre, molest per allò que se li mostra, en diu «exercici de franc tiradors». Les metàfores de Pòrtulas són ben significatives. I ara demano, amb tota la bona fe del món: qui contamina qui? ¿O és que Carbonell no és el traductor de *Fites* de Martin Heidegger (Barcelona: Editorial Laia, 1989), un llibre publicat abans del text sobre Serrallonga? ¿Que no és *L'origen de l'obra d'art* un dels «regals» que Heidegger va fer, com a pensador, al nacionalsocialisme? Qualsevol lector de Heidegger reconeixerà l'empremta del filòsof nazi en aquest text de Carbonell sobre Serrallonga. Ara bé, per Pòrtulas, la interconnexió és l'efecte d'una dèria antiheideggeriana que s'ha de combatre o ignorar amb obstinació. El silenci reverencial a l'entorn de l'obra de Heidegger es fa amb el desconeixement voluntari (¿o el menysteniment arrogant?) dels textos de Karl Löwith (*Mein Leben in Deutschland vor und nach 1933*), de Pierre Bourdieu (*L'ontologie politique de Martin Heidegger*), d'Henri Meschonnic (*Le langage Heidegger*) i d'Emmanuel Faye (*Heidegger, l'introduction du nazisme dans la philosophie*), per esmentar-ne uns quants, segurament els més rellevants. S'escau, suara, l'observació que anotà Jaspers el 1933 quan etzibà a Heidegger: «Com és possible que un home tan inculte com Hitler governi Alemanya? "La cultura és irrellevant, va respondre-li", "contempli només quines mans té més meravelloses!"» (la citació és extreta de la introducció d'Ernesto Garzón al llibre *El problema de la culpa* de Karl Jaspers, traducció de Román Gutiérrez Cuartango, coedició de Paidós Ibérica i la Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, p. 12, n. 10). Tal vegada per a Pòrtulas el Heidegger del 1933 (embadalit amb les mans del *Führer*) és un home del tot diferent al Heidegger del seminari sobre Parmènides del 1942-43: el presocràtic li hauria mostrat l'error i, tot seguit, la veritable via antinazi (segons Vallcorba). Tanmateix, aquesta voluntat de separació (d'actituds i textos, de vida i obra) i d'embronament històric contrasta amb la documentació recollida per Emmanuel Faye o per Víctor Fariás (la segona edició revisada i ampliada del seu llibre sobre Heidegger només es pot trobar a l'Argentina).

Una hegemonia del text deslligat de l'autor, suposadament manca d'intencions polítiques, serveix perquè s'escolin les noves remeses de les velles idees de sempre. Sembla que Catalunya és, feliçment viva, més morta que mai. Comencen a sobrevolar-nos els esvorancs mòbils que durant tants anys han planat per damunt d'Espanya. S'ha trencat una consciència de continuïtat crítica. També en el llenguatge. En benefici d'una polèmica excitada al voltant del domini de la llengua i de la pulsio corpenedora de la metàfora o del «deixar-se llegir».

De moment, però, la poesia continua gaudint del seu redol especial. És cent per cent *literària*. També quan tradueix. No sols permet les evitacions de la intel·ligibilitat, ans podem dir que fins i tot les promou, les estimula. Al capdavant, això correspon perfectament a un discurs arrelat: el poeta ha de tenir un jo fort —per ser poeta cal tenir un jo fort—, i aquesta força («la força de la poesia») permet que es rebregui la matèria fins al punt de servir-se'n com si es tractés, gairebé, d'una segona inspiració. El traductor de prosa, per contra, és percebut sovint com un jo ambigu, indefinible, amorf, derivat, probablement eixut, i aquesta grisor seva possibilita la fidelitat, la transparència i la modèstia, l'ocultació del seu jo. Aquesta ideologia, se l'estireganya fins al punt que es considera la traducció de prosa com una activitat gairebé mecànica i molt més servil que no pas la traducció de poesia (no és ben bé això el que sosté Bollack a la citació que n'he fet a l'encapçalament). No deu ser una casualitat que el lema de la taula rodona que ara ens convoca sigui el de «Creació i recreació poètica». Si *crear* és fer un poema, *zrecrear* serà, aleshores, traduir un poema? En qualsevol cas, sia quina sia la resposta, aquest seminari d'avui apunta no tan sols cap a un interès i una voluntat de diàleg del tot exemplars, sinó que és, sobretot, una temptativa de dignificació de l'art de traduir. Tanmateix, per dignificar la traducció en singular convé aprendre a dignificar primer les traduccions que s'han fet, també en singular. Lluny de considerar els textos com a peces aïllades, analitzar la historització que impliquen les obres traduïdes en el seu context i en una llengua que teòricament no ha

estat la seva quant a la composició: esbrinar per què Joaquim Casas va traduir Ibsen i per què aquest autor comptava tant per a Víctor Català ens desplaçarà cap a un punt d'albir des del qual podrem atalaiar amb una nova perspectiva la literatura de molts autors nostrats. No parlo de literatura comparada –tal com l'entén n'Alzamora–, sinó de la comparació de persones que s'han dedicat a l'art d'escriure i de llegir. I per tal de poder insistir, una vegada i una altra, en la necessitat de cercar la persona que és tot artista, us remetré a unes frases d'un filòsof rus. Lev Xestov ens escomet amb aquestes paraules: «*Non seulement dans la conversation, mais dans un livre même, on peut saisir le son, le timbre de la voix de l'auteur et les moindres nuances d'expression de ses yeux, de son visage.*»<sup>16</sup> Per Xestov, «*il est bon de railler les jugements les plus répandus et d'énoncer des paradoxes.*»<sup>17</sup> El seu traductor Boris de Schloezer, que el va conèixer bé, afirma: «*Fruit de l'offense,*

---

16 Es tracta d'una citació feta pel seu traductor francès, Boris de Schloezer, en el pròleg que ell mateix escriu per al volum que aplega «La philosophie de la tragédie. Dostoievsky et Nietzsche» i «Sur les confins de la vie. L'apothéose du déracinement» (París: Flammarion, 1966, p. 8). Aquestes frases de Xestov es poden comparar amb la declaració següent: «Et diré, molt breument, que penso que *tot estudi literari* ha de prendre com a punt de partida i alhora com a objectiu els textos i la lectura dels textos, *prescindint tant com sigui possible de consideracions sobre fets externs, inclosa la biografia de l'autor*», resposta de Sebastià Alzamora a unes preguntes d'Anna Mollà i de Carles Renau (la cursiva és meua); cerqueu a la xarxa: *Col·loqui virtual amb Sebastià Alzamora* (<http://www.uoc.edu/lletra/articles/alzamora0205.html>). Les declaracions d'Alzamora encara s'han de confrontar amb aquest paràgraf del *Tractat teològic-polític* de Spinoza: «Quan llegim un llibre que conté coses increïbles i no perceptibles o fins un llibre escrit en termes extremadament obscurs, si no sabem qui n'és l'autor, i en quina època i en quina circumstància ha estat escrit, és debades que en cercarem el sentit.» Els prejudicis metodològics d'Alzamora pressuposen un ideari polític no explícit i s'adiuen amb totes les pràctiques d'esborrament (o d'ocultació) de l'alteritat. En la seva polèmica amb Szondi –vegeu el capítol «Biografismos» del llibre de Bollack: *Poesía contra poesía* (Madrid: Trotta, 2005, pp. 319-340)–, Gadamer ja pretenia promoure uns estudis literaris immanentistes, cosa que ell mateix no era capaç d'acomplir. Tant Gadamer com Jauss es posarien del costat del lector... Quant a les incongruències i incoherències de Jauss, a qui Alzamora també reivindica, vegeu l'article d'Isabelle Kalinowski: «Hans Robert Jauss et l'esthétique de la réception», *Revue Germanique internationale*, 1997, núm. 8, ps. 151-172. Per Alzamora, l'adhesió de tots dos teòrics de la literatura al nacionalsocialisme deu ser un fet anecdòtic i exterior que no s'ha de contemplar, o tal vegada fins i tot sigui engrescador: ¿que no es tracta de saber trobar el plaer enmig de la destrucció, tal com proclama la Dogmàtica Imparable? Remeto el lector al llibre de Teresa Orozco: *Platonische Gewalt. Gadammers politische Hermeneutik der NS-Zeit*. Hamburg: Argument, 2004.

17 *Ibid.*, p. 9.

*la philosophie de Chestov est la révolte de l'âme outragée par le réel. [...] il [...] se refuse à accepter toutes les choses horribles et répugnantes que nous impose la vie et prétend mettre la main sur res quae in nostra potestate non sunt.*» Molt més desplaçat cap a un més ençà, i punyit per algunes de les frases de Xestov, miro de posar la mà damunt la voluntat d'anihilació que sento especialment en l'àmbit de l'art.<sup>18</sup> Avui em centro, molt breument, en l'art de traduir.

Traduir és, d'entrada, un acte hospitalari. Ara bé, està lligat, inevitablement, a l'art de llegir, a l'art de la interpretació. Sóc conscient que quan tradueixo acullo i faig ser amb la meva mà, és a dir amb la meva manera de dir les coses. I sé que, per acollir com cal, he de saber respectar primer l'alteritat que se'm presenta, sota la forma d'un text que, abans de traduir-lo, hauré d'aprendre a llegir. Això no obstant, la relació amb l'alteritat no es pot presentar sense conflictes. Amagar o evitar l'existència d'aquests conflictes seria fer un ultratge a la poesia, que és un art combatiu. Qui no ha pensat l'amor, també, en termes de conflicte? O l'acollida hospitalària?<sup>19</sup> Pel que fa a mi, la qüestió que voldria plantejar avui és doble: de quina manera la traducció pot ser un acte crític, i, en el cas d'acceptar aquest pressupòsit, quins serien els límits d'una intervenció semblant? Dit en altres paraules: el trasllat d'una matèria literària reflecteix sempre una relació asimètrica entre dos subjectes que escriuen, i, per tant, entre

---

18 És la idea, tot just encetada, de Jean Bollack en el seu pròleg a l'edició castellana dels *Estudios sobre Celan* de Peter Szondi (Madrid: Trotta, 2005, p. 12; la traducció és meva): «*Los lugares de los campos de la muerte tienen otra existencia en poesía [...]*»

19 Més d'un tindrà present el seminari de Derrida: *De l'hospitalité. Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre*. París: Calmann-Lévy, 1997, del qual es poden extreure qüestions ben pertinents, que es relacionen –indirectament, sens dubte– amb les preocupacions que suara m'assalten, i amb relació al qual se li podrien plantejar, a Derrida, tot un seguit de qüestions no tractades o no formulades, que tenen a veure amb les evitacions i amb les ambigüitats de la seva trajectòria filosòfica. En aquest sentit, el lector hauria de poder conjugar l'esmentat seminari amb l'anàlisi –molt anterior– de Vincent Descombes: «*La différence, Le même et l'autre. Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*». París: Minuit, 1979, ps. 160-195.



dues poètiques i entre dos ritmes per força dissemblants. Ja que aquestes diferències s'expressen inevitablement (encara que sigui de manera inconscient, amb idees preconcebudes o prejudicis), per què no mirar d'analitzar-les durant l'acte de trasllat? La necessitat d'una anàlisi com aquesta, ¿no podrà ser alhora el testimoni d'un veredicte, o, per contra, d'una solidaritat?

No hi ha dubte que l'«original» –allò que, per convenció, anomenem «original»– té la seva història en la seva llengua. Ell mateix, en tant que lletra, implica per força una historització. No podem pretendre produir els mateixos efectes en la llengua d'arribada. Ni les dates ni les circumstàncies són les mateixes. De fet, si una obra es tradueix, és, en general, perquè –per dir-ho d'alguna manera– ha trascendit, tot provocant l'escriptura, o una certa transferència de l'escriptura; una obra transcendeix quan provoca l'escriptura dels altres, i aleshores aquesta provocació, al seu torn, en suscita la traducció (alerta: avui en dia, la política editorial i les lleis del consum literari han canviat completament els estímuls de la traducció: es tradueix clònicament; fet i fet, la traducció fa part de la promoció d'un autor, i un autor és autor si ven immediatament, si es promou immediatament, si signa llibres als seus lectors immediatament i si es tradueix immediatament).

Aleshores, com que la història de la traducció no serà mai la de l'original, ni tampoc els efectes seran pas els mateixos, em pregunto si el traductor no pot aportar el seu sistema semàntic de referència per tal d'analitzar l'obra que és a punt de traslladar, i fins i tot els efectes que aquesta ha produït. En realitat, aquesta anàlisi és la que permet la inscripció del subjecte en la traducció. El fet és que com més s'inscriu el traductor en tant que subjecte en la traducció, l'acte de traduir pot continuar paradoxalment el text, d'una manera més ferma, en la nova llengua. Davant de la separació inevitable i infranquejable –en tant que històrica, lingüística, poètica o rítmica– entre l'altre i jo, aleshores decideixo afermar la meua separació en virtut d'aquesta separació. Ara bé, si la traducció implica un acte crític, al

seu torn l'acte de distanciació no podrà ser ni gratuït ni tampoc podrà fer-se d'una manera incontrolada.

Tal com sosté Bollack, la traducció poètica permet de comprendre l'escriptura poètica, però allò que s'actualitza en aquesta *reconversió* lliure no és lliure: en tractar-se d'una anàlisi, depèn forçosament de la matèria que s'analitza; vull dir que la sobirania del subjecte traductor s'expressarà amb el virtuosisme no pas de la capacitat o de l'habilitat de reproducció, sinó de l'anàlisi i de la interrogació d'allò que s'està traduint. En cas que es doni una diferència de significació important, aquesta es recolzarà en una configuració intel·lectual independent, que no té per què desvirtuar la matèria de partida. N'hi ha prou que els mots hagin canviat de valor crític. I que «sang» ja no digui «sang». O que «sang», allà on és simplement i brutalment «color», digui la violència que suposa escriure aquest mot quan no s'intueix –o es desatén– la repercussió que tindrà una sublimació de la violència per mitjà de la poesia.<sup>20</sup>

Si l'art (tal com se l'entén encara avui dia) fomenta la dissociació entre l'obra i la vida d'un autor, aleshores reivindico la traducció de prosa i de poesia com una prova extrema per la qual es pot fer passar un autor i, alhora, les paraules d'un autor –com si se'ls hagués de jutjar davant del tribunal de la història en funció de les idees violentes i dels esdeveniments sagnants que els seus textos han fomentat (o han evitat de comentar) per simple estetització, autisme identitari, o per la delerosa voluntat de grimpar. O bé jutjar-lo, és clar, en funció de la denúncia i de la crítica que els seus textos poden continuar exercint més enllà de la llengua en què es van escriure.

El text nou, que és un text traduït, sorgirà sempre diferent, o, millor encara, s'afirmarà com a altre, sota la forma d'un veredictes o d'una solidaritat envers allò que es fa ser –i que ell mateix és quan fa ser en un segon temps–, intempestivament o no. L'original sempre quedarà al seu lloc, tot i que, gràcies a la traducció, tindrà una mena de

---

<sup>20</sup> Vegeu: «Yael Langella tria Amir Guilboa». *Caràcters*, revista de llibres; número 30 (gener 2005).

presència estrangera que dirà què se'n pot esperar: si una lucidesa clínica o una mena d'abandonament en la prepotència literària.<sup>21</sup>

Us agraeixo l'atenció amb què m'heu escoltat. Moltes gràcies.

---

21 *Qui no mereix una pallissa!* Melcior Comes, Jordi Rourera, Pere Antoni Pons i Josep Pedrals (L'esfera dels llibres, 2005). L'antologitís catalana és incurable. ¿Serà una estratègia perquè els caps rapats llegeixin en català? ¿Algú és tan innocent com per pensar que *llegeixen*?



# Traducció en vers: creació i recreació

---

*Gabriel de la S.T. Sampol*

Si obrim un tractat de teologia moral pel capítol de les virtuts, no hi trobarem la temeritat. Tanmateix, en el món de la traducció, és la primera virtut que ha de tenir un traductor. Sense la temeritat hom no s'embarcaria en el projecte d'anostrar una obra literària i encara menys una obra poètica. Però no sols hi intervenen virtuts en aquest procés, també vicis: l'enveja, per exemple, l'ansia de fer-se seva aquella peça mestra que ha escrit un altre. Així, el traductor més que un procés d'anostrament en fa un d'assevament.

La traducció poètica és, sens dubte, el cas en què la labor del traductor s'acosta més a la creació, i àdhuc s'hi identifica. Així doncs, no és molt si alguns traductors han «gosat» signar les seves versions com a obres pròpies. Un cas prou conegut és el de Joan Ferraté.

Crec que és bo recordar els dos tipus bàsics de traducció de poesia que es poden realitzar: la subsidiària i la substitutòria, és a dir, la literal per ajudar a entendre l'original i la literària destinada a ser

---

Professor associat de literatura portuguesa a la Universitat de les Illes Balears. Poeta i traductor del llatí, el francès i el portuguès ha rebut, amb Nicolau Dols, el Premi de la Crítica Serra d'Or per la traducció del *Llibre del desassossec* de Fernando Pessoa. És també el curador de la poesia completa de Miquel Costa i Llobera.

llegida en lloc de l'original. Josep M. Llompart, per exemple, fa aquesta distinció i opta per la segona possibilitat en el pròleg de la seva *Antologia de la poesia galaicoportuguesa*.<sup>11</sup> És cert que enmig i més enllà d'aquests dos tipus de versions n'hi podem situar tota una gamma:<sup>2</sup> per exemple, entre una versió literal en prosa i prosaica de l'*Eneida* i la traducció en hexàmetres de Miquel Dolç hi ha la versió poètica en prosa del mateix Dolç.

Paradoxalment (o no) és en la traducció substitutòria de versos mètricament regulars on podem trobar un grau més alt de creació poètica; en canvi, no tanta, en principi, en la traducció de poesies en versicles. En el meu cas, sent més com a poesia meva, amevada si tant voleu, les versions de *Les cançons* d'António Botto (generalment en decasíl·labs i hexasíl·labs) que no les dels himnes del *Concert de l'harmonia de les revelacions celestes* d'Hildegarda de Bingen, en versicles.

Si hom tradueix els versos regulars per versos, cal que estableixi una jerarquització de restriccions: el ritme és el que cal mantenir perquè sien versos; després hom pot imposar-se la rima. Hi ha partidaris de conservar sempre la rima; sense negar-los la raó, jo normalment la conservo si no m'obliga a ser massa infidel. Però cal distingir cada cas: verbigràcia, si traduïm un sonet cal fer tot el possible per conservar-ne la rima.

Com més restriccions s'imposi el traductor, curiosament, més possibilitats tindrà de ser creatiu. I encara més si hom s'autoimposa restriccions que no té l'original, restriccions arbitràries (defugir determinades estructures sintàctiques o determinat lèxic) o restriccions de la llengua d'arribada, com és el cas de Guillem Colom i Miquel Dolç, en la seva versió d'*Els Lusíades*, que s'atenen a la norma no escrita d'alternança de rimes masculines i femenines, cosa que els fa

---

1 Barcelona: Edicions 62 (MOLU 36), 1984, ps. 15-16.

2 Vegeu-ne una brillant sistematització en James S. HOLMES, «Forms of Verse Translation and Translation of Verse Form», 1968, dins *Translation! Papers on Literary Translation*, Amsterdam: Rodopi, 1994, ps. 23-33.

ser prou lliures, fins i tot en casos en què una traducció literal seria alhora poètica.<sup>3</sup>

La comparació de la mateixa obra o la mateixa poesia traduïda per diferents autors (i per tant amb diferents restriccions, sensibilitats, interessos...) és ben il·lustrativa: podem comparar «El corb» d'Edgar A. Poe en versió de Xavier Benguerel i de Miquel Forteza; l'*Eneida* en vers de Llorenç Riber i de Miquel Dolç; els sonets de Shakespeare en versió de Carme Montoriol, Gerard Vergés, Salvador Oliva, Joan Triadú, Marià Villangómez...; o el sonet de Camões «Sete anos de pastor Jacob servia» en traducció de Miquel Forteza, Josep M. Llopart i Joan Alegret, etc.

La temptació de la creació més enllà del límit permès sempre hi és: sovint hi queia Mn. Riber en les seves versions de clàssics llatins, sovint li ho retreuen a les traduccions dels sonets shakespearians de Carme Montoriol, sovint també es diu de la *Comèdia* en versió de Josep M. de Sagarra. Montoriol moltes vegades fa una variació o un sonet nou a partir del de Shakespeare. En força moments també Riber i Sagarra creen quasi *ex nihilo*; tanmateix, Annamaria Gallina, en comentar la versió catalana d'Andreu Febrer, afirma que són precisament les llibertats que Sagarra es pren allò que l'acosta més a l'original en bellesa de forma i força de contingut.<sup>4</sup> Abans he parlat de «límit permès» i puc pensar que tots entenem què vull dir amb aquesta expressió, tot i que em sembla que ningú no és capaç de traçar la línia d'aquest límit. O sia que també en aquest cas haurem de recórrer tòpicament al vers de Riba: *els mots són per entendre'ns i no per entendre'ls*.

He dit que la traducció de i en versos de mètrica regular afavoreix (o pot afavorir) la llibertat i, per tant, la creativitat del traductor; és

---

3 Sobre aquest tema vaig presentar (juntament amb el Dr. Nicolau Dols) una comunicació, «Anàlisi comparativa de la versió poètica d'*Os Lusíadas* de Guillem Colom i Miquel Dolç», en el I Congrés de l'Associació de Lusitanistes de l'Estat espanyol (ALEE), celebrat el 2003 a Palma (edició de les actes en premsa, UIB).

4 Introducció a DANT ALIGHIERI, *Divina Comèdia*, versió catalana d'Andreu Febrer, Barcelona: Barcino (ENC), 1974, vol. I, p. 30.

cert, emperò, que la traducció de versicles també pot ser més o menys creativa. En aquest punt, he de dir, perquè no es malinterpreti el que he dit abans, que també consider poesia meva la traducció del *Concert* d'Hildegarda de Bingen. En el cas dels versicles la major o menor creativitat depèn de les imatges, del llenguatge, dels jocs de mots... de l'original o d'una lliure elecció del traductor, que decideix traspassar (i ara la línia és més nítida) el límit permès.

Si em permeteu que torni a parlar de la meva experiència, voldria referir-me a dos casos especials: la traducció a quatre mans i la traducció de mala poesia.

He traduït diverses obres a quatre mans, sempre amb la meva parella de fet literària, Nicolau Dols. Amb ell he traduït el *Llibre del desassossec* de Fernando Pessoa i, en vers, la tragèdia *Castro* del poeta renaixentista António Ferreira, i també antologies de poesia catalana al castellà (entre d'altres, de Josep M. Llompart i de Blai Bonet). Traduir a quatre mans té avantatges i inconvenients; no cal insistir-hi, puix que són evidents: més facilitat per a la resolució de problemes, ja que quatre ulls hi veuen més que dos, i alhora els nous problemes que pot crear la disparitat de parers. És una experiència interessant i, com es diu en aquests casos, enriquidora. Ara, en el cas de la meua parella traductora, simplificant-ho però reflectint una realitat, la convergència d'un traductor més conservador i fidel i d'un altre de més arriscat i creatiu ha facilitat molt la labor, és a dir, n'ha facilitat el resultat, perquè el camí fins arribar al resultat pot tenir molt de rost. Podríem dir que l'audàcia d'un i la prudència de l'altre han permès fer salts mortals amb xarxa i, així, assolir l'equilibri cercat entre la traducció i la (re)creació. Per altra banda, he de dir que, com algun altre ponent d'aquesta taula rodona, he participat en projectes encara més promiscus: els seminaris de Traducció de Farrera de Pallars, organitzats per la Institució de les Lletres Catalanes. Això sí que és un *tour de force*: haver de fer convergir cinc o sis opinions, visions i/o vivències de la poesia. També enriquidor, però tan enfollidor com enriquidor.



Quant a la traducció de mala poesia, primer de tot m'he d'explicar. No vull dir (i ara no diré noms) fer versions, generalment per encàrrec, de poesies poc brillants. No, vull dir traducció de poesia triada a posta per la seva manca de qualitat i, fins i tot, de poesia creada voluntàriament dolenta. La meva experiència en aquest camp ha estat traduir els fragments poètics del rei Frederic el Gran de Prússia inclosos per Voltaire dins les seves *Memòries* i els passatges en vers de *Fetge de Tigre* de Francisco Gomes de Amorim. En el primer cas, Voltaire utilitza la citació de versos com un mitjà més de venjança contra el monarca prussià, autor certament d'uns versos mediocres, en el millor dels casos, i pèssims la majoria de vegades. Després de citar alguns versos de Frederic II, Voltaire hi afegeix comentaris com *es pot veure que el Rei encara no havia esdevingut el millor dels nostres poetes, o com ja és molt per a un rei fer una epístola de dos-cents versos dolents en l'estat en què es trobava*.<sup>5</sup> En un cas com aquest, paradoxalment també, la creativitat és major perquè la fidelitat al contingut passa fins a un cert punt a segon grau en benefici de la mala qualitat perseguida. És un greu error d'alguns traductors de les *Memòries* haver deixat en prosa retallada aquests versos; és important que els versos sien mètricament correctes, amb ritme i rima, amb rebles, precisament per destacar més la seva manca de qualitat. L'altre exemple, *Fetge de Tigre*, és una paròdia dels melodrames i dels dramots històrics romàntics escrita el mateix segle XIX, una obra a mig camí entre *El castell dels tres dragons* i *Ubú rei*, que incorpora versos paròdics i intencionadament d'ínfima i irrisòria qualitat. En casos com aquests hi ha una temptació que el traductor ha de vèncer: la de «millorar» els versos, que és una temptació que tots sentim conscientment o inconscient. Si ho fem amb un bon poeta, no hi ha res a dir: n'hi ha que diuen que és el cas d'algunes poesies de Kavafis en versió de Ribà o crec que és el cas d'«O Mostrengo» de Fernando Pessoa en versió de Llopart. Però en un cas com el de les poesies

---

5 VOLTAIRE, *Memòries per servir per a la vida de M. de Voltaire*, traducció i notes de Gabriel de la S. T. Sampol, pròleg de Carlos Pujol, Muro (Mallorca): Ensiola, 2005, ps. 33 i 97.

del rei Frederic, hom ha de vèncer l'impuls pecaminós: la traducció ha de donar com a resultat una poesia de qualitat similar a la de l'original, és a dir, ben poca. El poeta té la rara possibilitat de crear el mal i que sia quelcom lloable.

Ja podeu veure que acabaré tan moralment com he començat: la primera virtut del traductor hem dit que era la temeritat, però la més important és el masoquisme, que ens du a voler gaudir de les àrdues dificultats que hem de vèncer en la versió dels textos. En el cas de la traducció poètica, de la traducció en vers, la recreació a què ens obliga és el plaer més masoquista i més temerari possible. Una temeritat i un masoquisme, no cal dir-ho, irrenunciabls.

He dit.

# Grandeses i servituds de la traducció (poètica)

*Notes biogràfiques d'un traïdor fracassat*

---

*Alfred Sargatal*

Ben lluny de la meua intenció –i de les meves capacitats– seria descriure o exposar una teoria general sobre la traducció. D'una banda, ja hi ha especialistes que ho han fet i professionals –escriptors, o no–, i de l'altra, segur que no és aquest el moment ni en aquest acte es donen les condicions mínimes de temps i d'altra mena per fer-ho. No sé si cal recordar, aquí, allò que sobre la suposada ciència de la traducció va dir el gran poeta, assagista i intel·lectual Octavio Paz: «*No, no hay ni puede haber una ciencia de la traducción, aunque ésta puede y debe estudiarse científicamente.*»

Més modestament, doncs, em limitaré a exposar, encara que sigui per sobre i refiant-me de la traïdora memòria, la meua pròpia experiència com a traductor. Com a traductor –val a dir-ho– no pas professional. La meua condició d'*amateur* ve determinada pel fet que, m'hi consideri o no, mai no he cobrat res per fer-ho (al contrari de molts professionals del futbol, que cobren fins i tot per no fer res). Pel que

---

Catedràtic de llengua i literatura catalanes de batxillerat des del 1982, ha treballat durant molts anys en el camp editorial. Ha traduït obres de Gérard de Nerval, T. S. Eliot, Marguerite Yourcenar, William Faulkner, Albert Cohen, Henry James, Pierre Jean Jouve, Saint John Perse, etc. És autor, també, de diversos estudis literaris.

fa a mi, haig de dir, d'entrada, que he estat un traductor més aviat ocasional o, si es vol, funcional. Quan he decidit fer una traducció –si més no en el cas de les poètiques, o les més estrictament literàries–, ha estat per un motiu personal, gairebé m'atreviria a dir íntim –i fins i tot inconfessable–, decisió que ha estat motivada per un afany o una necessitat personals. És a dir que ha sorgit de mi mateix en tant que lector, i a més del fet de poder comptar amb la complicitat d'una persona amiga o d'una coneixença –un poeta, un editor.

Com he dit, la meva aportació al camp de la traducció ha estat més aviat escassa o, si més no, reduïda. Pel que fa a llengües, he traduït del castellà al català, i a l'inrevés, i del francès al català, de l'anglès, i de manera molt més ocasional, de l'italià. Pel que respecta als gèneres literaris, he traduït narrativa (contes, novel·la curta, novel·la, i poesia, a part de correspondència o textos més inclassificables).

Em centraré, tanmateix, bàsicament en la poesia (en vers o en prosa), i en alguns títols o autors que, al meu entendre, per algun motiu, crec que poden ser més adequats per la temàtica que motiva aquest seminari i per a les persones que hi assisteixen.

Parteixo de la base que traduir poesia ha de ser sempre, i de fet així és, una tasca d'*amateurs* –en el sentit més ampli o, si voleu, eròtic de la paraula–, ja que en el camp de la traducció literària per definició hom no passa mai de ser això, un aficionat o un afeccionat. O un afectat, un tocat del bolet –del bolet de la poesia.

La meva primera experiència important com a traductor va centrar-se precisament en un poeta, en concret en un poeta francès, i a més en un poeta romàntic per antonomàsia, aleshores pràcticament desconegut entre nosaltres: Gérard de Nerval. Recordo que en aquells anys (1973-1974) havia començat a traduir –intentat traduir, hauria de dir–, pel meu compte, *Les Flors del Mal*, i en vaig mostrar alguns poemes a en Ramon Pinyol i a en Xavier Bru de Sala, amb els quals ens vèiem i xerràvem tot sovint. Mentre sospesàvem l'oportunitat de traduir Baudelaire, finalment, com que jo no hi podia dedicar gaire temps, vaig proposar a en Ramon la meva intenció de traduir *Les*

*Quimeres*, un recull relativament breu de poemes. Quan vaig haver acabat la primera versió de *Les Quimeres i altres poemes*, incorporant-hi abundants notes per facilitar una lectura no gens fàcil en el cas d'una obra com aquella, hermètica per antonomàsia, vaig llegir aquelles versions al poeta gadità Carlos Edmundo de Ory, que vivia exiliat a Amiens des del 1967 i amb qui havia fet amistat i mantingut correspondència. Ell, que podia entendre el català llegit i que a més era francòfon –*sui generis*–, després d'escoltar diverses vegades aquells versos, em va fer veure que estaven mancats de la rotunditat dels versos originals: els faltava el ritme contundent i la sintaxi entretallada de la llengua original, i la rima hi era més un destorb que no pas un ajut.

Vaig agafar les pàgines de la meua traducció i les vaig estripar allà mateix, convençut que havia perpetrat una traïció als versos de Nerval. Aquell mateix dia, però, vaig començar una nova traducció de *Les Quimeres i altres poemes*, sacrificant, en la mesura que m'era possible, les rimes (com han fet alguns poetes en els sonets) i, en canvi, mantenint-me fidel, també fins allà on m'era possible, a la sintaxi i al ritme dels versos nervalians.

Vaig necessitar un any o més per fer la traducció definitiva –vull dir la que vaig «donar per definitiva»– de *Les Quimeres i altres poemes*. De vegades, al cap de mesos de batallar amb un vers, de cop i volta, entre somnis –com un altre Nerval– em llevava a anotar-ne una solució (una revelació).

El llibre de Nerval, amb el títol de «*Les Quimeres i altres poemes*», apareixeria el 1976 dins la col·lecció «Els Llibres del Mall» (encara amb el peu d'impremta manllevat de Curial Edicions), amb el text original francès i la traducció catalana en vers, notes i cronologia meves, tot plegat precedit d'un pròleg escrit *ex professo* per l'amic Carlos Edmundo de Ory.

Així que el llibre va ser a les llibreries, esperonat per les lectures d'Octavio Paz, que en el volum *El arco y la lira* m'havia intrigat quan, referint-se a *Aurèlia*, manifestava la seva torbació davant d'un text

tan inclassificable com aquest, *Els Cants de Maldoror* i *Nadja*, vaig decidir d'emprendre'n la traducció al català. Només em faltava trobar algun amic editor que gosés llançar-se a una aventura tan allunyada dels somnis materialistes. I la vaig trobar en Salvador Serres, un xicot de Mataró, amic de Jordi Coca i de Joan Brossa, i que havia creat una altra petita editorial: Edicions Robrenyo, que el 1978 havia començat publicant *Els Cants de Maldoror* de Lautréamont en traducció de Manuel de Pedrolo. Quan li vaig parlar de fer-li la traducció d'*Aurèlia*, ell s'hi va mostrar de seguida entusiasmat. Encaixava de ple en el seu projecte editorial? Idealisme? Bona fe? Desconeixement del medi?

Al cap d'uns anys, el 1985, abans que creéssim amb en Miquel Alzueta, l'Àlex Susanna i en Ricard Badia l'Editorial Columna, quan encara no havíem trobat el «piló» i cap de nosaltres no s'hi havia «amorrat», i funcionàvem amb el nom d'Els Llibres de Glaucos, vaig revisar aquesta traducció i la vaig reeditar amb un pròleg amb què, molt gentilment, va obsequiar-me –va obsequiar-nos– Joan Perucho.

A Nerval m'hi havia portat Baudelaire, de la mà de T. S. Eliot, al qual havia anat a parar tot llegint Octavio Paz i Pere Gimferrer, sobretot. Eliot m'havia ajudat també a rellegir Dante, cim de la poesia medieval, com Baudelaire ho era de la modernitat. Així va ser com, un bon dia, a fi de poder fruit de la poesia d'Eliot, vaig pensar que una bona manera podia ser intentar de traduir-lo.

La poesia d'Eliot ha tingut una relativa sort en català: ja en els anys quaranta l'havia traduït Joan Ferraté, a la revista *Laye*, el 1952, i Agustí Bartra, a la seva *Antologia de la poesia nord-americana* (publicada un any abans a Mèxic), Marià Manent, Rosa Leveroni, i més tard Lluís Maria Aragó, Àlex Susanna... I, pel que fa al castellà, hi havia les traduccions de Vicente Gaos, José Luis Cano, José María Valverde, etc.

Vaig pensar que, posat a traduir, podia intentar investir la traducció d'aquells llibres que encara no ho havien estat i que –aparentment– podien ser-me més fàcils: per les referències bíbliques,

litúrgiques, pel seu registre més elevat. Així va ser com vaig decidir-me per *Ash Wednesday* i *Ariel Poems*, dos reculls que vénen a ser un pont entre *The Waste Land* i *Four Quartets*, els dos llibres emblemàtics de T. S. Eliot. D'alguna manera contribuïa a cobrir aquest buit o aquest salt per al lector català de poesia anglesa. Un cop acabada la traducció, amb l'ajut del malaguanyat Manuel Ríos —que consti—, professor d'anglès i entranyable amic, hi vaig incorporar algunes notes —segurament innecessàries, ¿o he de dir «tant de bo innecessàries»?— per facilitar-ne la lectura. Mentre anava preparant el llibre, n'havia parlat amb en Francesc Vallverdú, que finalment em va dir que Edicions 62 estava interessada a editar-lo. I així va ser com, finalment, el llibre va ser publicat, amb el text original i la versió catalana encarats, per Edicions 62 el 1977 dins la col·lecció «L'Escorpí / Poesia».

Desconec la recepció crítica que el llibre va aconseguir perquè, si he de dir la veritat, que jo sàpiga ningú no en va parlar, amb la sempre estimable excepció de Joan Triadú, em sembla, que també va dedicar, en el seu moment, una magnífica recensió crítica a *Les Quimeres* de Gérard de Nerval.

Ara bé: com que quan vaig decidir de posar-me a traduir els poemes o els poetes que per algun motiu m'agradaven o m'intrigaven, i doncs m'interessaven, ho vaig fer per pur plaer —algú podria qualificar-lo d'un xic masoquista—, no vaig concedir gens d'importància a cap dels oblitats o dels silencis. Si se m'hagués atacat, aleshores sí que ho hauria agraït. Però ni això!

Mentrestant, jo prosseguia la meua relació epistolar i personal amb el poeta andalús Carlos Edmundo de Ory. Va ser precisament ell qui un bon dia em va animar a llegir Pierre Jean Jouve, un poeta aquí i aleshores totalment desconegut. En català només l'editorial Nova Terra havia publicat la seva novel·la *Paulina*. Es tractava, per damunt de tot, d'un poeta discret, hostil a moviments literaris com el surrealisme, i la seva poesia és inseparable de la psicoanàlisi de la qual desenvolupa els grans temes (eros, la falta, la mort, el simbolisme psíquic). Se'l considera l'hereu directe de Baudelaire i de Nerval.

D'entre la seva extensa obra poètica vaig escollir finalment *Sueur de sang* (1933), que ve a ser una reinterpretació de la passió de Crist en termes sexuals. Si traduir poesia no és una feina fàcil, en el cas d'una poesia com la de Jouve, plena d'imatges i símbols molt personals i hermètics, la dificultat es multiplica. Vaig tenir, però, la sort de poder comptar amb les observacions i opinions d'un poeta que coneixia personalment Pierre Jean Jouve i a més havia escrit sobre ell, com era el cas de Carlos Edmundo de Ory. A ell he d'agrair-li que m'hagués fet conèixer Jouve i que m'hagués ajudat a entendre'l una mica. Fruit de tot plegat va ser la presentació que vaig escriure per al llibre, que finalment va publicar el 1982 també Edicions 62 a la seva col·lecció «L'Escorpí / Poesia».

La següent empresa com a traductor de poesia va venir determinada, ho haig de confessar, per la influència –altre cop!– de la combinació de la lectura de dos poetes: Pere Gimferrer i Octavio Paz (per altra banda, no cal dir que estretament relacionats pel que fa al seu concepte i a la seva pràctica tant de la poesia com de la crítica). *L'espai desert* (1977) va ser un llibre que em va impactar i trasbalsar profundament com a lector. Es tracta d'un llibre en el qual resulta força evident la petja de Saint-John Perse.

Mentre anava traduint el seu poema *Anàbasi*, sense presses però de manera decidida, vaig començar a fer gestions per carta a Octavio Paz sol·licitant-li un pròleg per al llibre. Estava convençut que Octavio Paz no s'hi negaria, ja que aleshores hi mantenia una estreta relació per motius editorials (jo treballava a Seix Barral) i literaris (vaig fer algunes ressenyes crítiques per a la revista mexicana *Vuelta*, que havia creat i dirigia el poeta mexicà). I així va ser: molt amablement i generosament, va cedir-me el dret a publicar, com a pròleg a la meua traducció, la versió catalana del capítol sobre Saint-John Perse que amb el títol «Un himno moderno» figurava en seu llibre *Puertas al campo* (Barcelona: Seix Barral, 1972, 1ª ed.: 1966).

*Anàbasi* és, continua essent –no hi ha dubte– un poema fundacional, una mena de poema èpic de la modernitat, constituït per una



sèrie de cançons de gesta que s'expressen per boca d'un heroi «extra-territorial» –per dir-ho amb un terme de Georges Steiner del qual s'han apropiat alguns dels millors pensadors moderns–, o del «nòmada» –tal com el vaig qualificar jo mateix en l'article titulat «Saint-John Perse, en superba soledat», publicat a la revista *L'Estrof*, número 11 (octubre 1984). Ben bé en la línia d'aquell personatge d'un poema del nostre Palau i Fabre que, de manera concloent i taxativa, afirma: «Sóc d'aquí, sóc estranger.»

Després d'aquesta aventura encara vaig traduir un parell més de poetes, un de francès i un altre d'americà. Pel que fa al francès, vaig voler acostar-me a Louis Aragon, i en concret em vaig decantar per traduir el seu recull *Feu de joie* (1920), pertanyent a l'etapa més avantguardista de l'autor de *Le Traité de Style* (1928). Jo li vaig adjudicar el títol *Foguera i altres textos surrealistes*, i així ha quedat, guardat en una carpeta (o seria més exacte dir en el disc dur?). Només algunes d'aquelles traduccions van ser reproduïdes en el llibre *Les Avantguardes a Europa i Catalunya*, de Carme Arenas i Núria Cabré, Barcelona: Edicions de La Magrana, 1989.

Pel que fa a la poesia americana, entre els anys 1990-1995 va interessar-me especialment de fer una selecció dels poemes d'e.e. cummings [*sic*] i d'emprendre'n la traducció: així, vaig arribar a traduir-ne un centenar llarg, que vaig agrupar amb el títol d'*(a)poemes*, fent una picada d'ullet al seu llibre *i: six nonlectures* (1953), que podria equivaler a *jo: sis inconferències*. D'aquesta antologia n'he parlat amb els amics Francesc Parcerisas i Sam Abrams, així com també amb diversos editors (Proa, Empúries, etc.), però cap no ha mostrat un decidit interès per publicar-la. Si jo disposés dels drets, o si aquests haguessin passat a ser de lliure disposició, aleshores no hi hauria cap problema. No és qüestió de caixa o faixa: simplement, de caixa.

Dic això perquè precisament cap allà els anys 1985-1986 vaig preparar tota la documentació per optar al concurs per a un dels ajuts a la traducció que convocava la Institució de les Lletres Catalanes. Però, quan ja ho tenia tot més o menys reunit, a punt d'enviar-ho,

em vaig adonar que a les bases es deia: 1) que l'havia de tramitar un editor, i 2) que l'autor havia d'estar lliure de drets o bé el sol·licitant havia de disposar-ne. Amb la qual cosa vaig entendre perfectament que tant el país com les seves institucions feien honor a aquell tòpic que parla de la garreperia dels catalans. ¿Queixalada o mossec? ¿Un mossec, en tot cas, quantificable en un tres per cent?...

Com ja he dit al principi de la meva intervenció, mai no m'he plantejat la traducció com una professió, com un *modus vivendi* o com un mitjà per obtenir un sobresou, un honor o una cosa semblant. Per això mateix quasi mai no he exercit de traductor professional, tot i que he fet encàrrecs editorials o d'autors per traduir una obra concreta; mai, això sí, una obra poètica. Crec que la poesia és sagrada i, com a tal, no s'hi pot tenir tractes comercials o materials.

En un moment donat –devia ser l'estiu de l'any 1983– l'editorial Grijalbo –a través del meu amic Gonzalo Pontón– em va encarregar de traduir al castellà la novel·la *Cercamón* de Lluís Racionero. Vaig procurar fer-ho tan bé com vaig saber, i l'any següent va ser publicada amb el títol d'*El país que no fue* (1984). (Em sembla que hi va intervenir també, com a mitjancer entre l'autor, l'agència literària, l'editorial i jo mateix el meu amic i llavors company de feina Pere Gimferrer.)

Una altra traducció que vaig fer, però en sentit invers, va ser la que, per mediació del savi filòleg i amic Andreu Rossinyol, em va encarregar Terenci Moix. Un bon dia, per telèfon, en Terenci, molt amablement, em va dir: «M'interessaria que em fessis la traducció al català del primer volum de les meves Memòries, *El Pes de la Palla*. Ara bé: hauria de ser amb tres condicions: 1) que quan es publiqui no hi figuri el nom del traductor; 2) que me l'entreguis en suport informàtic, i 3) que no em milloris el text». Li vaig que sí, que d'acord, i que, a més, acceptava totes seves les condicions, excepte una, la tercera. «Com comprendre's, no puc deixar d'esmenar els errors ortogràfics, tipogràfics, sintàctics, ni els anacoluts, etc.» «No, no, és clar que no», va concloure. El que volia –l'editorial, l'agència literària,

ell?— era presentar al públic tots tres volums de les memòries com si originalment haguessin estat escrites en català; per això necessitava un text base en català en el qual es pogués treballar, per modificar-lo o millorar-lo. Jo vaig complir amb el tracte i l'editorial —Plaza Janés, que llavors era la que disposava dels drets, a través d'Enrique Muriello, en aquella època el seu director literari— em va pagar el que havíem pactat.

Per cert, aquestes darreres setmanes, per casualitat, he vist a les llibreries que Editorial Planeta acaba de treure al mercat una edició d'*El cine dels dissabtes*, el primer volum d'*El Pes de la Palla*. Es tracta d'una traducció feta de cap i de nou? És la que va arreglar el mateix Terenci? O bé es tracta d'una nova traducció de l'edició castellana, sense cap retoc?

Misteris del món editorial: un món petit, laberíntic, mesquí, amb un Minotaure de cartró pedra. I sense cap Ariadna que ens hi pugui guiar.

No és que vulgui exculpar-me o justificar les possibles deficiències de les meves traduccions poètiques, però haig de remarcar, una vegada més, i per acabar, que no he traduït mai cap poeta per un interès crematístic o material, sinó sempre mogut per l'amor a la poesia: a un llibre que m'atreia —o se'm resistia—, a un poeta que apreciava o a uns poemes que em seduïen. En això, com en tantes altres coses, he procurat seguir la lliçó del mestre quan afirmava: «*El impulso de traducir responde [...] a un accidente, y también, a un deseo, un amor, y junto a este amor, el deseo de compartirlo.*»



# Humor i traducció

---

*Carles Cano*

Com que a la taula ja hi ha una traductora i dos periodistes-escriptors, jo parlaré en qualitat de narrador oral, de contacontes. Contar és, en certa manera, traduir.

## **1. Traduir la història al teu llenguatge expressiu i al del teu públic i a la situació de comunicació en què et trobes**

No és el mateix, evidentment, contar a una associació de mestresses de casa que a una classe de cagonets de tres anys, a una de 1r d'ESO o en un cafè a les 12 de la nit. Però en qualsevol cas, has de fer teu el conte, donar-li el teu color, les teues paraules, que sone autèntic, que ixca de dins, no impostat. En un conte, això és molt important, això fa creïble la història i fa que el que escolta senta el conte com si el contador l'estiguera inventant per a ell. És clar que açò no és més que una il·lusió, perquè habitualment els contadors

---

Licenciat en filologia catalana, és autor d'un gran nombre de llibres per a infants i joves. Ha treballat com a guionista per a ràdio i televisió. Ha participat en tallers d'animació a la lectura i ha actuat de contacontes a l'Estat espanyol i a fora. Ha rebut diversos premis literaris.

no escriuen les seues pròpies històries i si les escriuen, en contenen moltes altres que no són seues com és el meu cas, però sí que és absolutament necessari haver fet teua la història, haver-la traduïda al teu llenguatge per a poder transmetre-la, per arribar a qui escolta.

## 2. Alguns contes tenen llengua

Una volta que el contador ha decidit que contarà aquella història perquè li ha tocat el cor, o perquè l'ha fet plegar-se de riure o perquè s'adiu amb la seua concepció del món o per qui sap quina altra misteriosa raó, si és un contador bilingüe té un altre problema: decidir en quina llengua el contarà. Açò és un problema relatiu perquè moltes vegades decideixen per tu, o decideixen les circumstàncies. Seria absurd contar en català a Conca, on vaig estar fa un mes, o contar en castellà a una escola de línia en català; però altres voltes el problema no és aquest. Altres voltes el problema és que aquell conte que t'agrada i que aniria tan bé en aquell moment no te'l saps en la llengua en què ara estàs contant ja siga en castellà o en català i és tan bonic, o tan divertit, que un dia decideixes traduir-lo i contar-lo en l'altra llengua i aleshores t'adones que no és això company, no és això, que no pots, que aquell no és el conte: la gràcia, el ritme, la música que tenia en l'original, els ha perdut. Que aquella versió que has fet s'assembla molt poc a l'original, li falta l'esperit.

Passa especialment en contes que tenen parts rimades o cançonetes, però també en aquells que tenen un fort component tradicional perquè, és clar, com tradueixes:

Jo vull, fetge de bou Quiquiricou  
Que la boca me cou  
O si no em moriré!

D'un conte popular valencià que es diu *El cigronet*,

O el diàleg que sostenen el príncep i Mariquilla en *La mata de albahaca*, un conte popular espanyol:

*Niña que riegas la albahaca*  
*¿Cuántas hojitas tiene la mata?*

*Caballero del alto plumero*  
*tu que sabes leer y escribir*  
*Y sumar y restar*  
*¿Cuántas estrellitas hay en cielo*  
*Y arenitas en el mar?*

*Y el beso del encajero*  
*¿Estuvo malo o estuvo bueno?*

*Y el rábano por el culo,*  
*¿Estuvo blando o estuvo duro?*

És a dir, hi ha coses que no importa en la llengua que les contes funcionen perfectament i altres que, almenys per mi, no pots contar-les sinó en aquella llengua en què les has après.

### **3. Humor i traducció**

Jo no concep una taula redona que es diu «Humor i traducció» sense una bona dosi de rialles. I com que havia posat en el resum de la ponència, *Un conte de traductors*, o millor dit com tradueixen o interpreten dos persones uns mateixos gestos, us el contaré I també un acudit de confusió idiomàtica que crec que us agradarà.

#### *La disputa per senyes*

Diuen i conten i conten i diuen que hi hagué un rei musulmà que, assabentat que el seu veí l'emperador de Bizanci volia envair el seu

regne, va decidir enviar-li un missatger que sol·licitara la pau. Per a l'elecció de l'ambaixador consultà els seus visirs i dignataris més il·lustres però, mentre que els diferents consellers li anomenaven els més famosos i nobles cavallers de la cort, un d'ells romania en silenci. El rei, aleshores s'hi adreçà i li va dir:

—Per què calles?

—Perquè no crec que hages d'enviar cap d'aquells que t'han aconsellat —li respongué.

—I a qui creus tu que deuríem enviar?

—A en tal —i féu menció d'un home fosc, sense noblesa ni eloqüència. El rei, ben empipat li cridà:

—Vols fer burla de mi en un assumpte de tanta importància?

—Al·là em guarde d'això rei i senyor! Vós el que desitgeu és enviar una persona que tinga èxit en l'ambaixada i per això, jo, després d'haver reflexionat molt, crec que només aquest que t'he anomenat aconseguirà el que vols, ja que és un home amb molt bona estrella i tots els assumptes que li has encomanat els ha resolt sense necessitat d'eloqüència, ni noblesa ni valor.

El rei, convençut, va dir:

—Dius veritat —i encarregà a aquell home fosc tan alta missió i el va enviar cap a Bizanci.

Quan l'emperador cristià sabé que un ambaixador musulmà s'acostava, va dir als seus dignataris:

—Sense dubte aquest ambaixador serà el més il·lustre i gran de tots els musulmans. Sabeu que quan arribe el faré comparèixer a la meua presència abans d'hostatjar-lo i li faré algunes preguntes. Si em contesta sàviament, l'hostatjaré i atendré les seues peticions; però si no em comprèn l'expulsaré sense fer cas de la seua ambaixada.

—Quan va arribar el missatger, fou portat a presència de l'emperador, i una vegada que havien intercanviat les salutacions, l'emperador assenyalà el cel amb un sol dit. El musulmà li contestà assenyalant el cel i la terra. Aleshores, el cristià amb el dit apuntà cap al rostre del musulmà; i aquest assenyalà amb dos dits cap al rostre de l'empera-



dor. Per últim el cristià li mostrà una oliva i l'ambaixador li ensenyà un ou. Després d'açò, l'emperador es mostrà satisfet i solucionà l'assumpte a plena satisfacció del musulmà i li va retre els més alts honors.

Els dignataris de l'emperador li preguntaren:

–Què li has dit? I per què has accedit a les seues peticions?

–Mai de la vida no he conegut una persona tan sàvia! Jo li he assenyalat el cel dient-li: «Déu és un i està en el cel» i ell assenyalà cap al cel i la terra dient-me: «Ell és un i està en el cel, però baixà a la terra.» Després vaig assenyalar cap a ell amb un dit, dient-li: «Tu i tots els que són com tu provenen d'una sola persona», i ell m'assenyalà amb dos dits per a dir-me: «T'equivoques, provenen de dos: Adam i Eva.» Més tard li vaig mostrar una oliva dient-li: «Contempla quina meravella ha creat Déu, que d'ací naix un arbre.» I ell em va mostrar un ou com dient: «Més admirable és la natura d'aquest, que d'ací naix un animal.» Com no anava a entendre-m'hi i solucionar els assumptes d'un home tan savi?

Quan el musulmà retornà amb els seus, el rei i els seus consellers li preguntaren com li havia anat l'entrevista. Digué:

–Per Al·là!, en tota ma vida he vist persona més estúpida i ignorant que aquell cristià! Només arribar em digué: «Amb un sol dit t'alce així», i jo li vaig retrucar: «Jo t'alce amb un dit així i te tire contra terra així.» Aleshores em va dir: «Te trauré un ull, amb aquest dit, així», i jo li vaig respondre: «I jo et trauré els dos, amb els meus dits, així.» Després d'açò digué: «Només puc donar-te aquesta oliva, que és l'únic que m'ha sobrat del menjar.» Jo li vaig contestar: «Pobre desgraciat, estic millor que tu, ja que a mi encara em queda un ou.» Es va espantar i solucionà ràpidament el meu assumpte.

I així va ser com signaren la pau, parlant sense entendre's. Imagineu si fórem capaços de parlar i d'entendre'ns.

I conte contat, conte acabat

i per la ximenera

se n'ha anat fugint el gat.

#### 4. La confusió fonètica, un recurs humorístic

La confusió fonètica o semàntica sempre ha propiciat malentesos i situacions hilarants; així són famosos alguns «Com es diu en tal idioma...» més o menys afortunats. Alguns dels que a mi em fan gràcia serien aquestos:

Com es diu en xinès: Immaculada, quin vestit tan bonic que portes?

–Xé Conxín, quin conjunt! (Que a la valenciana sonaria així: *Che Conchín quin conchun.*)

O com es diu en zulú: L'àvia s'ha mort d'una indigestió de marisc?  
Doncs:

–Iaia tumba, gamba xunga!

I per acabar voldria contar un acudit de confusió idiomàtica, millor dit de com per desconèixer les diverses varietats lingüístiques d'una llengua, en aquest cas del francès, es poden produir algunes confusions divertides.

Un anglès va viatjar per negocis a París, i una volta que era allà es recordà de com plovia a la capital francesa i que havia oblidat la seua gavadina. De manera que s'adreçà a un gendarme per demanar-li on podia comprar una gavadina, *une capote*.

–*Monsieur, s'il vous plaît, où est-ce que je peux acheter une capote?*

–*Là-bas, aux grands magasins.*

L'anglès no es refiava de les gavadines franceses i aleshores va demanar al gendarme per una gavadina anglesa.

–*Une capote anglaise.*

–*Ab, une capote anglaise? Alors à la pharmacie.*

L'anglès mirà estranyat el gendarme i pensà: Com són de rars aquestos francesos –perquè desconeixia que *une capote anglaise* en argot

és un preservatiu. Allà que se n'anà, a la farmàcia, i el farmacèutic li preguntà què volia

–*Une capote anglaise* –digué.

–*Ah. Très bien. Quelque chose spécial?*

–*Oui. Une capote anglaise, noire.*

El farmacèutic no s'ho podia creure, mai no li havien demanat un preservatiu negre i, tot estranyat, li preguntà:

–*Noire? Mais, pourquoi noire?*

–*Ma femme est morte.*

–*Ah, quelle délicatesse, quelle délicatesse...*



# La traducció de textos d'humor

---

*Marta Pera*

Davant la perspectiva de la traducció d'un llibre o d'una pel·lícula d'humor, el traductor, generalment, es posa en guàrdia. O com a mínim, per molt que l'engresqui el projecte, sap que es troba davant d'un repte. A més de passar un text –escrit o parlat– d'una llengua a una altra per fer-lo arribar al lector/espectador, en el cas del text «d'humor» també s'ha d'aconseguir una reacció per part del receptor semblant a la que obté el text en llengua original, com en qualsevol traducció, però ara aquesta reacció a més de ser emotiva, intel·lectual o estètica, també ha de ser humorística. Això vol dir que el traductor ha d'aconseguir que el receptor rigui o, almenys, que «hi trobi la gràcia». Així com en el text (o l'audiovisual) de creació és més fàcil fer plorar que fer riure, en la traducció passa igual. I a més, els traductors ens trobem sovint amb una dificultat afegida molt típica dels textos d'humor: allò que en la llengua original fa riure, traduït –més o menys literalment–, no en fa.

---

Traductora *free lance* d'obres literàries i audiovisuals de l'anglès i de l'alemany. Llicenciada en filologia anglesa, ha traduït al català, entre altres, Henry James, William Faulkner, Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Joseph Conrad, Robert Musil, Ernst Jünger i John le Carré. Tradueix i ajusta pel·lícules, documentals i sèries per a Televisió de Catalunya des de 1986.

De manera que, davant d'un text d'humor, el traductor es posa en guàrdia perquè sap que, a més de fer la seva feina de passar els continguts d'una llengua a una altra, haurà de crear nous continguts que equivalguin als originals perquè els receptors del llibre/audiovisual traduït s'ho passin igual de bé que els receptors del llibre/audiovisual original. En l'audiovisual, a més, es veu la cara dels personatges i sovint se senten les rialles del públic, de manera que, si no fa riure, pot ser penós. I el traductor també sap, normalment, que hi dedicarà moltes més hores i que s'espremerà molt més el cervell i que cobrarà el mateix que si no fos un text d'humor. Per això es posa en guàrdia.

Així i tot, la narrativa d'humor no sempre presenta dificultats especials. Hi ha cert «sentit de l'humor» que, en més o menys grau, compartim tots els habitants del món occidental i aquests «universals humorístics» es poden transvasar fàcilment d'una llengua a l'altra. En aquest cas es tracta d'un humor de situació: se'ns presenten comportaments de personatges o situacions universals –gracioses, còmiques, grotesques, incongruents, inesperades, fora de context, inadequades, irracionals, il·lògiques, exagerades...– i el traductor s'ha de limitar a portar-les a la seva llengua. L'efecte humorístic està garantit perquè va implícit en la mateixa situació. Ara bé, quan l'humor depèn de referents culturals no compartits o quan es basa en jocs lingüístics, cosa que passa sovint, la cosa es complica.

Ho il·lustrarem amb exemples trets sobretot de la novel·la *Wilt s'ha perdut* de Tom Sharpe (Columna 2004) i d'episodis de la sèrie nord-americana *Casats i amb fills* que emet TV3 des del 2004.

Com exemple del primer cas (humor «situacional»), al llibre *Wilt s'ha perdut* –el 4t títol de la sèrie *Wilt*– ens trobem un personatge –el protagonista– que en si mateix és còmic perquè encarna fins a l'exageració una sèrie de característiques que el fan «graciós», per no dir ridícul, i sobretot quan l'autor ens el presenta a través dels ulls de la seva dona, que el considera «rutinari, poc ambiciós, que beu massa, conservador, sense iniciativa, sense líbido, maldestre, inútil...». Un

cop tenim un personatge d'aquestes característiques rodejat d'altres personatges que també encarnen prototipus divertits, i sovint caricaturescos (però que, és clar, ens recorden gent que coneixem) i l'autor els confronta i els posa en conflictes i sovint en situacions límit (especialitat de Tom Sharpe: enfilarse i recargolar la situació al màxim), la rialla expansiva, o com a mínim el somriure inevitable dels més retrets, estan garantits. Fins aquí la traducció fa la funció estricta de pont entre dues llengües sense més complicacions. Aquestes situacions fan tanta gràcia a Anglaterra com als Estats Units, a Catalunya com a Alemanya, perquè es basen en el fet de posar en ridícul i trobar incongruències a la societat del món occidental. I insisteixen en una sèrie de temes que tots coneixem i compartim, i que arrenquen la rialla fàcil: el sexe, la religió, la política... A *Wilt*, per exemple, l'autor fa servir la ironia per desvetllar les contradiccions i la hipocresia socials. El mateix cas és el de les altres traduccions d'humor que he fet últimament, la novel·la *El millor que li pot passar a un croissant* de Pablo Tusset (Columna 2003), on, entre altres coses, es fa un retrat irònic dels *pijos* de Barcelona, i en aquest cas la traducció encara ha presentat menys dificultats perquè les situacions són molt més pròximes (l'acció de la novel·la passa a Barcelona) i la llengua i els referents culturals també; i la sèrie americana de televisió *Casats i amb fills*, on ens trobem una família típica americana formada per uns personatges estereotipats, caricaturescos, que en si mateixos ja fan riure, i aquí, a més de la seva personalitat còmica, també comptem amb la imatge, les expressions de la cara i les entonacions, que aporten molta informació i a més, ras i curt, fan riure.

Tornant al *Wilt*, per exemple, en una escena ens trobem d'una banda els personatges de les quadrigèmies filles de Wilt., aparentment quatre nenes encantadores de 14 anys, però que de fet són quatre mosses sense pèls a la llengua, malparlades, amb un interès precoç per tot el que estigui relacionat amb el sexe i una habilitat especial per portar qualsevol conversa cap a aquest terreny, amb un

fort sentit crític antireligiós, antiamericà i antibel·licista. Al començament de la novel·la aquestes quatre noies acompanyen la seva mare als Estats Units a casa de l'oncle Wally, que és un home profundament religiós, Pare Fundador de l'Església del Senyor Vivent, ex pilot de les Forces Aèries dels Estats Units, empresari, racista i homòfob, un americà patriòtic que vota republicà, guarda les aparences i té una col·lecció d'armes de guerra que servien per «rostir els comunistes com pollastres» i per «exterminar els micos grocs» i el seu ideal és «convertir el món en un lloc segur a base de destrucció massiva». Ja es veu de lluny que, en qualsevol situació que es trobin les quatre noies amb en Wally, l'humor està garantit. Per exemple, quan les quatre mosses es posen a explicar a l'oncle Wally amb tot detall, sense que vingui gaire a tomb, el que la seva professora de biologia els ha dit sobre «la funció del clítoris en les trobades íntimes entre dones» i que «és partidària de la pràctica de la masturbació» perquè «és més segura que les relacions sexuals amb homes», ens trobem en una situació còmica per inesperada i una mica fora de context: quatre adolescents aparentment ingènues que quan obren la boca diuen sempre el que pensen, i normalment el que pensen ofendrà els seus interlocutors. I farà gràcia als lectors. I ho posa fàcil al traductor.

Fins aquí la traducció de l'humor no té per què presentar cap problema. Ara bé, quan aquestes situacions humorístiques es basen en referents culturals no compartits és quan es presenta la dificultat. En aquest cas la feina del traductor és interpretar el context i adaptar-lo a la llengua d'arribada amb més llibertat.

Ja se sap que ens trobem a la societat de la informació i a més estem sotmesos a molts productes de masses originaris dels Estats Units i d'Anglaterra, i això facilita les coses. Per exemple, quan a la novel·la *Wilt*, parlen de la Wilt Connection (referint-se a un suposat assumpte de narcotràfic), o diuen Kojak a un policia, o a la sèrie *Casats i amb fills* fan referència a algú que s'assembla al gosset de les Hush Puppies, no cal buscar cap equivalent perquè el públic català ja sap de què es parla. Igualment, en una escena de *Wilt* on es fa el



joc de paraules Greenpeace-Greenwar («des de la cadira de rodes havia dit que, si ella representava Greenpeace, ell s'esgarrifava només de pensar què seria Greenwar») es pot deixar en original perquè és important la referència a Greenpeace i una gran majoria de lectors poden identificar l'acudit, encara que no sàpiguen gaire anglès.

Però també passa sovint que ens trobem amb referents (parlem de factors culturals, no lingüístics) desconeguts aquí, i llavors el lector/espectador que no identifica l'al·lusió es perd alguna cosa. I si bé el que es perd és desconegut aquí, no es pot substituir per un equivalent massa nostrat perquè seria estrany que uns personatges anglesos o americans fessin referència a algun producte català o a algun presentador de TV3, posem per cas.

En aquestes situacions es pot optar per buscar un altre referent equivalent que sigui tan conegut aquí com a la societat anglosaxona (per exemple, si es parla d'un cantant (melòdic i carrincló) poc conegut aquí es pot substituir per Julio Iglesias, una cadena de restaurants d'entrepans molt coneguda als Estats Units però que aquí no existeix es pot substituir per Burger King o Mac Donalds, o, segons el cas, i si no es vol fer publicitat, pel genèric «hamburgueseria».)

Aquest és el cas d'una ocasió a *Casats...* en què l'Al, el protagonista (que en aquest cas ha d'assistir a una sessió de lluita entre dones), havia d'«untar el cos d'unes dones que ni el senador Packwood grapejaria». Amb això l'espectador americà entén que les dones no són gaire atractives perquè sap que el senador Packwood ha estat acusat d'assetjament sexual i en el seu llarg historial ha demostrat que no té gaires manies a l'hora de tocar una dona. Però, és clar, si es deixa així l'espectador català mitjà no sap com són aquestes dones perquè no relaciona el nom de Packwood amb res. En aquest cas es va substituir Packwood per Clinton, ben conegut aquí, que també combina un càrrec polític amb escàndol per conducta sexual.

En una altra ocasió a l'Al li ha desaparegut el cotxe i per recuperar-lo truca a la policia dient que l'hi han segrestat, i el descriu:

AL: «Alçada? Aaa doncs aaa... una mica més d'un metre..., un i mig d'amplada..., treu fum per darrere, pesa dues tones...»

I l'agent de servei li pregunta si és l'Oprah (Winfrey) o la Delta Burke, una presentadora de televisió i una actriu de sèries molt conegudes per l'espectador nord-americà, que les té com a referents de dona més aviat grossa. Ara bé, aquest detall pot ser desconegut per l'espectador mitjà de Catalunya i per tant s'haurà de prescindir d'aquests dos noms però s'haurà de conservar el referent de dona grossa, que és la «gràcia» de l'acudit. L'Al parla d'un cotxe i l'agent creu que es tracta d'una dona. El diàleg va quedar que l'agent li pregunta si es tracta d'una cantant d'òpera o si és la Roseanne. Llavors ell aclareix que no, que és el seu cotxe. Tant el genèric «una cantant d'òpera» (que a més anava de primera per l'ajust) com la Roseanne, coneguda tant per l'espectador català com pel nord-americà, són referents de «dona grossa».

Una altra opció en cas de referents desconeguts, és l'adaptació dels referents culturals al públic d'arribada. Buscar referents que no tinguin res a veure amb l'original però que aquí siguin comprensibles i, en el cas que ens ocupa, que mantinguin la comicitat de la frase o la situació. (Seria el cas que acabem de veure on hem substituït Oprah per «una cantant d'òpera».) Aquí entrem en un terreny més delicat perquè el referent, si no és genèric, no pot ser massa nostrat, ja que seria incongruent per al lector/espectador (per exemple, que un policia americà parlés de l'actriu Amparo Moreno).

En una ocasió, a *Casats...*, volen ensenyar la nina de goma que en Bud, el noi gran, té a la seva habitació, a un nen més petit que la família ha adoptat.

*KELLY: Come here, Seven... We'll take him up to Bud's room. Have you ever seen a rubber woman?*

*BUD: Isis is not rubber. She's breathable latex... and she breaks just like a little girl.*

En aquest cas el personatge cita una frase d'una cançó de Bob Dylan –*she breaks just like a little girl*–, que si es deixés en original també seria identificable per un sector dels espectadors, però és inviable deixar-la en original perquè llavors tot el públic que no sap anglès es perd el significat. I en cas que la traduïssim, es perdria tant la gràcia com la referència a la cançó original.

El diàleg va quedar així:

KELLY: Vine, Seven. Anirem a l'habitació d'en Bud. ¿Has vist mai una dona de goma?

BUD: L'Isis no és de goma. És de làtex respirable... i fràgil com una noia de porcellana.

Vam recórrer a «la noia de porcellana», expressió fàcil de relacionar amb una cançó dels de la generació que reconeixien la frase original de Dylan. I alhora l'expressió és prou genèrica perquè a ningú li passi pel cap que un noi americà fa referència a una lletra de Pau Riba. Tot i que la referència hi és.

A més, en la traducció d'humor al català ens trobem una dificultat afegida. Sovint tenim paraules ben vives en la llengua col·loquial que ens servirien per resoldre un joc lingüístic, però són calcs del castellà i no les podem fer servir perquè no són al diccionari. Sovint tenim una solució divertida i que funciona, però l'hem de descartar per no normativa i n'hem de buscar una altra que potser no serà tan àgil.

L'humor en si és «desenfadat» i no podem transmetre'l amb una llengua «encarcarada». (A *El croissant*, per exemple, hauria rebaixat el to d'humor fer servir paraules normatives en comptes dels castellanismes que es fan servir en les situacions reals: *xupito, careto, mosquejar-se...*)

Un exemple d'aquest cas és una ocasió en què la Kelly (*Casats...*) ha de participar en un concurs televisiu sobre esports, i el seu pare li pregunta què sap d'esports. Ella, que mentalment és més aviat limitada, diu que només sap que «*golf spelled backwards is flog*»: Si diem

«golf al revés és flog» (fantàstic per l'ajust) es perd la gràcia i la connotació eròtica perquè «flog» en català no vol dir res. En aquest cas hi havia la temptació irresistible d'associar «golf» amb «golfa», que permetia un joc lingüístic i també té una connotació sexual. Però, és clar, «golfa» (=pícaro, etc.) és una paraula castellana (tot i que trobem aquesta paraula al diccionari català amb un altre sentit). Però com que amb el significat castellà també es diu aquí en registres col·loquials i la forma no és estranya «al geni de la nostra llengua», vam cedir a la temptació per preservar un joc de paraules semblant, de manera que la frase va quedar així: «"Golf" més una "a" és "golfa".» I l'expressió s'aguanta, sobretot, perquè és una paraula que a la Kelly, si visqués a Catalunya, segur que l'hi haurien dit una pila de vegades.

En el cas de jocs de paraules, ens trobem que alguns es poden conservar literalment i es manté l'humor, d'altres s'han de canviar una mica perquè amb la traducció literal perden la gràcia (el cas del «golf» i «flog/golfa») i d'altres s'han de canviar del tot.

Quan es tracta de jocs lingüístics, si la traducció més o menys literal no és viable —o sigui, perd la gràcia que té en la versió original—, es tracta de centrar-se, més que en què diu el text, en quin efecte produeix en el receptor. I en quins mitjans lingüístics han contribuït a aquest efecte. De manera que en els jocs de paraules el contingut passa a un segon pla, i compten més els jocs fonètics, els dobles sentits... I es poden resoldre de diferents maneres.

- a) Transvasament literal (si conserva el sentit lúdic): si la mateixa traducció o equivalent semàntic, gramatical o lingüístic pot causar el mateix efecte, endavant. Per exemple, a la novel·la *Wilt* tenim una escena de les quatre bessones amb un capellà, i elles li pregunten què és Déu. Ell es queda sense paraules, però la seva dona, també molt beata, resol la qüestió dient «Déu és amor» (*God is love*). Llavors les bessones comencen a mostrar-se interessades en la conversa i li pregunten: «*Do you make God?*» (Vostès fan Déu?), que també permet una traducció literal i queda tan absurd com en l'original. Davant

l'estranyesa dels interlocutors, les bessones s'expliquen: si la gent fa l'amor, i Déu és amor, per pura lògica, les parelles «fan Déu».

- b) Adaptació del joc de paraules: quan el traductor veu que la traducció literal no funciona, es fa una anàlisi detallada del text i s'identifiquen tots els elements lingüístics que aportin alguna cosa a l'humor.

Per exemple, en una escena de la pel·lícula *Austin Powers*, el protagonista està mirant el cel, de nit, amb una noia i li assenyala una estrella i li diu: «*And that's Uranus.*» (Està dient alhora: Allò és Urà/Allò és el teu cul). Aquí s'havia de trobar un solució amb un doble sentit: que es pogués dir assenyalant una estrella i que tingués alguna connotació sexual. La solució va ser: «I allò és el mont de Venus.»

- c) Creació d'un nou joc de paraules o doble sentit: es busquen elements equivalents en la llengua d'arribada.

Un exemple: en un episodi de *Casats...* l'Al ingressa a l'hospital perquè li han de fer una «incisió circular» a la columna, però hi ha un malentès i resulta que en comptes de la «incisió circular» li fan la «circumcisió». I després de l'operació l'Al ha de tenir un mes el penis immòbil perquè no se li obrin els punts. El cas és que quan torna a casa tothom li diu el mateix: «*What's up?*» Aquesta pregunta, tot i que l'hi fan en to animós, fa posar de molt mal humor l'Al, per la insinuació de moviment cap amunt de la preposició «up». I cada vegada que li fan aquesta pregunta i ell s'enfada, fins al punt de l'amenaça amb agressivitat, el públic riu. La traducció d'aquesta pregunta ha de ser una expressió molt normal i familiar, perquè l'hi fa tothom: el metge, la infermera, la seva dona, els seus fills, els veïns... Però és clar, si en català traduïm el *What's up?* per un «Com va?», que seria una traducció ben normal en la majoria de situacions, queda estrany que l'Al s'enfadi tant i que el públic rigui. Ens vam decidir per l'expressió «Aixeca l'ànim», que és prou normal

perquè tots la diguin i té la connotació de «pujar, anar amunt» que tant molesta l'Al en la situació en què es troba. També es podria haver dit «Amunt i fora» (que tot i la intenció de donar-li ànims l'hauria fet enfadar molt) però com que no és tan corrent potser s'hauria fet estrany que la diguessin tots i tantes vegades.

I de tant en tant ens trobem jocs humorístics aparentment impossibles de traduir, d'aquells que d'entrada són la desesperació del traductor, que no sap pas com se'n sortirà ni si se'n sortirà. Són bromes que funcionen en una llengua i en una altra no, i en alguns casos la imatge encara complica més les coses perquè no te'n pots escapar de cap manera. Aquest va ser el cas, en un episodi de *Casats...*, en què la Kelly troba un anunci al diari que diu que per cinquanta «cas» (50 «K») poden tenir un Mercedes. (K = 1000: 50 K = 50000 dòlars), però la Kelly, que té uns processos mentals peculiars, entén que si reuneix 50 lletres «K» li donaran un Mercedes. ¿Això com ho tradueixes, perquè tingui una mica de sentit? (L'anunci del diari ha de tenir sentit) I perquè, a més, tingui un doble sentit: la Kelly entén una cosa absurda. Per embolicar més la troca, la noia diu que començarà retallant les «cas» de les cartes que envia l'escola a casa, dient que «la Kelly és un kas klínik» (paraules amb «c» escrites amb «k» en el guió: aquí l'actriu de doblatge havia de pronunciar les paraules de manera que s'entengués que ella es pensava que s'escrivien amb «k»). ¿Com es podia resoldre, aquest embolic humorístic? ¿Com justificar a l'espectador català que veia que ella buscava «cas» per pagar un cotxe, que ella havia entès malament un anunci del diari que era ben raonable per als lectors «normals»? Aquesta vegada la filigrana va consistir a convertir les «cas» en «lletres». A la versió catalana l'anunci del diari deia que podies tenir un Mercedes per 50 «lletres iguals». «Lletres» també té un doble sentit: l'anunci del diari es refereix a pagaments, terminis, però la Kelly entén «lletres» com a «signes gràfics de l'alfabet», i com que han de ser «iguals» es decideix per la «k», que és la més «abundant» (segons ella) a les cartes de l'escola.

I quan semblava que la conya havia quedat, amb més o menys fortuna, resolta, al final de l'episodi, al diari en comptes de 50 K diu 50 G (=bitllets de mil), i com que la Kelly ho torna a entendre malament, s'havia de trobar una altra solució que tingués el doble sentit també de lletres i diners. Però és clar, no es podia repetir la solució «lletres». Per sort s'acaba l'episodi i ja no es veu com ella comença a col·leccionar «ges». A la versió catalana la cosa va quedar amb «cinquanta dels grossos», i ella entén que ara les lletres han de ser majúscules.

En fi, tot i que d'entrada el traductor d'un text d'humor no les té totes, sovint s'engresca amb la feina, hi dedica hores i hores, i a sobre, s'ho passa bé. En definitiva, traduir humor sempre és, sobretot, entretingut.

