

XXI Seminari sobre la Traducció a Catalunya

Traducció i autoria



AELC

ASSOCIACIÓ D'EScriptors
EN LLENGUA CATALANA

Quaderns Divulgatius, 49

XXI Seminari sobre la Traducció a Catalunya

Traducció i autoria

2 de març de 2013. Barcelona



AELC

ASSOCIACIÓ D'EScriptors
EN LLENGUA CATALANA

Barcelona, 2014

Aquest quaranta-novè Quadern Divulgatiu de l'AELC està patrocinat per



 Generalitat de Catalunya
Institució de les Lletres Catalanes

© dels autors

Primera edició: febrer de 2014

Dipòsit legal: B. 1606-2014

ISSN: 1885-2734

Edita: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana

Canuda, 6, 5è (Ateneu Barcelonès) 08002 Barcelona

E-mail aelc@escriptors.cat <http://www.escriptors.cat>

Realització: Insòlit, Barcelona

Impressió: La Impremta Ecològica, Barcelona

Qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública o transformació d'aquesta obra només pot ser realitzada amb l'autorització dels seus titulars, llevat d'excepció prevista per la llei. Dirigiu-vos a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necessiteu fotocopiar o escanejar fragments d'aquesta obra.

Sumari

7

Presentació

Bel Olid

9

De tot hi ha a la vinya del Senyor

Joan Sellent Arús

29

Drets morals, ideologia i traducció

Entrevista d'Anna Casassas a Dolors Udina i Pau Vidal

43

Quin és el meu original?

45

Influències externes en el procés
de traducció per al doblatge

Lluís Comes i Arderiu

55

Esquema de la comunicació presentada a la taula rodona
«Quin és el meu original»

Pau Joan Hernández

61

El meu text original: Dante i el darrer viatge d'Ulisses

Joan F. Mira

Presentació

Bel Olid

Coordinadora del XXI Seminari sobre la Traducció a Catalunya

Sovint parlem d'autors i traductors com si fossin dues coses diferents. Segurament la distinció ens és pràctica per entendre'ns de manera ràpida, volent dir que un «autor» seria aquell que escriu l'obra original, mentre que el traductor és qui n'escriu la versió en una altra llengua. Amb tot, quan parlem d'autors i prou, a ben poca gent li vénen al cap els traductors com a membres d'aquest conjunt més ampli de creadors.


Sí, topem de nou amb la vella pedra a la sabata de la invisibilitat dels traductors, que l'AELC, conjuntament amb la UJI, la UAB, la UPF i la UVIC, fa més de vint anys que mira de combatre amb, entre altres coses, aquests seminaris sobre la traducció a Catalunya. Però, més enllà de reivindicar la figura del traductor com a creador i, evidentment, com a autor, en aquest XXI Seminari ens va semblar adequat reflexionar sobre la responsabilitat del traductor com a autor, la frontera sovint borrosa entre crear i traduir, i tots els matisos que fan rica la nostra professió.

A la conferència inaugural, a càrrec de Joan Sellent, no podia faltar-hi la cèlebre frase de Saramago «els autors fan

la literatura nacional, els traductors fan la literatura universal» (que, com que no devia pronunciar-la en català, us oferim aquí en traducció del mateix Sellent), amb la constatació de l'evidència que si podem llegir literatura de tot arreu és perquè algú fa la feina de traduir-la a la nostra llengua. Una de les conclusions de la seva intervenció va ser que sí, que ja està bé que la traducció sigui invisible, però que la feina dels traductors ha de ser més reconeguda.

Anna Casassas va conversar amb Dolors Udina i Pau Vidal sobre la ideologia que es filtra inevitablement en qualsevol traducció, sobre les tries lingüístiques i sobre els traductors com a propulsors de determinats models de llengua.

La taula rodona va anar a càrrec de Rosa Agost, que va moderar Lluís Comes, Pau Joan Hernández i Joan Francesc Mira, que van aprofitar les seves experiències personals com a traductors per parlar de les joies i les misèries de la professió. Tarifes ínfimes, joc brut per part d'algunes editorials, però també la joia de fer una feina apassionant.

El debat va ser ric i engrescador i per això us aconsello que, a més de llegir els textos que ens han proposat els participants del seminari com a resum de les seves intervencions, si no vau poder assistir-hi mireu de trobar el temps de veure'n els vídeos que se'n van fer, i que trobareu al canal de l'AELC.
 <http://www.youtube.com/canalaelc>

Esperem que el Seminari continuï amb la bona salut que demostra any rere any, i que continuï sent un espai de trobada, de reflexió i de debat sobre aquest pilar de la nostra cultura que és la traducció literària.

De tot hi ha a la vinya del Senyor

Joan Sellent Arús

Ja fa uns quants anys que tinc el costum setmanal de fer un cop d'ull a les llistes dels llibres més venuts que publica la premsa. La setmana del 28 de gener al 3 de febrer d'aquest any, a la llista dels més venuts en català dins l'apartat de ficció, set llibres d'un total de deu eren traduccions. Aquella setmana, però, vaig voler anar més enllà de l'àmbit estricte dels llibres i explorar la programació de TV3 i del Canal 33, on vaig poder constatar que hi havia –entre llargmetratges, sèries i documentals– un centenar aproximat de productes traduïts, ja fos en versió doblada, amb subtítols o amb veu sobreposada. Finalment vaig passar a consultar la cartellera teatral de Barcelona i poblacions veïnes, amb la constatació que, de les obres de text en català que estaven en cartell, un seixanta per cent eren traduccions.

JOAN SELLENT. Castellar del Vallès, 1948. És traductor literari i professor de traducció de la Facultat de Traducció i Interpretació de la UAB des de 1993. Traductor celebrat de Shakespeare, ha traduït també autors com Willa Cather, Salman Rushdie, Paul Auster, Henry James, Noah Gordon, H. G. Wells o Charles Dickens. Ha estat guardonat amb el Premi Ciutat de Barcelona 2006 de Traducció en Llengua Catalana i amb el Premi de la Crítica Teatral de Barcelona 2007-08.

I no és pas que la setmana del 28 de gener al 3 de febrer s'hagués produït cap conjunció astral que disparés, espectacularment i de manera simultània, la presència de les traduccions catalanes en el nostre entorn cultural. No. La mitjana anual de traduccions dins l'apartat dels llibres de ficció més venuts en català es mou entre un cinquanta i un seixanta per cent, i en els altres àmbits tampoc no difereix gaire de les xifres observades aquella setmana concreta.

La cosa produeix un cert respecte, més que res perquè fa recaure en la figura del traductor al català una responsabilitat considerable. Consultada la llista de totes les publicacions en català del 2012, el percentatge de traduccions ja és menys espectacular (voreja el 25%), però el fet que, dels textos catalans que més circulen, una proporció tan elevada els hagin redactat traductors –és a dir, unes persones que no hi consten com a autors– potser mereix, ni que sigui pel pes quantitatiu, que ens aturem a reflexionar-hi una mica.

He fet servir el verb *redactar* perquè m'interessa centrar-me especialment en aquest aspecte de l'activitat de traduir. El traductor no és l'autor, evidentment, i seria una insensatesa pretendre que hagués de constar com a tal; però el que sí que és responsabilitat del traductor (i, per tant, pot reivindicar-ne l'autoria) és la redacció de la capa més superficial del text, la via d'accés més immediata al producte, el primer contacte que té el lector o l'espectador amb l'obra com a objecte construït amb paraules; i aquesta via d'accés és el resultat de les decisions, la selecció i la combinació a què el traductor ha sotmès un material lingüístic que l'autor, en la immensa majoria dels casos, desconeix. Dient-ho ras i curt i demanant perdó per l'obvietat: el text català que arriba al consumidor no l'ha

redactat l'autor, sinó el traductor. Per il·lustrar-ho amb un exemple a l'atzar: el llibre *La poesia del pensament*, de George Steiner, no l'ha redactat George Steiner sinó Josefina Caball; el que George Steiner ha redactat és un llibre en anglès titulat *The Poetry of Thought*, que Josefina Caball ha seguit tan de prop com ha pogut per redactar el seu text en català.

Però tornem al rànquing de vendes esmentat més amunt: tres de les set traduccions que hi figuren són novel·les d'una mateixa autora, les famosíssimes «ombres» de l'escriptora britànica E. L. James, que a hores d'ara ja en sumen cent cinquanta: *Cinquanta ombres d'en Grey*, *Cinquanta ombres més fosques* i *Cinquanta ombres alliberades* (uns títols on, per cert, jo diria que aquestes «ombres» són una mala traducció de la paraula *shades* de l'original, que en aquest context significa «tonalitat» o «matís» d'un determinat color). Hi ha un fet relacionat amb aquestes tres novel·les que és prou espectacular perquè no el passem per alt: la traducció de cada una d'elles ha anat a càrrec de quatre persones. Si ens preguntem a què és deguda aquesta redacció a vuit mans, em sembla que no hi ha gaire risc d'equivocar-nos si sospitem que, simplement, la causa no és cap altra que aquells nervis i aquelles presses histèriques que s'apoderen d'una editorial quan decideix publicar qualsevol *best-seller* traduït.

Dins l'òrbita del traductor i de l'exercici de la seva feina giren uns quants elements, els quals li poden ser més o menys favorables o més o menys hostils. Un d'aquests elements són les editorials. L'exemple que acabem de veure (el de la publicació de llibres traduïts a quatre, sis, vuit o més mans) correspon a la categoria de les empreses d'aquest gremi que recolzen el gruix dels seus ingressos

en l'edició de *best-sellers*, uns llibres que, naturalment, s'han de vendre com xurros si no es vol fer el ridícul i traïr l'etiqueta que els defineix. Per descomptat que l'objectiu de vendre com més gènere millor és perfectament legítim i comú a tota empresa amb afany de lucre; ara bé: jo diria que la legitimitat comença a trontollar quan es pretén que aquest afany justifiqui el «tot s'hi val». Aquest «tot s'hi val», en el ram que ens ocupa, inclou fer treballar els traductors contra rellotge, a preus rebentats i sense plànyer cap estratègia encaminada a accelerar encara més el procés, com la de repartir la feina entre quatre persones que no crec pas que tinguessin gaire temps per coordinar-se ni per unificar criteris amb la mínima calma i tranquil·litat que requereixen aquestes operacions.

I, finalment, en aquest sac del «tot s'hi val» hi hem de ficar el que vindria a ser, de fet, la pretesa justificació d'una potinèria que ja comença amb uns títols mal traduïts: la creença que els *best-sellers*, per definició, no cal traduir-los bé, perquè els consumidors d'aquest gènere són tan cafres que se'ls empassen igualment. Dit d'una altra manera: que el fet que la traducció d'un *best-seller* estigui bé o estigui malament no n'afecta en absolut les xifres de vendes i, per tant, tirem milles i tal dia farà un any.

No crec que fos gaire difícil comprovar si la realitat avala o desmenteix aquesta creença: per analogia amb els assajos clínics, se m'acut que es podria reunir una mostra significativa de lectors habituals d'aquest gènere i, havent fet prèviament dues traduccions catalanes d'un mateix *best-seller* amb una clara i deliberada diferència de qualitat, sotmetre una de les traduccions al cinquanta per cent dels lectors convocats i l'altra al cinquanta per cent restant. Hi hauria un marge d'error, és clar, que dependria sobretot de les sensibilitats individuals; però crec que, tot i això, es

podria determinar si la diferència entre l'efecte produït per la lectura de la traducció més bona i la de la més dolenta és digna de ser tinguda en compte. I, de passada, comprovàrem si és veritat que els lectors de *best-sellers* són realment tan insensibles a aquella capa superficial del text de què parlàvem abans. És una idea que deixo sobre la taula, com se sol dir.

Però el que és perfectament demostrable sense necessitat de cap experiment és que, si un llibre està ben traduït, sigui un *best-seller* o no, sigui més brillant o més mediocre el seu contingut, la venda d'exemplars no es veurà mai afectada *negativament* per aquest fet. I permeteu que il·lustri això que acabo de dir amb una frase que li agradava repetir sovint a l'enyorada Anna Lizaran, gran actriu i gran persona. La frase en qüestió era: «Si es fa bé, també agrada.» Mitja dotzena de paraules que condensen, amb ironia i amb sentit comú, tota una visió del món i de la dignitat professional. Ella parlava de l'ofici teatral, és clar; però la consigna és aplicable, penso, a qualsevol activitat humana, des de la més frívola fins a la més transcendent.

I a propòsit d'això, i tornant per un moment al cas de les famoses tres novel·les d'E.L. James, he de confessar que no n'he llegit les traduccions catalanes i, per tant, no en puc fer cap avaluació. De tota manera, el que em sembla que sí que puc afirmar és que, si aquestes traduccions es poden qualificar de competents i satisfactòries, no és precisament gràcies als mètodes de l'editorial sinó *malgrat* aquests mètodes; és a dir: que, si el resultat final no és un nyap –i molt probablement no ho és–, això ho hem d'agrair exclusivament a la responsabilitat i al sentit de la dignitat professional d'uns traductors –Mar Albacar, Núria Parés, Librada Piñero i Xevi Solé– que han estat capaços de sortir-se'n a contrapèl de l'entorn hostil en què s'han vist

obligats a treballar. I, pel que fa als títols, dubto que els traductors hi tinguessin res a veure ni res a dir: segur que va ser decisió de l'editorial, de connivència amb un error que ja es devia arrossegar de la traducció castellana.

Però, com que de tot hi ha a la vinya del Senyor, seria injust i excessivament victimista no recordar que aquests últims anys, en el panorama de la publicació de traduccions al català, ha experimentat un cert augment el nombre d'editorials que, en més o menys grau, respecten la figura i la feina del traductor. En aquest sentit, és especialment digne de destacar un fenomen que, si d'entrada pot semblar paradoxal en temps de crisi, potser no ho és tant com sembla (l'altre dia, a propòsit de la crisi, un especialista deia que era el moment propici per a les microempreses): em refereixo a l'aparició d'una sèrie de petites editorials que, amb una actitud artesanal i presidida per les ganes de fer bé les coses a tots els nivells, tracten tan bé els seus traductors que en algun cas, a l'hora d'encarregar-los una feina, fins i tot han arribat a preguntar-los què volien cobrar. Increïble, però cert. Puc demostrar que no m'ho invento: la notícia m'ha arribat per boca dels mateixos interessats.

Suposo que, si esmentéssim l'expressió «afany de lucre» a qualsevol d'aquests editors artesanals, se'ns posaria a riure a la cara. Si alguna consigna presideix la seva activitat suposo que és l'amor a l'art, a la literatura i a la feina ben feta, amb una mínima infraestructura que els permeti no arruïnar-se del tot. I aquest «fer la feina ben feta», com ja hem dit, comporta, entre altres coses, controlar i valorar la qualitat dels textos que publiquen, molts dels responsables dels quals són traductors. És molt eloqüent, en aquest sentit, l'article que Laura Huerga, de l'editorial Raig Verd/Rayo Verde, va publicar fa poc al diari digital

de cultura *Núvol*; un article que és una reivindicació entusiasta dels traductors –i sobretot dels traductors catalans–, i que immediatament va encetar, en el mateix diari, un suculent debat que no tan sols encara cueja sinó que cada dia sembla que es vagi fent més ramificat i fructífer. Ja se sap que aquests tipus de debats no sempre fan prevaldre el raonament sòlid i objectiu per sobre de la visceralitat, les fòbies i algun prejudici ideològic que dormia en aigües estancades, però fins i tot això no tinc clar que sigui del tot negatiu: almenys veiem totes les cartes de cara amunt. Sigui com vulgui, el cas és que poques vegades una publicació cultural no especialitzada en traducció havia destinat tant d'espai a parlar del nostre ofici, i això sí que, a part d'agrair-ho a la sensibilitat de l'editor de *Núvol*, l'incansable Bernat Puigtobella, es pot afirmar sense reserves que és un fet altament positiu.

Un altre dels elements que giren en l'òrbita del traductor, i sense el qual la mateixa figura del traductor no existiria, és, naturalment, l'autor. D'autors n'hi ha de moltes menes i els podem classificar en dos gran grups: els morts i els vius. Dins la categoria dels morts es poden fer dos subgrups: els morts amb drets vigents i els morts amb drets caducats. Els morts amb drets vigents solen tenir uns hereus amb graus diversos de zel protector per l'obra que tenen en custòdia; un zel que és just i necessari que hi sigui, però que de vegades cau en l'arbitrarietat, i fins i tot és probable que superi les exigències que hauria imposat el mateix autor. Un exemple tristament famós d'aquesta manera abusiva d'entendre el *copyright* és Stephen Joyce, nét del famosíssim autor d'*Ulisses* i titular únic dels seus drets, els capricis del qual i les seves conseqüències –si se'm permet recórrer a la pròpia experiència

professional— vaig viure de primera mà fa un parell d'anys: un teatre de Barcelona m'havia encarregat la traducció d'*Exiles* (Exiliats), l'única peça teatral que va escriure James Joyce. Enllestida la traducció i amb tots els actors i actrius contractats i convocats, el senyor Stephen Joyce va fer arribar, una setmana abans de la primera lectura, la prohibició fulminant de representar l'obra. Per què? Només ho sap ell. En aquest cas va ser la llei de l'embut en estat pur: no es va donar, en cap moment, la més mínima explicació. La traducció dorm el son dels justos en una carpeta del meu ordinador, i el teatre, el director i la companyia (alguns membres de la qual havien renunciat a altres feines per treballar en aquesta obra) s'hi van haver de posar fulles.

Els morts amb drets caducats no poden exercir el despotisme, naturalment; però tampoc no es poden defensar. Si Shakespeare aixequés el cap de la tomba i veiés fins a quin punt s'experimenta amb la seva obra, potser es posaria les mans al cap. O no. Potser tindriem una sorpresa...

Entre els autors vius també hi ha de tot, naturalment. La meva pràctica professional, que ja fa anys que se centra en la traducció de textos per a l'escena, m'ha permès recentment entrar en contacte (directe en un cas i només epistolar en l'altre) amb dos dramaturgs que exemplifiquen de manera radical dues actituds antagòniques cap a les persones que traslladem els seus textos a altres llengües: d'una banda, la de l'autor que veu en el traductor un vehicle promocional, un col·laborador indispensable perquè la seva obra pugui transcendir les fronteres lingüístiques i culturals que la delimiten; de l'altra banda, la de l'autor que no veu en el traductor res més que una mena de criat díscol que ha de lligar curt, perquè, per poc que badi, n'hi farà alguna.

La primera d'aquestes actituds l'he vist encarnada en el dramaturg nord-americà David Hirson, autor de *La Bête*, una obra que es podia veure fa pocs mesos al Teatre Nacional de Catalunya i de la qual vaig fer la traducció. Hirson es va desplaçar a Barcelona per assistir a l'estrena, i el breu contacte personal que hi vaig tenir va ser suficient per veure, en aquell home il·lusionat, solidari i encomanat dels nervis que van acompanyar aquella posada en escena, un autor que valorava tant la feina dels que traduïem els seus textos que, el vespre de l'estrena, em va arribar a dir: «*This is the translator's night, not mine.*» («Aquesta nit és del traductor, no meva»). És, sense cap mena de dubte i de bon tros, el millor elogi que he rebut d'ençà que em dedico a aquesta feina.

A l'altre extrem de l'espectre, el també nord-americà Edward Albee, de qui fa un parell d'anys vaig traduir l'obra *A Delicate Balance* (Un fràgil equilibri), és el paradigma de la prepotència més humiliant respecte a tots aquells que es veuen implicats en la posada en escena d'un dels seus textos, ja siguin directors, escenògrafs, actors o traductors. A part d'humiliant, aquesta prepotència del senyor Albee és especialment estèril en el cas de les traduccions, i demostra una cosa que, a aquestes altures, potser ja no caldria demostrar: que el talent per a la creació (sigui artística, literària o del tipus que sigui) no necessàriament va acompanyat d'una intel·ligència superior a la mitjana ni d'una mínima perspicàcia per entendre el funcionament d'altres activitats que no siguin la pròpia.

Edward Albee, cada vegada que es tira endavant el projecte de posada en escena d'un seu text traduït, vol una plena garantia de la qualitat de la traducció com a condició ineludible perquè l'obra es pugui estrenar; cosa que, per descomptat, no sols té tot el dret moral i legal d'exigir sinó

que sembla que demostraria, en principi, que valora la importància de la traducció. Fins aquí res a dir. Però és que resulta que, per exercir aquest control, en comptes de llogar, pagant el que sigui, algú prou coneixedor de les dues llengües perquè es llegeixi la traducció i n'hi faci un informe, no se li acut altra cosa que obligar el traductor a fer-li uns deures demencials –i de franc, naturalment– que consisteixen a enviar-li una graella especificant i justificant totes les desviacions de la literalitat que s'ha permès, una operació que, com és obvi, no permet detectar la major part dels errors de traducció ni comprovar si el text llisca i flueix amb prou control del ritme, de la naturalitat idiomàtica i dels requisits del llenguatge escènic. Fa la impressió, en el cas d'aquest home, que qualsevol sentit pràctic resulta desplaçat pel pur i simple sadisme. N'és una prova el fet que, si el traductor no passa per aquest adreçador, l'autor prohibeix de manera fulminant la posada en escena del text en qüestió.

Em consta que actituds com la del senyor Albee, afortunadament, no són majoritàries en el gremi dels autors, però goso sospitar que una gran part dels que imposen aquestes exigències, sovint tan injustes com arbitràries, són autors en llengua anglesa. I, si és així, la dada és prou significativa: en el fons d'aquesta actitud m'atreveria a dir que hi ha, d'una banda, la convicció –bastant justificada, sens dubte– que la seva obra no depèn gaire de les traduccions per poder ser coneguda i reconeguda internacionalment, i de l'altra la creença, per molt que dormi en el subconscient, que l'anglès és LA llengua primigènia per excel·lència, el llenguatge adquirit directament per infusió divina, i que la resta de llengües del planeta no són més que una trista conseqüència de la maledicció babèlica. Arribo a sospitar que, com que l'únic estímul per a aquest

autor és mortificar el personal, deu ser per això que no ha optat pel que semblaria la decisió més coherent i, en definitiva, més humana: prohibir d'una vegada per sempre que es tradueixin les seves obres, i tots plegats viuríem més tranquils.

Passat un temps prudencial després de l'estrena i quan l'obra ja no estava en cartell, em vaig voler desfogar escrivint una carta al senyor Albee en què, d'una banda, mirava de posar en evidència, amb les tintes més discretes que vaig trobar, la seva profunda ignorància respecte a un ofici que no és el seu, i de l'altra li retreia un despotisme tan vexatori com inútil a efectes pràctics i lamentava que el respecte que procurem mostrar els traductors –si no tots, vull pensar que la majoria– pels textos que tenim entre mans i, de retop, pels seus autors, no hagués estat recíproc. Naturalment, aquesta carta que li vaig fer arribar no esperava pas resposta directa del seu destinatari, i efectivament no en va tenir cap. Només vaig rebre, a través del seu agent, la constatació que se l'havia llegida i que li havia semblat, literalment, «*thought-provoking*». La naturalesa exacta dels pensaments que li va provocar ja és una cosa que ha quedat, suposo que per sempre, en el terreny de la incògnita més absoluta.

Em ve a la memòria, en el sentit contrari, l'afecte personal i el respecte professional que sempre va tenir l'escriptor portuguès José Saramago per Giovanni Pontiero, el seu principal traductor a l'anglès, amb qui amb els anys va anar lligant una amistat excel·lent. Tinc proves de primera mà per demostrar que aquesta amistat era autèntica i no gens interessada, però hi ha un fet objectiu que no es pot passar per alt: a més d'obrir-li les portes de l'extensíssima comunitat cultural anglòfona, la feina humil i eficaç de Pontiero i dels seus altres traductors que li van traslla-

dar l'obra a l'anglès va ser el vehicle gràcies al qual Saramago va rebre el Premi Nobel de Literatura. I, pel que fa al respecte –ja no tan sols pel traductor Pontiero, sinó per la professió en general–, val la pena recordar que és el mateix Saramago qui va pronunciar públicament frases com ara «*Sin los traductores, los escritores no somos casi nada*» o «*Los escritores hacen la literatura nacional y los traductores hacen la literatura universal*».

Un tercer element és el receptor del text traduït, ja sigui per via lectora o per via auditiva, i sense el qual la feina del traductor tampoc no tindria gaire sentit. No crec que m'equivoqui si dic que, a la immensa majoria d'aquests lectors i espectadors, el que els interessa i els convé és que allò que els arriba sigui un text sense gaires entrebancs –o, almenys, sense més dels que pugui plantejar l'original–, un text amb unes paraules i unes frases amb les quals es puguin identificar com a parlants i que els permetin oblidar que allò que llegeixen o senten és una traducció. Dit d'una altra manera: que la feina del traductor els resulti invisible. I, com que sé que acabo de fer servir un concepte com a mínim polèmic, i per a alguns fins i tot tabú, em permetré d'entretenir-me una mica al voltant d'aquesta qüestió.

Un element que podríem situar en quart lloc és l'exèrcit cada cop més nombrós de teòrics de la nostra feina. Hi ha, d'una banda, qui parteix de la pròpia experiència com a traductor o com a autor traduït per confegir una sèrie de reflexions sobre l'ofici, i es pren la molèstia de posar en solfa aquestes reflexions. (Un cas recent i que ens toca de prop és el llibre *Sense mans. Metàfores i papers sobre la traducció*, guardonat amb el IV Premi Internacional d'assaig Josep Palau i Fabre, i aprofitem per enviar des d'aquí la

nostra enhorabona al seu autor, Francesc Parcerisas.) Des de Ciceró i sant Jeroni, és molt extensa la nòmina d'autors i traductors que, al llarg dels segles, han teoritzat sobre l'ofici de traduir des de l'observació empírica, la cultura humanística i el sentit comú. Per al traductor en exercici, l'interès i la utilitat d'aquestes reflexions en relació amb la seva feina és innegable i, en graus diversos, francament estimulants.

De l'altra banda, i en les tres últimes dècades, ha anat prenent cada vegada més empena el que en el món anglosaxó anomenen *translation studies* i que aquí hem importat i batejat amb el nom de *traductologia*, que sempre muda una mica més. Sota l'ombra allargada d'aquest calaix de sastre acadèmic que s'anomena *cultural studies*, la traductologia ha demostrat i continua demostrant una tal energia productora d'articles, tesis doctorals, llibres, revistes, simposis i tota mena de material i d'esdeveniments acadèmics que a vegades arriba a provocar un cert vertigen.

Pel que fa a l'òrbita del traductor i del seu ofici, jo crec que es pot afirmar que, en la gran majoria dels casos, la relació que la traductologia hi pot tenir és amb prou feines tangencial. De la mateixa manera que, posem per cas, un narrador no necessita estar al corrent del que diu la narratologia per escriure narracions, tampoc la traductologia no sol tenir cap incidència pràctica en l'activitat del traductor.

La majoria dels productes que engendren els *translation studies* són de caràcter descriptiu, especulatiu o elucubratiu, i en més d'un cas diria que no tenen gaire més utilitat que la d'inflar currículums acadèmics amb paper mullat (no és una crítica als autors d'aquests papers: és una constatació del peatge pervers que has de pagar si vols promocionar-te en el món universitari).

Ara bé: dins aquest arbre frondós dels *translation studies* hi ha unes determinades branques que no sé si són molt nodrides, però que almenys es fan sentir amb una especial estridència. Em refereixo a aquell sector que, més que a descriure o a teoritzar, es dedica a militar; una militància que consisteix a reivindicar l'ús de la traducció com a vehicle al servei d'una determinada ideologia. I, el que és més gros: aquesta conversió del noble ofici de traduir en una oberta i confessa manipulació de textos amb l'excusa de servir causes diverses no sols no és rebutjada unànimement pel món acadèmic sinó que, pel que sembla, ajuda fins i tot a obtenir i a conservar poltrones. Convençuts com estàvem que ja havíem superat aquells temps en què els traductors (de casa nostra mateix, no cal anar gaire lluny) manipulaven, censuraven i mutilaven textos per raons morals i ho confessaven obertament, ara resulta que ens ha tornat aquesta creu en forma d'un puritanisme disfressat de progressisme que s'anomena correcció política.

I aquí em sembla que els traductors i els aprenents de traductor sí que hi tenim alguna cosa a dir, perquè ja no es tracta de gent que es facin la festa entre ells (i elles) sinó que pretenen dictar què hem de fer o deixar de fer tots els que exercim aquest ofici, i molt em temo que aquests apòstols de la tergiversació figuren a les bibliografies de més d'un i més de dos programes de les facultats de traducció.

Les consignes d'aquests sectors són, sens dubte, una manera de fer visible la figura del traductor (o de la traductora) per la via de la manipulació i del «tot s'hi val»; un «tot s'hi val» tan discutible o més que aquell de què parlàvem al principi amb relació a les pràctiques editorials. I, a propòsit de visibilitat i d'invisibilitat, qui més destaca

en aquest camp concret és, sens dubte, una persona que mereix ser citada amb nom i cognom: em refereixo al traductor i acadèmic Lawrence Venuti, un home a qui, en el seu entusiasme (perfectament lloable, és clar) per reivindicar la visibilitat social i cultural de la figura del traductor, i, potser endut per aquest mateix entusiasme, se li'n va la mà i fa extensiva la reivindicació al territori de la pràctica traductora, i aquí és on la cosa, al meu entendre, trontolla perillosament.

Potser una de les frases més citades de Lawrence Venuti és: «*The more fluent the translation, the more invisible the translator*» (és a dir: «Com més flueix la traducció, més invisible és el traductor»). Una frase que, en principi, no fa sinó constatar amb exactitud una realitat innegable. El que passa és que, per Venuti, la realitat que constata aquesta frase és una realitat que s'ha de transformar. Quan estem tips de dir als alumnes que una traducció no es pot donar per bona fins que no produeix la il·lusió de ser un text original –és a dir, fins que a la superfície del text no hem aconseguit esborrar qualsevol traça del procés de traducció–, ara resulta que Venuti ens diu que no anem bé: que el dret i el deure d'un traductor és fer-se visible constantment, i que per combatre la invisibilitat ha de combatre la fluïdesa i produir uns textos estranys, a contrapèl de la naturalitat idiomàtica de la llengua d'arribada, per recordar al receptor que allò que sent o llegeix pertany a una altra cultura i ha passat per les mans d'un traductor.

Aquesta condemna de la tendència a «domesticar» les traduccions, si no ho tinc mal entès, Lawrence Venuti la delimita a l'àmbit cultural anglòfon, i molt especialment als Estats Units, on ell ho veu com una enèsima mostra d'una actitud tradicionalment refractària a «la diferència»,

a tot allò que ve de fora; curiosament, Venuti obvia el fet que aquesta tendència, avui dia, és pràcticament compartida per tot el món diguem-ne civilitzat. Em costa imaginar gaires traductors professionals, siguin del país que siguin, que es puguin guanyar la vida produint textos amb què el lector o l'espectador se senti incòmode i s'entrebanqui cada dos per tres.

En la nostra tradició, molt probablement l'exemple més il·lustre que tenim de traductor visible és Josep Carner. A les traduccions de Carner, l'empremta, els gustos estilístics i el projecte literari i cultural del traductor hi són presents d'una manera rotunda i constant: són artefactes literaris d'una singularitat extrema, però només l'enorme talent de Carner aconseguix que, a més a més, la seva lectura ens proporcioni un plaer innegable si aconseguim fer abstracció de l'enorme distància que els separa, molt sovint, del to, de l'esperit i fins i tot de la intenció dels originals. És, per dir-ho ras i curt, una traïció brillant.

Però de Josep Carner només n'hi ha hagut un, i qual-sevol altre experiment en aquest sentit jo diria que està condemnat a aconseguir només un dels efectes que produeixen les traduccions carnerianes: l'efecte de l'estranyesa hi serà, sens dubte; però difícilment anirà acompanyat d'una energia creativa ni d'un talent lingüístic i literari capaç de convertir el desconcert inicial del lector en gratificació estètica. Les traduccions de Carner són uns textos literaris estranys, sovint molt allunyats dels codis expressius habituals de la llengua i del lector, però d'una tal excel·lència que mereixen figurar de ple dret dins el corpus de l'obra pròpia carneriana. El que ja ens costa més de fer, als traductors i professors de traducció actuals, és tenir aquests textos com a referents d'estratègia traductora o recomanar-los als estudiants com a model a seguir.

No sé si Lawrence Venuti, quan preconitza la visibilitat del traductor induint-lo a produir textos estranys per recordar al lector la seva presència, és conscient que ofereix una perfecta coartada per als mals traductors. Un traductor incompetent, per sortir al pas de possibles retrets als resultats estrambòtics de la seva feina, sempre podrà al·legar: «És que jo sóc de l'escola de la visibilitat. Llegiu Venuti, i en tornarem a parlar.» Del que ja tinc seriosos dubtes, francament, és que a aquest traductor li surtin gaires més encàrrecs professionals. El que desitja un editor amb cara i ulls és que les traduccions que publica puguin ser llegides amb comoditat, sense gaires esculls innecessaris, i gosaria dir que el que desitja un autor, tret de comptades excepcions, és exactament el mateix.

No crec que es pugui tocar de peus a terra si no s'accepta que, més enllà del dret legítim del traductor a exigir que la seva professió sigui més valorada socialment i culturalment i que el seu nom sigui visible a les portades dels llibres, als programes dels muntatges teatrals i a les ressenyes dels crítics, un dels trets definitoris de l'activitat de traduir, si s'exerceix de manera competent, eficaç i responsable, és justament la invisibilitat.

I la invisibilitat no és pas, ni de bon tros, un tret exclusiu de la nostra feina. Hi ha moltes altres professions en què, com més ben acabat és el producte, com més aconsegueix de produir la il·lusió de naturalitat i de facilitat, més amagada queda la complexitat del procés d'elaboració que hi ha darrere el resultat final. En el món del teatre, per citar un exemple que m'és proper professionalment, els únics elements indefectiblement visibles són, òbviament, els actors; en canvi, sense anar més lluny, això ja no es pot dir tan rotundament del director: un gruix molt important de la feina que ha fet el director d'escena al llarg de tot el procés

dels assajos tendeix a resultar invisible al comú dels espectadors: com més il·lusió de naturalitat i d'espontaneïtat produeixen el moviment escènic i el treball dels actors, menys perceptible resulta el treball previ del director.

Una altra de les obres de teatre que he tingut ocasió de traduir en aquests últims anys és *Agost*, de Tracy Letts, que va dirigir Sergi Belbel al Teatre Nacional de Catalunya amb un gran èxit de públic. M'atreviria a dir que molts espectadors que sortien encantats de l'obra, del muntatge i de l'excel·lent interpretació d'Anna Lizaran i de la resta de la companyia, haurien quedat en blanc si els haguessin preguntat el nom del traductor, cosa molt previsible; però, si bé en menys proporció, potser també hi haurien quedat si els haguessin preguntat el nom del director, de l'esquematisme o fins i tot de l'autor.

Igual que el traductor, el director de teatre que s'obstina a ser excessivament visible pot rebre més crítiques negatives que no pas elogioses. Pot ser una bona il·lustració d'aquest fet citar un passatge d'una crítica recent de Marcos Ordóñez al diari *El País* quan es va estrenar a Madrid l'obra *Maridos y mujeres*, de Woody Allen, dirigida per Àlex Rigola: «*La dirección de Rigola se percibe sin mostrarse, que es, para mí, la cumbre de toda puesta en escena. No hay voluntad de 'echar la firma', de hacerse notar. Convierte en fácil lo condenadamente difícil: que tonos y ritmos estén calibrados, que haya velocidad sin aceleración, que todo fluya, que parezca que la función 'se ha hecho sola'.*» Aquesta crítica i aquestes reflexions són absolutament aplicables a una traducció: si mai un traductor rebés un comentari com aquest a la seva feina, no crec que pogués fer altra cosa que sentir-se altament elogiat.

Si el traductor es dedica a provocar sotracs i a marejar el lector i l'espectador, dubto que a aquest lector o espec-

tador li quedin gaires ganes de tornar a llegir o sentir res més que hagi traduït aquesta persona. En aquest cas potser sí que retindrà el seu nom, però no precisament a efectes positius. I, de retop, potser tampoc li hauran quedat gaires ganes de tornar a freqüentar l'autor del text original.

I, parlant de mareig i de sotracs, se m'acut un altre símil: imaginem un pilot d'avió que, per reivindicar la visibilitat de la seva feina i perquè els passatgers recordin la seva presència, no en tingui prou de saludar-los en nom propi a l'inici del vol, sinó que, lluny d'esforçar-se a fer el viatge tan planer com pugui, el converteixi en un seguit de piruetes i baixades i pujades en picat sense cap justificació aparent i el remati amb un aterratge apocalíptic. Els passatgers es recordaran del pilot, sí; i molt probablement de tota la seva família fins a unes quantes generacions enrere.

Si el traductor d'un llibre ha sabut fer el viatge planer –és a dir, si s'ha sabut fer invisible–, potser tindria la seva gràcia que al final, continuant amb el símil aeronàutic, hi inclogués un breu afegitó dient: «El traductor (o la traductora) d'aquest llibre –i aquí el seu nom– desitja que hàgiu tingut un lectura agradable, i espera veure-us novament en alguna altra lectura compartida.» Aquí el recordatori no seria inoportú: seria una discreta i justa recuperació de la visibilitat al final del viatge. És una idea que també deixo sobre la taula, com se sol dir.

Moltes gràcies.

Drets morals, ideologia i traducció

Entrevista d'Anna Casassas a Dolors Udina i Pau Vidal

Anna Casassas: Queda fora de discussió que el traductor mira que la seva feina sigui invisible, però no hi ha dubte que tota traducció implica l'obligació de prendre decisions diverses, i aquestes decisions per força estan condicionades per les

ANNA CASASSAS. Barcelona, 1958. És llicenciada en dret. Durant un temps exercí com a advocada però ho va deixar per dedicar-se exclusivament a la traducció del francès i de l'italià al català. Ha traduït més de vuitanta títols d'autors tan destacats com Honoré de Balzac, Victor Hugo, Carlo Collodi, Italo Calvino, Erri de Luca, Claudio Magris, Iréne Némirovsky, Tahar Ben Jelloun, Marcel Proust, etc.

DOLORS UDINA. Barcelona, 1953. És traductora literària i professora de traducció de la Facultat de Traducció i Interpretació de la UAB des del 1998. Ha estat editora de la versió catalana de la revista digital *The Barcelona Review* del 2000 al 2005 i ha publicat articles de tema literari a *La Vanguardia*, *El País*, *Diario de Mallorca*, *Transversal*, *Vasos Comunicantes*, *Quaderns de Traducció* i *Reduccions*. Entre els autors que ha traduït hi ha J. M. Coetzee, Toni Morrison, Raymond Carver, Nadine Gordimer, J. R. R. Tolkien o Jane Austen. L'any 2009 va rebre el Premi Esther Benítez de Traducció.

PAU VIDAL. Barcelona, 1967. És filòleg, escriptor i traductor. Ha publicat *En perill d'extinció* (Empúries, 2005), *El catanyol es cura. Interferències castellà-català* (Barcanova, 2012) *Homeless* (Empúries, 2003), *Aigua bruta* (Empúries, 2007), *Fronts oberts* (Empúries, 2012). Ha traduït autors com Andrea Camilleri, Antonio Tabucchi, Roberto Saviano o Erri De Luca. Ha guanyat el premi Jaume Vidal Alcover de traducció 2011-2012, el premi Documenta 2002 i el Marian Vayreda 2011, entre d'altres.

opinions i l'experiència del traductor. ¿Això voldria dir que la ideologia del traductor es transmet, en un grau més o menys important, a la traducció?

Dolors Udina: Des d'un punt de vista teòric, diria que la ideologia no ha d'afectar en la traducció, que en principi és una activitat que s'ha de subordinar a una altra obra i n'és deutora. Però, com que en la traducció de teoria n'hi ha poca, davant de cada situació has de prendre decisions guiades més per la intuïció que no pas per un manual de com fer-ho.

Si la ideologia és la manera de pensar el món i la llengua la manera de dir-lo, és evident que no podem escapar-nos-en. El material bàsic amb què treballem és la paraula, impregnada de lectures, d'històries, de vivències, de quotidianitat. En la mesura que l'inconscient està amarat d'ideologia, també ho està tot el que fem, diem o escrivim. De fet, pots suavitzar un text o fer-lo més contundent segons les paraules que tries (aquí em refereixo a la traducció de literatura, no sé si treballant per a la Unió Europea, per exemple, o per a un organisme internacional, pots incidir en l'orientació ideològica o política del text, però suposo que hi ha prou controls per evitar-ho). En tot cas, no crec que en aquest aspecte hi hagi una gran diferència entre una mena de traducció o una altra. La ideologia ho impregna tot, i més pel que fa a les paraules (Només cal veure com s'han afanyat a la Real Academia a canviar definicions relatives a nacionalitat, consulta, referèndum, etc.).

En general, faig un paral·lelisme gairebé absolut entre traducció i lectura (i em sembla que tinc tanta ideologia quan llegeixo com quan tradueixo). Llegir, com traduir, és un mitjà de coneixement, de transformació. Tant llegint

com traduïnt busques submergir-te en un espai intern, trobar-te en un món propi encara que sigui d'algú altre. Potser la diferència entre llegir i traduir és que, després de llegir un text, un cop l'has integrat a la teva persona, l'has assimilat, has d'expressar-lo amb les teves paraules, has de triar, i és aquí on intervé la ideologia. Com diu Maria Zambrano: triant ens triem. En la tria, el traductor hi és present. Tot el que escriu passa a través seu. Quan llegeixes un text, tens al darrere els fantasmes i nebuloses de les altres lectures que has fet.

Pau Vidal: Posar-se el traje de traductor implica en certa manera despullar-se del de la persona que ets, i per tant deixar les teves pròpies conviccions al calaix. D'altra banda, si no fos així no veig de quina manera una mateixa persona podria traduir dos autors socialment i ideològicament tan antagònics com Tomasi di Lampedusa i Andrea Camilleri. L'autor de *Il Gattopardo* era un aristòcrata amb una visió no reaccionària però sí conservadora de l'existència, per la seva mateixa condició social, i tan pessimista que resumia la seva visió del món en la paradoxa 'Mentre hi ha mort hi ha esperança'; l'autor dels Montalbanos, en canvi, és un comunista irreductible que no deixa passar ocasió de clavar bastonada al govern de dreta, i en especial a Berlusconi. Qui es pot imaginar que un servidor, en una escena com per exemple la de l'últim llibre, on el narrador diu que el govern, «per sort, encara no ha aprovat cap llei per prohibir les escoltes telefòniques», eliminés aquest 'per sort' i desproveís així la frase de la càrrega crítica que conté? Això aniria molt més enllà de la feina del traductor, seria gairebé tipificable com a delicte. De fet seria feina de censor.

AC: Tot depèn del que entenguem per ideologia, per com definim la paraula, perquè no hi ha només una ideologia política, sinó que la manera com veiem la vida, la visió que tenim de cada cosa és ideologia. Les paraules també impliquen una manera de veure el món, una ideologia. I la tria del lèxic que fem servir en una traducció dependrà, també, de la manera com hem viscut, del que hem llegit. Trobeu que el lèxic, justament, és un dels camins pels quals ens «filtrem» en les traduccions?

DU: Sí, decididament, triant les paraules que fem servir en una traducció, evidenciem la nostra lectura de l'original i, per tant, hi intervenim amb tot el nostre bagatge, ideològic, literari i vital.

De totes maneres, potser la paradoxa principal d'aquesta feina nostra de traductors, tan plena de paradoxes, és que com més fidels som al sentit de cada paraula de l'original, més desapareixem en el text final. És la tan comentada invisibilitat del traductor. Totes les paraules que fas servir són les que t'han vingut al cap a tu, les que has triat per ocupar el lloc de la paraula original, però l'objectiu de tota traducció és que no es noti la teva presència, que et facis invisible. El text original, l'argument de l'obra, pertany a l'autor, és evident, però tota la resta –la decoració d'interiors, per fer servir una frase de Gertrude Stein– t'és imputable. De fet, diria que tant l'autor com el traductor són visibles en un text només per a ells mateixos (i probablement per a les persones més properes a l'un i a l'altre, que et poden veure aparèixer en la tria de paraules i frases), però l'important és el text. M'atreviria a dir que, un cop acabada, la traducció és un nou original.

De vegades, moltes, ets tan invisible que en una ressenya del llibre traduït en què es parla per exemple de la musicalitat de la prosa, de l'encert en la tria de les paraules,

de la fluïdesa del text, ni tan sols s'al·ludeix al fet que l'autor escrivia en un altre idioma i que és el traductor qui ha escrit el llibre en català. Només quan hi ha una incongruència, un error, una cosa que crida negativament l'atenció, es recorda l'existència d'un mitjancer entre l'autor original i el lector (i està bé que es destaquï, però podria ser que per cada error hi hagués tres mil encerts...). Molt rarament s'avalua amb coneixement de causa el resultat d'una traducció: amb un adjectiu n'hi ha prou: excel·lent, justeta, millorable, regular...

Una altra paradoxa, que certament no és menor, és el fet incontrovertible que la literatura és llengua. Quan tradueixes un llibre, la llengua que el conforma desapareix, és a dir, desapareix l'original. Tornant-lo a escriure, aspirant a reproduir la forma del llibre original, però fins que la traducció no està escrita, l'obra com a tal no existeix. I la paradoxa dins la paradoxa és que com més feina i més hores hi aboques, com més repasses i (et) corregeixes, més senzill i natural sembla el text resultant i, en conseqüència, més fàcil sembla que hagi estat la traducció.

PV: Sens dubte. L'únic canal a través del qual es pot escolar la ideologia del traductor és el canal estrictament formal, és a dir, el que té a veure amb el material de treball: la llengua. En això jo sí que milito a favor de proposar un determinat model de llengua, que personalment tinc molt clar i que naturalment aplico en la mesura que l'autor a traduir ho permet: Camilleri moltíssim, perquè és un autor molt teatral i en conseqüència molt oral, Tabucchi o Saviano molt menys.

La meua tria personal, que, insisteixo, és militant, posa per davant la llengua popular i col·loquial, al més genuïna possible, en detriment del burocratès d'origen politicope-

riodístic que cada dia més penetra també en el camp de la literatura. Pot semblar una banalitat, però en una ocasió em vaig haver de discutir fort amb un editor que volia corregir el títol *De la canalla no se'n sap res* (a l'original *Dei bambini non si sa niente*) per *Dels nens no se'n sap res*, al·legant que 'canalla' (canalla!) era un mot que a la zona de Barcelona podia causar estranyesa.

AC: Una de les matèries que exigeix decisions, potser cas per cas, són les referències al país d'origen, tant si és a la política, com a la història o als costums locals, o l'aparició de paraules que reflecteixen realitats que només existeixen en aquell context.

En aquests casos, opteu per posar una nota o per afegir alguna mena d'explicació?

I un cop heu pres la vostra decisió, considereu que teniu el dret de mantenir-la, o és un tema a discutir amb l'editorial?

DU: Jo he de dir que, després de més de vint anys fent de traductora, no tinc una norma màgica que em serveixi per a tots els casos. En cada llibre apareixen qüestions problemàtiques que sempre em semblen noves i em fan pensar partint de zero. En cada cas, en cada llibre, m'he de plantejar de cap i de nou què he de fer, amb les notes, per exemple, però també moltes vegades amb els signes de puntuació. Ara mateix em trobo en el llibre que tradueixo, un llibre d'una autora molt consagrada que m'obliga a raonar molt bé totes les decisions que prenc i que m'allunyen una mica de l'original. És un text, una novel·la, que està farcit de punts i comes; te'n trobes molts a cada paràgraf. Mantenir-los fa el text il·legible (em plantejo per què ella en va posar tants, per què una puntuació tan poc habitual, i n'arribo a entendre l'objectiu: fer el text sincopat, com de flux de pensaments espontanis),

però no puc eliminar-los sense reflexionar-hi molt, sense mirar de substituir aquest tret peculiar per algun altre mecanisme.

Pel que fa a les notes a peu de pàgina, com sempre, depèn. Si, posem per cas, l'objectiu és permetre que el lector sàpiga de què parla el text perquè surt un terme que ens és aliè (per exemple una marca, o un lloc), prefereixo simplement afegir una paraula: el sabó tal, l'església tal, el carrer tal... Sempre penso l'efecte que em faria la nota que vull posar com a lectora i tinc la convicció que les notes han de ser molt brillants per no ofendre el lector, per no dir-li coses que ja sap i que se senti tractat de burro.

De vegades t'agradaria fer avinent que t'has adonat que tal frase era una cita, per exemple d'un sonet de Shakespeare, però si l'autor original no ho ha posat i no és un detall que permeti entendre més bé el text, penso que no cal posar-hi nota. També és veritat que actualment les notes tenen mala premsa i els editors prefereixen estalviar-se-les sempre que es pugui.

En tot cas, si és possible, sóc molt partidària de discutir o comentar sempre que sigui possible tota mena de coses amb l'editor i el corrector. Defenso fermament que un llibre, una traducció, és la labor conjunta del traductor, el corrector i l'editor (o viceversa). No acabo d'entendre per què es procura amagar al traductor qui és el corrector (com tampoc que costi tant de vegades aconseguir l'adreça de l'autor que tradueixes).

PV: Personalment no em puc plantejar el dilema perquè com que a la meva editorial les notes no estan permeses, si vull fer cap aclariment perquè considero que el lector el necessitarà per comprendre el text, l'haig de fer a dins. I llavors comencen els maldecaps: fins a quin punt és lícit

ficar-hi cullerada? Qualsevol afegit que no sigui a l'original implica desvirtuar el text, però en realitat tota l'operació de traducció literària ja és una desvirtuació, perquè l'art, senzillament, no és traduïble. Així, de vegades no tens més remei que afegir-hi ni que sigui un mot (per exemple, «el cantant» al costat del nom d'un rocker que al país d'origen és molt popular però al d'arribada no). Ara bé, la immensa majoria de vegades que tindries la temptació de fer-ho ho acabes deixant córrer, perquè podria ser pitjor el remei que la malaltia. El lector ideal que tens al cap quan escrius és una entelèquia que no existeix, perquè tant et llegeix la tieta Carmeta com el catedràtic de Literatura que no solament està informat del que passa al món sinó que té un bagatge cultural mil cops més potent que el teu.

Una qüestió que m'ha dut molt sovint al dilema és la convivència de llengües. A les novel·les de Camilleri la contraposició italià-sicilià és un tema freqüent, fins al punt que de vegades assumeix valor argumental. Però el lector català no solament no té per què saber-ho sinó que a més no li pots fer una barreja de codis quan ell només en té un al davant, que és el català. Això m'obliga a fer acrobàcies de diverses menes per reproduir les situacions de tensió o conflicte que aquesta convivència comporta. Per exemple, a l'original la promesa del comissari, que és genovesa, l'esbronca cada cop que a ell se li escapa un mot o expressió en sicilià; a la meua versió, l'esbroncada es produeix quan ell renega. Així, «*Ti ho detto mille volte di non parlarmi nel tuo dialetto africano*» es transforma en «T'he dit mil vegades que no diguis paraulotes» (amb la inevitable sensació de pèrdua que acompanya, ai las!, tota operació d'aquest estil). En altres ocasions, quan el narrador diu que un personatge, quan s'enfada molt, li surt l'italià, ho transformo en «li

surt el present històric», perquè òbviament el lector català no entendria que a un agent de policia, quan s'enfada molt, li sortís l'italià (per què, en què parlava fins ara?, pensaria) o encara menys el castellà, que seria un equivalent possible (castellà a Sicília?, es demanaria).

(AC: Justament un exemple d'aquesta ideologia, o sensibilitat particular, o digueu-ne com vulgueu, seria el fet de posar, a la traducció, italià i sicilià, per dir alguna cosa, en comptes del «lingua» i «dialetto» que solen fer servir a Itàlia per referir-se a aquestes dues realitats lingüístiques.)

Quant a la qüestió d'una possible negociació amb l'editorial, la descarto rotundament: com a responsable d'una solució artística, que a més a més et presentes en públic perquè ho firmes, n'has d'assumir del tot la responsabilitat. És preferible la coherència dins d'una opció que pot ser equivocada, la teva, que no pas un mig camí resultat de dues sensibilitats diferents, la teva i la de l'editor (o el corrector). No oblidem que estem parlant de literatura, no pas de geopolítica.

És oportú fer notar, tanmateix, que hi pot haver casos en què el dilema es fa atroç: quan l'autor ha comès una pífia. Què fer, esmenar-la o deixar-la tal qual? Perquè, i si l'ha feta expressament? No es pot ser més papista que el papa. I així la teva assemblea interna es pot allargar fins a l'infinit... Un exemple per entendre-ho millor. A *La bellezza e l'inferno*, Roberto Saviano escriu: «Un'espressione catalana mi ha sempre attirato: 'Quando c'è un'inondazione la prima cosa che manca è l'acqua potabile'» (!). Vosaltres l'heu sentida mai? Perquè aquí la pífia és molt més pífia, ja que té a veure casualment amb la cultura que tu, traductor, representes. Ara bé, com que no podia esbandir la frase i

quedar-me tan ample, al final el que vaig fer va ser rebai-xar això d'*espressione catalana* i deixar-ho en: «A Catalunya vaig sentir dir etcètera». Una solució de compromís que em semblava acceptable, tot i que no m'he pogut treure mai de sobre la sospita que en realitat no era cap pífia i que el periodista ho va escriure per suggerir que el poble català era prou carallot per encunyar expressions tan insulses com aquesta.

AC: En aquesta llengua nostra, en què tots els parlants són filòlegs en potència i tothom es veu amb cor d'opinar sobre què és més correcte, no trobeu que el model que adopteu (un de més estàndard o un de més light) és una tria que clarament porta implícita una ideologia?

Igual que la utilització, o no, de variants dialectals, o de paraules poc utilitzades...

PV: Entre determinats sectors socials encara és molt freqüent, per desgràcia, l'autoodi, que es manifesta en el menyspreu per la parla popular, associada a la idea de cosa arcaica i pagesívola, en favor d'una llengua presumptament moderna que en realitat és un constructe insuls i repetitiu que beu robòticament dels mitjans de comunicació de masses.

En aquesta línia, propugno, com ja he dit, una opció al més genuïna possible, i això inclou per exemple l'ús desimbolt de neologismes sempre que responguin a les lleis de creació pròpies de la llengua, com per exemple *trastocamenta*, *guripa* o *perepunyetisme*; de fraseologia pròpia ('baixar de l'hort' per comptes d'estar despistat', 'no girar rodó' en lloc d'estar trastocat', etc.); de variants formals agramaticals (*llavòrens*, *nostro senyor*, *aviam/a vera*, *ja voràs*, *donar-se'n vergonya*), dislocacions sintàctiques

(«Els fusells els tenia ella tots dos», «Ha passat fa deu minuts encara no»), concordança del participi, etcètera.

DU: No tinc gaire consciència d'aplicar la llengua ideològicament. La sensació que tinc quan tradueixo és que faig servir la llengua que em demana la novel·la, i evidentment la meua, la que he anat confegint al llarg dels anys de vida i de lectures. Algunes vegades necessites paraules noves perquè t'ho exigeix l'original. És difícil saber argot de tots els camps del saber i, per tant, cada novel·la t'exigeix coneixements diferents de vocabulari.

Recordo una novel·la que vaig traduir, que pel que recordo és de les més complicades a què m'he enfrontat mai (*Un home invisible*, de Ralph Ellison), que em plantejava molts problemes de llengua sobretot per la dificultat de trobar un escenari equivalent en català que em donés pistes del tipus de llengua que havia de fer servir. Un dels problemes més irresolubles va ser un parell de pàgines escrites en un anglès absolutament incompreensible. Després de barallar-m'hi una estona sense resultat, vaig posar una frase a Google per veure si hi trobava alguna pista i resulta que aquelles dues pàgines eren el discurs que feia un dels dirigents d'una universitat mirant de reflectir la manera de parlar dels esclaus a Oklahoma en el segle XVIII. Saber-ho tranquil·litza, però és clar, no podia de cap manera trobar un equivalent en català. La solució, en aquest cas, canviar del tot el registre de la llengua i mirar com a mínim de donar al lector una sensació llunyana en el temps.

Pel que fa a les variants dialectals, em sembla impossible extrapolar-les en una traducció. Quan em trobo un personatge que parla un dialecte, per exemple, jamaicà o d'una zona concreta dels Estats Units, procuro distingir-lo

fent-li dir algunes expressions d'una manera determinada, però sense equiparar-lo a cap dialecte concret del català.

AC: Hi ha editorials que opten per «facilitar la lectura», és a dir per recomanar –o imposar– una llengua simplificada, com si els pobres lectors fossin curts. Us hi heu trobat? ¿Potser fins i tot a no voler que el vostre nom aparegui en una traducció perquè al final ha quedat totalment desvirtuada i convertida en «catanyol», tal com ha afirmat públicament algun traductor?

O, a l'altre extrem, ¿opineu que les solucions que proposeu poden ajudar a enriquir la llengua, o almenys la llengua dels possibles lectors, perquè us heu d'inventar neologismes, o buscar proverbis literals o aproximats, per exemple?

DU: Per una banda em sembla normal que l'editor vulgui publicar un text que no costi de llegir, que sigui entenedor i més o menys fàcil de vendre. Per altra banda, estem obligats a reproduir al màxim el registre de l'original, és a dir, a fer allò que diem sovint d'escriure en català com creiem que ho hauria escrit l'autor si hagués escrit en català i hagués viscut en els nostres temps.

PV: Ja he esmentat el cas del títol de la canalla, i n'hi podria afegir força més, com per exemple *El lladre de tigretons* suplantat per un anodí *El lladre de pastisssets*, o, per esmentar-ne un altre en què vaig poder imposar el meu criteri, *Foguerada d'agost*, davant la proposta catanyolesca i malpronunciable d'*Ardors d'agost*. La creativitat ha de ser inherent a l'ofici, precisament perquè estem parlant d'art. Si el text, com m'ha passat repetidament, es llança a fer jocs de paraules com ara inventar-se refranys, per

respecte al lector tu no pots amagar el cap sota l'ala (ep!, no és una pràctica tan infreqüent com podrieu pensar) i per tant t'has d'esforçar a proporcionar-li un material que li permeti experimentar les mateixes sensacions que el lector de l'original. Quan en Camilleri agafa una frase feta com '*Non avere ne arte ne parte*' i s'inventa un refrany que diu: «*Se non hai ne arte ne parte, in política jocati le carte*», t'obliga a cremar-te les celles fins que aconseguieixis una equivalència més o menys satisfactòria («Si no ets ni carn ni peix, fica't en política i creix», va ser la meva), però el que no et pots permetre és el que van fer a la versió en castellà: «*Si no tienes ni arte ni parte, juégate las cartas en política*», que ni rima, ni té sentit ni res. Això és enganyar el lector.

En aquest sentit, la controvèrsia més extrema que he viscut, i que convida a reflexionar sobre una qüestió tan rellevant com l'autoria del text, em va passar amb la traducció d'un original castellà (aclareixo que jo no tradueixo mai del castellà i que si vaig fer aquesta excepció va ser per raons d'amistat). La feta és que quan el llibre es va publicar vaig comprovar, amb horror, que la versió que jo havia lliurat a l'editorial havia estat salvatgement revisada i convertida en un veritable catàleg de catanyol. I el més greu és que, davant el meu suggeriment a l'editorial de difondre una nota pública on se m'alliberés de la responsabilitat d'aquell pitafi, s'hi van negar. El responsable de la destrallada no havia estat pas el corrector sinó l'autor mateix. Però realment tenia dret a intervenir sobre un text que no havia escrit ell, ja que la versió en català l'havia feta jo? I per extensió, de qui és l'obra traduïda, de l'escriptor o del traductor? En el fons, són qüestions, una vegada més, específiques d'un cas anòmal com el de Catalunya, perquè a mi cap escriptor italià m'ha demanat mai

que li enviï una traducció per revisar-la. El meu punt de vista és que l'autor català que escriu en castellà ha de ser tractat com qualsevol altre autor estranger, per més que sigui (presumptament) catalanoparlant.

Quin és el meu original?

Lluís Comes i Arderiu
Pau Joan Hernández
Joan Francesc Mira

Modera:

Rosa Agost

ROSA AGOST. Doctora en Traducció i Interpretació (1996) és professora titular del Departament de Traducció i Comunicació de la Universitat Jaume I i des de 1993 és traductora de textos audiovisuals i de divulgació científica. Actualment, és també la degana de la Facultat de Ciències Humanes i Socials d'aquesta universitat. És autora de nombrosos articles i diversos llibres sobre traducció audiovisual com *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes* (Ariel, 1999), *Screens we live by: An updated insight into audiovisual translation research* (Bahri Editions, New Delhi, 2011), entre d'altres.

Influències externes en el procés de traducció per al doblatge

Lluís Comes i Arderiu

Les traduccions audiovisuals cap al català han de conviure en el mateix espai geogràfic que les traduccions cap al castellà i aquesta situació obliga els traductors a treballar amb uns requisits que no es donen en àmbits geogràfics on només hi ha una llengua oficial, és a dir, en la majoria de països europeus i americans. Podem veure, doncs, que el castellà influeix en la tria final de les solucions traductores.

La influència de les versions en castellà, a l'hora de traduir i ajustar guions al català, és una influència omnipresent sobretot per a les pel·lícules que s'estrenen en sales de cinema, però no tant pel que fa als doblatges per a la Televisió de Catalunya.

En els doblatges per a TV3 aquesta influència només se sol veure en els títols. Com que moltes de les pel·lícules

LLUÍS COMES i ARDERIU. Sabadell, 1952. Traductor literari des de 1984. Ha traduït una vintena de llibres com *La dama de blanc* i *La pedra lunar* de Wilkie Collins i *L'alcalde de Casterbridge*, de Thomas Hardy. Traductor, ajustador i lletrista audiovisual amb més de cinc-centes obres traduïdes com les sagues de Harry Potter i El Senyor dels Anells, Hamlet, Tintín, etc. Professor del Màster de Traducció Audiovisual de la UAB i de la UPF. Ha impartit cursos de traducció audiovisual als professionals del doblatge d'Euskal Telebista i d'IB3.

que s'estrenen en català a TV3 ja s'han estrenat prèviament en la seva versió en castellà, els responsables de la cadena –que són a la vegada els qui decideixen els títols de les pel·lícules– solen mantenir els títols en castellà limitant-se a traduir-los al català. La raó que addueixen és que així l'espectador pot identificar la pel·lícula si ja s'havia estrenat en castellà, de manera que no es pugui arribar a pensar que la pel·lícula anunciada en català és una altra. Un exemple bastant clar podria ser la pel·lícula *Divine Secrets of the Ya-Ya sisterhood*, una pel·lícula de l'any 2002 protagonitzada entre altres per Ashley Judd i Maggie Smith en què un grup d'amigues de la tercera edat formen una germandat per aconseguir que una d'elles i la seva filla facin les paus i posin fi a una enemistat molt corrosiva. La paraula «sisterhood» de la versió original es va traduir en castellà com a clan, i d'aquí que el títol de la pel·lícula fos *Clan Ya-ya*. En català vam proposar que es traduís per «germandat», però el títol de la pel·lícula va acabar essent *El clan Ia-Ia*, tot i que la paraula clan no sortia en cap moment a la versió doblada. On més es fa palesa la influència externa del castellà, per això, és en les pel·lícules que s'estrenen al cinema. Les pel·lícules són un producte de consum de masses amb un temps de vida a les sales molt curt, després passen al DVD, poden arribar a tenir una presència més o menys important a les televisions i, tret que no es tracti d'obres de culte o molt comercials, sovint acaben passant a l'oblit. Per tant, les productores en volen tenir un control molt estricte, tant des del punt de vista comercial com des del punt de vista artístic i és per això que contracten «supervisors», que són les persones que s'encarreguen de mantenir un control molt rígid sobre la versió final del producte doblat.

En el cas de les pel·lícules per al cinema hi poden haver dues classes de supervisors: els supervisors que nomena directament la productora de la pel·lícula al lloc d'origen –que s'encarreguen de donar el vistiplau a la traducció i d'unificar criteris per a totes les versions doblades– i els supervisors que treballen per a la productora de cada país. Aquests són els encarregats de supervisar la versió castellana, la catalana –si és que se n'ha fet la traducció– i, en alguns casos, fins i tot, la versió portuguesa. És en aquest segon cas on és més visible la influència de les versions castellanes sobre les versions catalanes, ja que allò que més preocupa el supervisor és unificar criteris de manera que no puguin arribar a semblar dues versions diferents.

Podríem citar-ne uns quants exemples: a la pel·lícula estrenada recentment, *Despicable-me 2*, que en castellà es va estrenar amb el nom de *Gru - Mi villano favorito 2* i en català *Gru – el meu dolent preferit 2*, hi ha un personatge, el dolent, que vol celebrar «La fiesta del Cinco de Mayo». Tot i que és cert que el públic difícilment pot saber que «el Cinco de Mayo» és una festa patriòtica mexicana, resultava bastant evident pel context i per la imatge, ja que el dolent, «El Macho», encarregava magdalenes amb la bandera mexicana. En la versió catalana vam optar per mantenir «Cinco de Mayo» perquè ens semblava que donava més joc. Els responsables de la versió castellana, preocupats per si el públic no entenia el referent cultural del «Cinco de Mayo», van preferir utilitzar «fiesta mejicana». En conseqüència, no vam poder dir «el Cinco de Mayo», en la versió catalana i vam haver d'optar per la solució traductora en castellà, és a dir, «fiesta mexicana».

D'exemples d'aquests n'hi ha a balquena, però sobretot n'hi ha un de bastant curiós que es repeteix sovint en algunes productores que tenen com a norma prohibir la

utilització de la paraula «culo» en pel·lícules infantils, una norma que obliguen a aplicar també en les versions catalanes. No cal dir que això crea un problema de traducció, ja que en català no hi ha tants sinònims, o eufemismes, com hi ha en castellà: «pompis», «trasero». En conseqüència, la traducció no pot ser tan precisa en català i a vegades s'ha hagut d'ometre informació, com és el cas d'haver de traduir «he pinched my bottom» per un senzill «m'ha pessigat», sense fer esment a la paraula «cul». Si bé és cert que una opció hauria estat «m'ha pessigat el darrere», pel context situacional vam desestimar aquesta opció.

Altres vegades la productora decideix mantenir a la versió castellana un nom o un terme en anglès i fa extensiva aquesta obligació a la versió catalana. Aquesta imposició també es va produir en una de les darreres pel·lícules de la productora Disney, *Wreck-it-Ralph*, que en castellà es va traduir com a *Rompe Ralph* i en català, curiosament, i com a excepció que confirma la regla de traduir sistemàticament els títols castellans al català, com a *En Ralph el destructor*. Un dels personatges d'aquesta pel·lícula d'animació era una nena, un personatge d'un joc d'ordinador, que en anglès anomenaven «Glitch». Li deien «glitch», que en anglès significa «tara», perquè tenia una tara informàtica que feia que de tant en tant es pixelés. La paraula «Tara» ens semblava prou adient, però per tal de mantenir la coherència entre les dues versions que es veien en un mateix territori, vam haver de conservar el nom «Glitch». Resumint, els supervisors no volen que en un territori on es veuen dues versions d'una pel·lícula aquestes difereixen gaire. És cert que algunes vegades la influència és al revés i algunes decisions que s'han pres en la versió catalana es fan servir a la versió castellana, però aquesta circumstància no és gaire habitual. En primer lloc perquè cal que

el supervisor conegui el català i s'hi senti còmode i, per altra banda, perquè quan es dobla la versió catalana, el doblatge de la versió castellana ja sol estar molt avançat, cosa que la converteix en una mena de primera versió i crea precedent.

En pel·lícules d'animació, les versions doblades –no només la catalana– es poden veure afectades també per altres tipus de decisions. Unes de les més importants són les derivades del *copyright*, el màrqueting i el marxandatge. Aquesta influència va esdevenir encara més habitual a partir del moment en què, per evitar que les pel·lícules es pirategessin, van aparèixer les estrenes mundials i les pel·lícules es van començar a estrenar el mateix dia a tot el món. A partir d'aquest moment, el doblatge d'una pel·lícula ja no es va poder fer amb la versió final, sinó que la traducció, l'ajust i el doblatge de sala es va haver de fer a partir de materials preliminars, tot esperant la imatge final que sol arribar poc abans d'estrenar-se la pel·lícula i que només permet fer correccions d'última hora. Però mesos abans que s'iniciï el doblatge, les productores, a fi de preparar les campanyes de publicitat, fan arribar als traductors un llistat de noms de personatges, de llocs i de frases emblemàtiques que apareixeran a la pel·lícula. Aquests noms s'han de traduir i la dificultat rau en el fet que es tracta d'una llista de noms i frases sense context. Més tard, com que ja no es podran canviar, la versió de la pel·lícula s'haurà d'adaptar tenint en compte aquests termes aprovats prèviament. Per exemple, a la pel·lícula *The Croods*, *Els Croods* en català, hi havia un personatge que en anglès es deia «Guy», i que es va traduir, sense saber-ne gran cosa de la seva personalitat, per «Noi». En el moment de la traducció aquesta decisió va provocar un problema, ja que a la pel·lícula hi havia molts nois, però com que ja

haviem fet servir la paraula «noi» per a un personatge, cada cop que a la traducció s'hagués hagut de fer servir la paraula «noi», es va haver de fer servir «xicot» o un altre sinònim.

La traducció de la pel·lícula *The Croods, Els Croods*, es va veure afectada per una altra qüestió de màrqueting. La paraula «Croods» és una paraula registrada amb drets de propietat intel·lectual, i tot i que fa referència a una família, quan es va fer la traducció al català es va haver de mantenir el plural de la paraula: «els Croods», una incorrecció en català, ja que en català els cognoms no tenen plural; així, en català diríem «els Kennedy» i no «els Kennedys». Evidentment aquesta imposició no només va afectar el títol de la pel·lícula sinó tota la traducció, ja que cada cop que en anglès deien «the Croods» la traducció havia de ser «els Croods».

Aquesta incorrecció en català també es pot veure a la pel·lícula *Meet the Robinsons*, títol que es va haver de traduir per *Descobrint els Robinsons* en comptes de «els Robinson».

Haver de mantenir noms per qüestions de màrqueting és bastant habitual, només cal recordar el nom del personatge de la pel·lícula *Happy Feet*, «Mumble Happy Feet». Rep el nom de «Mumble», (balbucejar) perquè balbuceja quan és petit i de «Happy Feet» perquè li agrada ballar. Com que el nom estava registrat així, tant per a la versió catalana com per a la castellana, es va mantenir el nom en anglès. «Mumble Happy Feet».

Finalment introduiré la problemàtica de traduir els noms d'un producte audiovisual del qual ja existeix una traducció literària. En aquest cas, les decisions traductores depenen de si la productora ha arribat a un acord amb l'editorial que té els drets de traducció. Tret de comptades

excepcions, se sol seguir la traducció del llibre, sobretot si s'han traduït els noms dels personatges i dels llocs, així el públic que va a veure la pel·lícula i ha llegit el llibre els pot identificar. És el que va passar en català en les sagues de Harry Potter i El Senyor dels Anells. En la saga de Harry Potter no només s'havien de mantenir els noms en català dels personatges i els llocs que apareixien als llibres, sinó també els dels conjurs. És evident que no sempre es pot mantenir la versió dels llibres, ja que a la pel·lícula la traducció depèn sempre de la imatge i a vegades l'opció traductora que s'ha fet servir al llibre no és aplicable a la pel·lícula. Per exemple, a *Harry Potter*, un arbre que en anglès es deia «Whomping Willow Tree» al llibre s'havia traduït pel «Pi Cabaralla», perquè era un arbre que donava cops a qui s'hi acostava. El problema va sorgir quan a la pel·lícula es veia clarament que l'arbre, el «Whomping Willow Tree», no era un pi sinó un salze. Al final es va optar per mantenir el nom que havia aparegut a la traducció del llibre, Picabaralla, però afegint la paraula «arbre» al davant, «l'arbre Picabaralla».

Utilitzar la traducció al català d'una obra literària per a una versió cinematogràfica resulta molt més problemàtica quan es tracta de cançons, ja que a la traducció literària es tracten més aviat com a poemes i no sempre és possible col·locar aquests poemes en una cançó en pantalla i en boca d'uns personatges. A la versió catalana de *The Hobbit, an unexpected journey* (*El Hòbbit, un viatge inesperat*), tot i que es va intentar de ser fidels al màxim a la versió catalana d'en Francesc Parcerisas, les traduccions que aquest poeta havia fet de les cançons no ens funcionaven amb la música ni s'ajustaven al moviment de la boca dels personatges de la pel·lícula, per la qual cosa es van haver de readaptar. Poso aquí com exemple què va passar amb

una de les cançons més emblemàtiques de la pel·lícula, «Blunt the Knives». N'ofereixo la versió anglesa, la versió del llibre i la versió adaptada per a la pel·lícula.

DWARVES' SONG (HOBBIT BOOK)

*Blunt the knives and bend the forks!
Smash the bottles and burn the corks!
Chip the glasses and crack the plates!
That's what Bilbo Baggins hates*

*Cut the cloth, tread on the fat!
Leave the bones on the bedroom mat!
Pour the milk on the pantry floor!
Splash the wine on every door!*

*Dump the crocks in a boiling bowl,
Pound them up with a thumping pole,
When you're finished if they are whole,
Send them down the hall to roll!*

That's what Bilbo Baggins hates!

Versió llibre

Peteu els gots, trenqueu els plats,
torceu forquilles, osqueu els talls!
Això és el que Bilbo odia:
rompeu ampolles, amb els taps feu via!

Talleu les tovalles, avieu el llard!
Aboqueu la llet del rebost enllà!
Els ossos giteu per l'habitació!
Taqueu amb el vi cada porció!

I fiqueu-ne els trossos en aigua bullent,
ben esbatussant-los amb un pal potent;
i, quan acabeu, si n'hi ha cap de bo,
feu-lo rodolar fins allà al saló!

Això és el que Bilbo odia!

Versió doblada

Osca'l tall, peta els gots
romp forquilles i trenca pots
crema'ls taps i escampa el gra
Que 'xò (a) en Bilbo el fa rabiar.

Llança'l llard, buida'l rebost
Deixa'ls ossos damunt la post
Vessa'l vi per l'habitació
tira llet per un racó

bull els trossos en un perol
fes que quedin com un bunyol
quan estiguis agafa'un booooool
llança-ho tot dins un rierol

Que 'xò (a) en Bilbo el fa rabiar.

Tots els exemples d'aquesta presentació fan palès que l'ofici de traductor a Catalunya té unes restriccions pròpies a causa de la situació de diglòssia que vivim. Si es vol analitzar com s'ha traduït, s'ha de conèixer bé el paper dels diversos actors que intervenen en el procés (els supervisors), les solucions traductores que s'han pres en altres llengües (com ara el castellà), la influència d'altres professionals de la indústria del cinema (els publicistes), la manera de treballar de les productores (cal començar a traduir abans que s'hagi acabat l'última fase de producció fílmica) i fins i tot el llenguatge tabú de la llengua original (com hem vist amb l'exemple de la paraula anglesa «bottom»).

Esquema de la comunicació presentada a la taula rodona «Quin és el meu original»

Pau Joan Hernández

La meva reflexió sobre els conceptes d'original i de respecte per l'original en el cas dels autors en llengua basca que s'autotradueixen al romanç arrenca de les preguntes que es va plantejar i em va plantejar Elisabete Manterola en el seu treball de postgrau de traducció, quan va estudiar i comparar les traduccions de Bernardo Atxaga a diferents llengües i va poder constatar tres fets si més no sorprenents:

1. Les traduccions de les novel·les i els relats d'Atxaga eren (independentment del que diguessin les pàgines de crèdits) totes elles indirectes, fetes a partir de l'espanyol.
2. Si es comparaven aquestes traduccions amb l'original basc, es detectaven immediatament impor-

PAU JOAN HERNÁNDEZ. Barcelona, 1967. Novel·lista, poeta, traductor i crític literari. Com a traductor (de català, castellà, gallec, èuscar i francès) ha publicat uns cent setanta llibres i ha col·laborat regularment amb el Festival Internacional de Poesia de Barcelona i amb el Festival Internacional de Trobadors i Joglars de Granollers, en tots dos casos com a traductor de poetes gallecs i bascos. Ha figurat dues vegades a les llistes d'honor de l'IBBY com a traductor del francès i del gallec.

tants divergències tant pel que feia a l'estructura com als continguts. Aquestes divergències provenien senzillament del fet que la traducció espanyola, fruit de l'autotraducció, diferia de la basca.

3. La majoria de les traduccions catalanes de les obres d'Atxaga eren diferents de les de la resta del món, per tal com un traductor amb cap sentit pràctic i unes òbvies ganes de complicar-se la vida havia intentat mantenir-se fidel tant a l'original basc com a la traducció espanyola.

Naturalment, Manterola es va afanyar a posar-se en contacte amb aquell traductor friqui –és a dir, jo mateix– per demanar-li explicacions de tot plegat, cosa que em va obligar a reflexionar una mica sobre les autotraduccions i la possible actitud del traductor davant la necessitat de treballar a partir d'un original doble i divergent. Vet aquí les meves respostes.

Diguem d'entrada que l'autotraducció no és una pràctica exclusiva de Bernardo Atxaga. La majoria dels autors bascos la practiquen i, com a traductor, el mateix problema que amb Atxaga l'he trobat en casos com Joan Mari Irigoyen, Unai Elorriaga o Kirmen Uribe. Hi ha per això un motiu que en principi sembla estrictament pràctic. La cultura basca sol veure's a si mateixa com a aïllada i singular (tradicionalment, el basc, com el llatí, divideix l'univers lingüístic en *euskaldunak*, parlants de basc, i *erdaldunak*, parlants de qualsevol altra cosa; el mateix verb *itzuli*, traduir, té un sinònim menys utilitzat, *erdaratu*, fer tornar *erdara*, romanitzar), i es dona per fet que no es trobaran traductors competents a llengües estrangeres. L'autor, doncs, dona per fet que només trobarà traductors competents a l'espanyol i al francès. Tant per tant, s'autotradueix.

El problema ve del fet que l'autotraducció no és mai fidel i, inevitablement, s'hi introdueixen canvis més o menys importants. Aquests canvis serien de dos tipus:

a) Literaris. En traduir-se, l'autor es reescriu i modifica aspectes que potser no l'havien deixat prou satisfet en el llibre original. Hi ha canvis de manera de narrar, d'estructura i, en molts casos, modificacions en l'ordre de la narració. Un exemple claríssim seria la novel·la *Bilbao - New York - Bilbao*, de Kirmen Uribe, amb importants canvis en l'estructura narrativa (importants i encertats, al meu entendre) entre l'original publicat en basc i la traducció espanyola. Tornant a Atxaga, en el cas d'*Obabakoak* hi ha un canvi en l'ordre dels contes, un dels quals desapareix.

b) De contingut. Hi ha aquí una qüestió, per dir-ho clar, d'autocensura. Tots sabem que hi ha coses que no es poden posar per escrit i publicar a Espanya sense exposar-se a rebre tota mena d'atacs extraliteraris, i és fàcil imaginar el perill que corre un autor basc en traduir-se si parla de determinades coses (el problema no el tenen només els autors bascos, és clar: recordo com no fa gaire un diari madrileny anomenat *El País* va publicar a les seves pàgines suposadament literàries atacs furibunds i histèrics contra Pablo Neruda per comunista). Aquesta autocensura existeix, i especialment en llibres que parlen força clarament de l'activisme polític. El que ja és discutible és que els autors tolerin que la censura es mantingui quan els seus llibres es publiquin en altres països.

Però què passa aleshores quan apareix un traductor a una quarta llengua que llegeix tant l'original basc com l'«original» espanyol? El problema, per a mi, no és literari ni tècnic, sinó senzillament moral: el meu deure com a traductor és respectar l'original, i tant original de l'autor és el text basc com l'espanyol; per tant, els he de respectar

tots dos en la mesura que sigui possible i desobeir qualsevol instrucció que em mani ajustar-me a una versió o a l'altra. A efectes pràctics, un trencaclosques de ca l'ample.

Aquesta «tercera via», aquesta «desobediència del traductor», com la vaig batejar en un article, ha tingut un curiós efecte secundari que jo mai no havia previst i que és precisament el que va cridar l'atenció a Elisabete Manterola: existeix en català un seguit de traduccions d'autors bascos que divergeixen de les versions existents en qualsevol llengua del món. Fins i tot –tot i que aquí la responsabilitat ja no és meva– hi ha un llibre de Bernardo Atxaga que existeix només en català: és tracta d'*Un traductor a París i altres relats*, construït a partir de contes esparsos, publicats en diversos mitjans i que l'editorial La Magrana va aplegar en un volum. Conscient d'aquest fet tan infreqüent, Atxaga va escriure un pròleg en forma de poema, que resumeix admirablement moltes de les coses que he exposat i amb el qual acabaré la meva intervenció.

*Escric en una llengua estrangera. Els seus verbs,
l'estructura de les oracions de relatiu,
les paraules amb què designa les coses antigues
–els rius, les plantes, els ocells–
no tenen germanes en cap altre indret de la Terra.
Casa es diu etxe, abella erle, mort heriotz.
El sol dels llargs hiverns, eguzki o eki;
el sol de les suaus i plujoses primaveres,
també eguzki o eki, com és natural:
és una llengua estrangera, però no tant.*

*Nascuda, diuen, en l'època dels megàlits,
sobrevisqué, llengua tossuda, retirant-se,
ocultant-se com un eriçó en aquest indret*

que ara, gràcies precisament a ella,
 molts anomenem País Basc o Euskal Herria.
 No obstant, el seu aïllament no fou absolut:
 gat és katu; pipa és pipa; lògica és logika.
 Com conclouria el príncep dels detectius,
 l'eriçó, estimat Watson, va sortir del seu cau
 i va visitar molts indrets, i sobretot Roma.

Llengua d'una nació diminuta,
 llengua d'un país que no es veu en el mapa,
 mai va trepitjar els jardins de la Cort
 ni el marbre dels edificis de govern;
 no produí, en quatre segles, més d'un centenar de llibres:
 el primer el 1545; el més important el 1643;
 el Nou Testament, calvinista, el 1571;
 la Bíblia completa, catòlica, pels volts de 1860.
 El son fou llarg, la biblioteca breu;
 però en el segle vint, l'eriçó es va despertar.

D'eriçó petit a eriçó mitjà o gran,
 deixo ara la companyia d'Aresti, Mitxelena i altres
 i publico aquests contes, fins ara escampats,
 gairebé inèdits, o inèdits del tot, en català,
 la llengua de Riba, de Pla i de Fuster,
 de Parcerisas, Palol, Pàmies i Monzó,
 i de Moncada, i de Vinyoli, i de Martí i Pol.
 Canvio, doncs, de veu, de ciutat i de casa,
 de companys de prestatge, de lectors i de mans,
 i així és com torno a començar, aquest cop a Barcelona.

El meu text original: Dante i el darrer viatge d'Ulisses

Joan F. Mira

Un dia de primavera dels meus vint anys, és a dir el 1960, vaig adquirir en no sé quina llibreria de Roma els tres petits volums de la *Commedia*, en l'edició de la Biblioteca Universale Rizzoli, al preu de cent quaranta lires el volum. Jo era llavors un simple estudiant estranger a Itàlia, un estudiant pobre, i l'adquisició fins i tot d'una edició com aquella a preu ben popular era per mi un esforç fora del corrent. Però aquells pocs volums de Dante, i els que també vaig comprar dels altres dos grans de la trinitat toscana, Petrarca i Boccaccio, han estat d'ençà d'aleshores, i per tantíssims anys, una part substancial de les meues lectures recurrents, al costat dels meus italians moderns preferits, de Calvino a Svevo, de Buzzati a

JOAN FRANCESC MIRA. València, 1939. Escriptor, traductor, antropòleg i hel·lenista, és un dels referents centrals de la literatura catalana contemporània. Entre les seves nombroses obres destaquen l'assaig *Crítica de la nació pura* (1984) i les novel·les *Viatge al final el fred* (1984), *Els treballs perduts* (1989), *Borja Papa* (1996), *Purgatori* (2002) o *El professor d'història* (2008). Entre les seves traduccions destaquen especialment les versions de la *Divina Comèdia*, de Dante Alighieri (2000) i la dels *Evangelis* (2004). Ha estat guardonat amb nombrosos premis com la Creu de Sant Jordi (1991) i el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes (2004), entre d'altres.

Sciascia. I el mateix any vaig comprar, de segona mà, una antologia per a ús dels Istituti Magistrali, un volum de més de cinc-centes pàgines amb el títol *Maestri e poeti della letteratura italiana, Dalle Origini al Quattrocento*, on vaig trobar per primera vegada els noms de Guinizelli i de Cavalcanti, que després havia de conèixer llegint els versos de la *Commedia*. El que jo no podia saber en aquell temps, en la primavera del seixanta, era que, quaranta anys més tard hauria de recordar, en un seminari sobre la traducció, la meua antiga familiaritat amb els clàssics italians del XIII i del XIV com la millor introducció a les perplexitats d'un traductor de Dante. Perquè sense aquella fidelitat continuada als tres petits volums de l'*Infern*, el *Purgatori* i el *Paradís*, sense tants anys de lectures repetides en aquella llengua ja meravellosament feta i formada, l'italià de la *Comèdia* no hauria tingut per a mi la familiaritat i la proximitat que finalment m'autoritza la gosadia d'intentar-ne la traducció. D'una cosa estic segur: si hom vol aconseguir, traduint Dante, un llenguatge literari que al lector actual li resulte creïble, la condició és que el toscà dantesca siga creïble per al traductor. Creïble vol dir tan «natural» i tan pròxim com era per als contemporanis del senyor Alighieri.

En qualsevol cas, sense aquesta antiga familiaritat meua amb Dante i companyia, jo no seria ací ara, parlant-vos de mi mateix, a risc de fer-me pesat: però, com que no sóc expert en teories literàries i menys encara en teoria de la traducció, de quina altra cosa us podria parlar sinó de la meua experiència de visitador constant de l'*Inferno*, el *Purgatorio* i el *Paradiso*, de viatger que no s'ha cansat mai de reveure els paisatges immutats i sempre nous, sota la guia i la companyia de Dante florentí, de Virgili romà i de l'alta Beatriu, i sobretot parlar-vos de la meua experièn-

cia privilegiada de traductor: d'un llarg i amorós treball d'interpret contemporani de la *Comèdia* eterna. Perquè traduir la *Comèdia*, o es fa des de dins, i amb passió il·luminada, o no es fa. No es pot fer «professionalment», ni per encàrrec. És l'experiència –llarga de milers d'hores de patiment i de plaer, i profunda com la immersió en un oceà de bellesa– d'un món sencer de veritat i de creació poètica com no ha estat mai produït per cap altre autor modern o antic, en cap altre llibre, obra, narració o poema, de la literatura occidental i, pel poc que en sé, també de la literatura universal. Harold Bloom, en el seu massa polèmic i ja massa rebregat *The Western Canon*, comença per Shakespeare com a centre de la tradició occidental, déu suprem del panteó dels escriptors: però és Shakespeare sencer, potser el conjunt de la seua obra, o el conjunt del seu teatre, no un llibre seu, una obra singular, no *Hamlet* o el *Rei Lear*, sinó Shakespeare. I després de Shakespeare, Bloom no ens proposa un altre autor que seria el segon déu, el número dos, sinó una obra única, la *Commedia* de Dante, que ella sola val certament més que qualsevol creació shakespeariana. Després vénen, pel seu ordre canònic segons l'evangeli de Bloom, Cervantes, Chaucer, Milton, Goethe, i la llarga llista de preferències personals de l'autor d'aquest canon d'occident. Allò que no discuteix ni el mateix Bloom, devot adorador de Shakespeare, és que la *Comèdia* és vertaderament «divina»: més alta que qualsevol obra escrita de mà humana. I aquesta condició de superioritat absoluta –tan sovint oblidada o ignorada pels lectors europeus de literatura, pels editors i pels estudiants, professors o crítics contemporanis nostres–, aquesta qualitat de creació suprema, única i gènere a part en ella mateixa, aquesta perfecta singularitat, és potser el fet que simultàniament ens la fa més pròxima i més llunyana.

Dic més pròxima perquè la *Comèdia* hauria de pertànyer a aquell petit grup de llibres de freqüentació necessària, en tant que expressió d'aquesta humanitat comuna que ens fa a tots companys de la mateixa experiència de vida i del mateix viatge que Dante realitzà imaginàriament, però tan realment, ara fa ja set segles. I més llunyana perquè la seua pròpia grandesa pot inspirar en el lector un sentiment de distància excessiva, ens pot fer creure, justament o injustament, que és una obra desmesurada, massa gran per nosaltres, petits mortals tan allunyats del geni de Dante. I llavors el respecte esdevé inhibició, la veneració esdevé fredor i, per baixar al llenguatge cru dels fets, la *Comèdia* ja no es llegeix (fora d'Itàlia, on és encara lectura escolar obligada, i on Roberto Benigni pot mantenir una audiència de quinze milions de persones recitant a la televisió l'últim cant del *Paradiso*). I una de les raons, i no la menor, per les quals vaig assumir la bella missió de traductor de Dante és precisament intentar reduir la distància entre ell i nosaltres, és a dir fer per manera que almenys alguns milers dels meus contemporanis i conciutadans, lectors en la meua llengua, esdevingueren també conciutadans de Dante i lectors de la *Comèdia*. I això demanava una forma de traduir, de traslladar-la fins a nosaltres, i una projecte de llenguatge.

Perquè jo no sóc un estudiós de l'obra dantesca, ni professor de literatura medieval, no sóc un especialista en filologia romànica, i per tant la meua autoritat en aquest camp d'estudis és mínima o del tot inexistent. Jo, pel que fa a la meua formació acadèmica, vinc del grec i de la filosofia, i després he dedicat molts anys a l'estudi de les cultures tradicionals i de les cultures nacionals des del punt de vista de l'antropologia social. Jo sóc, i he estat sempre, professor de filologia grega i en la meua vida professional,

per tant, he tingut l'oportunitat i la fortuna de conèixer la llengua i el sentit dels més clàssics dels clàssics, Tucídides, Sòfocles o Plató, i sobretot el pare Homer, de lectura inexhaurible, que també he tingut la gosadia de traduir: l'*Odissea* és la primera novel·la de viatges, i Ulisses (el d'Homer i el de Joyce) és el meu heroi literari predilecte. Dels grecs, us ho assegure, hom recull un sentit del pensament sistemàtic en la història occidental, i el significat de la cultura com un conjunt de moral, visió del món, estètica, experiència de la vida, i expressió de tot això en la literatura. Us puc assegurar que no són coneixements inútils per aproximar-se a la *Comèdia* de Dante que és, en ella mateixa, un món de creació de llengua, un món de pensament total, i l'expressió d'una cultura sencera. Però jo sóc sobretot un escriptor, un fabricant de narracions, i és com a escriptor, i escriptor en llengua catalana, que em vaig autoatribuir l'encàrrec de traslladar aquell món, aquell pensament, aquella estètica i aquella cultura en un llenguatge d'aquest món nostre present. He de dir, en descàrrec meu, però també com la més gran de les satisfaccions i el més gran dels premis, que hi ha alguns milers de persones al nostre país que fa pocs anys es miraven la *Divina Comèdia* de lluny, que potser no hi pensaven ni per equivocació, i ara la tenen a casa en un gros volum blingüe: i molts, fins i tot n'han esdevingut lectors.

La *Comèdia*, almenys aquesta és la meua visió, no és simplement una llarguíssima successió de versos bellíssims, un gran poema més o menys esotèric i tancat. En absolut. És certament un «poema sacre», com volia el seu autor, però és també, i per mi és sobretot, una esplèndida narració, un «viatge» per descobrir i ordenar el món i alhora la pròpia vida: com l'*Odissea* d'Homer, com *Don Quijote* de Cervantes, com l'*Ulisses* de Joyce. I aquesta manera

d'entendre l'obra significa també una manera d'entendre'n la traducció. Estic convençut que, per un lector de cultura mitjana, acostar-se a la *Comèdia* –ara, en aquest temps que és el nostre– com a una llarga sèrie de tercines encadenades més o menys enigmàtiques, sovint significa no poder-hi entendre res, o només una aparença. Almenys per un lector no especialista, no italià, no acostumat des de l'adolescència als versos dantescos. Però sobretot significa una lectura sincopada i tallada, la quasi impossibilitat de seguir el text narratiu com allò que és justament: com un text narratiu. Òbviament, Dante va escriure la *Comèdia* en vers, perquè «havia» d'escriure en vers: perquè era poeta i perquè llavors les narracions s'escrivien en vers. I el lector modern hauria de llegir-la també en vers, com la va escriure Dante, però al mateix temps sense perdre la sensació i l'efecte de llegir una narració, un relat de viatges, una història. No una successió d'enigmes. I sense perdre tampoc la sensació d'estar llegint un «Novíssim Testament» il·luminat i profètic, com imaginava el seu autor amb plena i orgullosa consciència: una nova i definitiva versió de la «realitat total», de la història humana i de la història divina. I tot això amb el protagonisme, encara més agosarat i més radicalment poètic (i ací la poesia és *póiesis*, creació, i creació radical i perfecta, en una llengua que és al mateix temps creada en tots els seus registres), de la figura incomparable de Beatriu, unió de l'amor i la salvació, de la bellesa i el coneixement, de la mort i la immortalitat. Beatriu és la veritat de Dante, i la seua *diritta via*, el seu saber humà i la seua ciència divina: i una creació literària tan increïble no s'era vista mai, i no se n'ha tornat a veure. Sense Beatriu, l'ànsia pel coneixement, com en el darrer viatge d'Ulisses, només pot conduir a la catàstrofe.

He dit que la *Comèdia* és humaníssima, i que l'experiència vital dels humans, incloses les experiències extremes, és el *basso continuo* d'aquest concert i dels seus ritmes i melodies. L'experiència humana poèticament i fabuladament narrada. Ens traslладem, doncs, a la fossa vuitena del cercle vuitè de l'infern, ja molt lluny de l'entrada i dels cercles superiors (els dels pecats superficials, com la luxúria i la gola), i molt a prop del fons absolut de l'abisme, on resideix Satanàs enmig del gel, rodejat dels condemnats per traïció i per supèrbia. Abans d'arribar-hi, però, Dante i Virgili contemplaran un espectacle fascinant, els esperits dins de flames que parlen, i el poeta recrearà un dels herois més emblemàticament humans de la història literària d'occident: el viatger de l'*Odissea*, ni més ni menys, el paradigma de tots els qui, com Dante mateix, han travessat mons i perills per augmentar el seu cabal de coneixement. Aquest Cant XXVI de l'*Infern* comença seguint l'estructura general dels que l'han precedit, però és un cant singular: és el cant de la mort d'Ulisses, que alguns (com l'esmentat Harold Bloom) consideren crucial per copsar el sentit profund de l'aventura intel·lectual de l'obra de Dante. El cant comença profetitzant més desastres futurs contra els florentins, gent superba en extrem:

*Godi, Fiorenza, poi che se' sì grande
che per mare e per terra batti l'ali,
e per lo 'nferno tuo nome si spande!*

En la meua traducció:

Gaudeix, Florència, ja que ara ets tan gran
que per mar i per terra bats les ales,
i que el teu nom s'escampa per l'infern.

Després, el poeta viatger continua caminant per roques i ponts, i apareix una nova visió: el fons d'una vall ple de flames voladores, que Dante expressa amb uns versos transparents i gairebé bucòlics:

*Quante'l villan che al poggio si riposa,
nel tempo che colui che'l mondo schiara
la faccia sua a noi tien meno ascosa,
come la mosca cede alla zanzara,
vede lucciole giù per la vallea,
forse colà dov'è vendemmia e ara:
di tante fiamme tutta risplendea
l'ottava bolgia, sì com'io m'accorsi
tosto che fui là 've 'l fondo parea.*

Se suposa que, en la comparació, som a l'estiu, quan veiem més hores la cara del sol, i a l'hora del capvespre, quan se'n van les mosques i arriben els mosquits:

Com el pagès que, en un pujol, descansa,
en l'estació en què el fanal del món
ens amaga menys temps la seua cara,
quan la mosca deixa pas al mosquit,
i veu moltes lluernes per la vall,
potser allà baix on ell verema i llaura;
amb tantes flames resplendia tota
l'octava fossa: m'aparegué així
a penes vaig ser on es veia el fons.

Bé, doncs, aquestes flames que Dante i Virgili contemplen ara són –o envolten– les ànimes dels condemnats per haver estat mals consellers, pèrfids i fraudulents. Però una d'aquestes flames animades resulta ser Ulisses, l'heroi ple

d'enginy, de trampes i de curiositat. Dante no havia llegit l'*Odissea* (que en el seu temps era inaccessible a Europa occidental), però a través dels autors llatins coneixia la fama del seu protagonista, i ací demostra amb quines devoció i profunditat l'admirava. Certament, l'ha de situar entre els condemnats, perquè en la seua vida hi hagué frau i mentida (i a més, amb el seu engany famós va provocar la ruïna final dels troians, antecessors mítics de Roma segons l'*Eneida* i per tant segons Dante). Però li dóna la paraula extensament, i Ulisses explica realment qui era. Ni més ni menys que un paradigma de les dimensions més nobles de l'esperit humà: l'home capaç de navegar cap a la mort, conscientment, només per arribar a estendre el coneixement del món. En aquest final, que és una versió poc canònica de la llegenda, Ulisses no tornarà mai a Ítaca, no farà un viatge circular ni arribarà al seu país i a la seua casa, vint anys més tard, per resoldre problemes polítics i domèstics i finalment passar uns anys de vellesa tranquil·la. Res d'això. En la genial invenció de Dante, Ulisses accepta un destí més alt que el retorn: el descobriment, l'anar més enllà del món conegut: no solament a l'altra banda de les columnes d'Hèrcules, sinó més enllà de l'horitzó de l'oceà. L'heroi antic ha vist ja tot el que es podia veure i algú havia vist abans, és vell i està cansat, però no torna a casa: continua el viatge que no el durà enlloc, desafia els límits imposats a l'experiència humana i, necessàriament, troba la mort en el moment de transgredir-los. Però ho ha intentat, ha acceptat el desafiament, i aquesta és la seua grandesa.

I ara acostem-nos al text. Apareix una flama doble, de dues banyes, i:

*Lo maggior corno de la fiamma antica
cominciò a crollarsi mormorando,*

*pur come quella cui vento affatica;
 indi la cima qua e là menando,
 come fosse la lingua che parlasse,
 gittò voce di fuori e disse: «Quando
 mi diparti' da Circe, che sottrasse
 me più d'un anno là presso a Gaeta,
 prima che s' Enëa la nomasse,
 né dolcezza di figlio, ne la pieta
 del vecchio padre, né'l debito amore
 lo qual dovea Penelope far lieta,
 vincer poter dentro a me l'ardore
 ch' i' ebbi a divenir del mondo esperto
 e de li vizi umani e del valore;
 ma misi me per l'alto mare aperto
 sol con un legno e con quella compagna
 picciola da la qual non fui deserto.
 L'un lito e l'altro vidi infin la Spagna,
 fin nel Morrocco, e l'isola d'i sardi,
 e l'altre che quel mare intorno bagna.»*

El llenguatge és purament evocador i narratiu, i l'única dificultat per un lector actual podria ser la referència a Circe, amb qui Ulisses passà més d'un any, i a la suposició que va ser Eneas qui donà, més tard, el nom al lloc de Gaeta. Aquesta és, doncs, la meua versió, on he mirat (com sempre) d'aproximar-me a la claredat de l'original:

La banya més gran de la flama antiga
 començà a vacil·lar, tot murmurant,
 com un foc quan és investit pel vent;
 i després, agitant l'extrem més alt
 com si fos una llengua que parlava,
 llançà fora una veu, i digué: «Quan

vaig deixar Circe, que em va retenir
 més d'un any per allà prop de Gaeta,
 abans que Eneas li donés el nom,
 ni la dolçor del fill, ni la pietat
 pel meu vell pare, ni l'amor degut,
 que hauria fet Penèlope contenta,
 no van poder vèncer en mi l'ardor
 que tenia de fer-me expert del món
 i dels valors i vicis dels humans;
 i vaig entrar en l'alta mar oberta
 sol amb la nau i aquella companyia
 petita que mai no m'havia deixat.
 Vaig veure els dos litorals fins a Espanya,
 fins al Marroc i a l'illa de Sardenya,
 i les altres que banya aquesta mar.»

I ara arribem al final, que és el passatge més important i més impressionant, i on la precisió en les idees, les imatges, els substantius i els adjectius, i el valor expressiu del llenguatge, són absolutament fonamentals:

*Io e' compagni eravam vecchi e tardi
 quando venimmo a quella foce stretta
 dov' Ercule segnò li suoi riguardi
 acciò che l'uom più oltre non si metta;
 da la man destra mi lasciai Sibilia,
 da l'altra già m'avea lasciata Setta.
 «O frati», dissi, «che per cento milia
 perigli siete giunti a l'occidente,
 a questa tanto picciola vigilia
 d'i nostri sensi ch'è del rimanente
 non vogliate negar l'esperienza,
 di retro al sol, del mondo sanza gente.*

*Considerate la vostra semenza:
 fatti non foste a viver come bruti,
 ma per seguir virtute e conoscenza.»*
*Li miei compagni fec' io sì aguti,
 con questa orazion picciola, al cammino,
 che a pena poscia li avrei ritenuti;
 e volta nostra poppa nel mattino,
 de' remi facemmo ali al folle volo,
 sempre acquistando dal lato mancino.*
*Tutte le stelle già de l'altro polo
 vedea la notte, e 'l nostro tanto basso,
 che non surgëa fuor del marin suolo.*
*Cinque volte racceso e tante casso
 lo lume era di sotto de la luna,
 poi che 'ntrati eravam ne l'alto passo,
 quando n'apparve una montagna, bruna
 per la distanza, e parvemi alta tanto
 quanto veduta non avëa alcuna.*
*Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto;
 che de la nova terra un turbo nacque
 e percosse del legno il primo canto.*
*Tre volte il fé girar con tutte l'acque;
 a la quarta levar la poppa in suso
 e la prora ire in giù, com' altrui piacque,
 infin che 'l mar fu sovra noi richiuso.*

El text presenta algunes dificultats puntuals per al traductor, però és en conjunt lineal i diàfan, sense expressions estranyes, forçades o enigmàtiques: l'heroi exhorta els companys a continuar pel camí de la mar desconeguda, a córrer cap al coneixement impossible, i llavors efectivament, fent ales dels remes, es llancen a navegar ja per l'hemisferi sud, amb les estrelles canviades, al llarg de cinc

llunes, fins que troben una muntanya altíssima, misteriosa (serà probablement la muntanya del Purgatori, però no ho diu), i allà «algú» (Déu, el destí) decideix que s'ha acabat tot: sorgirà una tempesta de sobte, i l'onada submergirà el vaixell i els ocupants agosarats. El llenguatge, insistiré, és transparent i narratiu.

Jo i els companys érem ja vells i lents
quan arribàrem a aquell pas estret
on Hèrcules deixà els seus dos senyals
a fi que els homes no vagen més lluny;
a mà dreta vàrem deixar Sevilla,
i a l'altra mà havíem deixat Ceuta.
«Oh germans», els vaig dir, «que per cent mil
perills heu arribat a l'occident,
a aquesta breu vigília dels sentits
que encara ens queda per aprofitar
no li vulgueu negar l'experiència
del món sense habitants, seguint el sol.
Recordeu-vos de la vostra llavor:
no vau ser fets per viure com les bèsties,
sinó adquirint virtut i coneixença.»
Vaig donar als companys tan gran desig
de fer camí, amb aquest petit discurs,
que a penes si els podia retenir;
i, amb la popa girada a l'orient,
dels rems vam fer ales per un vol boig,
sempre guanyant camí cap a l'esquerra.
A la nit veia totes les estrelles
de l'altre pol, i el nostre era tan baix
que no s'alçava ja del sòl del mar.
Cinc vegades s'encengué i s'apagà
la llum que es veu per sota de la lluna

després de travessar el pas terrible,
 quan va sorgir una muntanya, bruna
 per la distància, i em semblà tan alta
 com no n'havia vista mai cap altra.
 La nostra joia aviat es tornà plor:
 de la nova terra nasqué un gran vent
 que va envestir el vaixell per davant.
 El féu girar tres voltes amb les aigües;
 a la quarta, la popa es va aixecar
 i la proa baixà, com volgué un altre,
 fins que damunt nostre es tancà la mar.

Puc respondre d'una cosa: això és, en versos catalans moderns no tan bells com els italians antics, el que escriu i diu i vol dir Dante. I en tot cas, no sé si aquesta és l'única forma de «fer llegir» l'obra de Dante als lectors actuals, però aquest ha estat el meu objectiu, per damunt de qualsevol altra consideració: fer llegir la *Comèdia* com un poema, tal com va ser escrita; però també i alhora facilitar una lectura intel·ligible que no s'allunye dels usos contemporanis de la literatura narrativa. És a dir, presentar la *Comèdia* en català amb un llenguatge «natural» per als lectors del nostre temps, un llenguatge que faci possible aquell plaer i aquell goig de la lectura sense els quals l'obra de Dante quedaria, una vegada més, envoltada del misteri d'aquells clàssics tan grans que els deixem als estudiosos i als especialistes acadèmics. Crec, honestament, que fins a cert punt ho he aconseguit, si he de jutjar per la resposta de molts lectors amics, coneguts o simplement trobats i saludats.