

I mentrestant, tornem a esperar Godot

LIBRES / 21 FEBRER, 2020



Si hi ha un nom que plana sobre totes aquelles esperes que desesperen, aquest és el de Godot. El (no-)personatge creat per Samuel Beckett fa gairebé setanta anys encara avui s'erigeix com un dels més destacats de tot el panorama teatral contemporani, i precisament per aquest motiu —i per la multiplicitat d'interpretacions que genera— es continua reeditant i continua ocupant tantes pàgines d'anàlisis i reflexions.

En attendant Godot, publicada originàriament en francès (1952) i traduïda a l'anglès poc després pel mateix autor, no és una obra fàcil de dur als escenaris. Tot i així, amb motiu dels 30 anys de la mort de Beckett, la sala barcelonina que porta el seu nom va voler acollir-ne —també com a celebració del trentè aniversari de la seva obertura— una nova representació (encara en gira, fins a finals de febrer). Va ser una versió rejovenida: pel seu director, Ferran Utzet; pels actors protagonistes, Nao Albet i Pol López —una llicència que Utzet va gosar prendre's, molt encertadament, respecte a l'edat dels personatges que deixa inferir el text—, i per la traducció, a càrrec de Josep Pedrals i publicada per Proa. Aquest últim punt és destacable per dos motius: (1) no és habitual que aquesta editorial inel·logui obres dramàtiques en el seu catàleg, ja que les publicacions teatrals solen quedar relegades a col·leccions específiques com ara Dramaticles, de Comanegra, o Teatre a Part, d'Arola Editors, i, per tant, això mateix ja és un fet significatiu, i (2) la posada en escena de l'obra que va fer Joan Ollé el 2011 ja comptava amb una nova traducció, de Ferran Toutain, que malauradament no es va arribar a editar però que ja posava de manifest que, tractant-se d'un clàssic com aquest, era gairebé una necessitat imperiosa actualitzar la versió canònica de Joan Oliver: seixanta anys després, la llengua ja no és la mateixa.

En una obra així, un drama sense argument en què l'acció és l'espera en si mateixa, el llenguatge és fonamental, en la mesura que esdevé l'instrument per omplir el buit: els personatges parlen «per no haver de pensar». Per a ells, pensar suposa un perill «terrible» —per això treuen el barret a Lucky, que li dona aquesta facultat—, un element que tanmateix no és nou en tot un context de filosofia de l'absurd en què, com ja apareix a *El mite de Sísif*, d'Albert Camus, «Començar a pensar és començar a ser minat». Més encara, els personatges tenen por del(s) silenci(s), recurrents en l'obra —Estragó ja ho palesa: «Mentrestant, no passa res»—, i per això parlen i s'entretenen, per tenir alguna cosa que els doni «la sensació d'existir».

A més de l'analogia amb el recull d'assajos camusià, el paral·lisme amb Jean-Paul Sartre i l'existencialisme és evident: la condició humana es fonamenta en el no-res. I és que no hem d'oblidar que, més enllà de tots els elements de clown, de music hall i de cire; les reminiscències —sobretot en el xou dels barrets— als germans Marx, Charles Chaplin, Buster Keaton o fins i tot al duet de Hardy i Laurel; més enllà que en una producció com la d'Utzet el to còmic i característic de López del qual Albet també s'acaba impregnant ens pugui fer riure, *Esperant Godot* no és en cap cas una comèdia —i només en la tradició anglesa s'hi ha afegit el subtítol de *tragicomèdia*. De fet, tot aquest teatre de l'absurd que després quedarà definit per Martin Esslin¹ es desenvolupa en un context de desorientació d'una societat que se sent buida després del desastre de la Segona Guerra Mundial i es troba abocada a una actitud nihilista perquè creu que la vida ha perdut el sentit.

Per aquest motiu, com a solució a l'absurditat de l'existència, només resten dues opcions, les que es presenten en el treball de l'autor irlandès: l'espera(nça) o el suïcidi. La confiança en la resposta d'un més enllà, simbolitzat en un ésser remot i omnipotent, és l'únic element que reté Vladimir i Estragó a posar fi a la seva angoixa: algú anomenat Godot els ha fet creure que la seva espera i la seva paciència seran recompensades. L'única certesa que tenen els personatges és que esperen Godot —en la traducció de Pedrals, gairebé sempre expressada en gerundi, «Estem esperant Godot»—, el leitmotiv cohesionador de l'obra, tot i que no l'únic, ja que també el «No hi ha res a fer» de l'inici va aparèixer de manera recurrent en formes lleugerament diferents. Malgrat que Beckett va negar sempre que el nom vingüés del *God* anglès —afirmava que provenia de *godillot* i de *godasse*, paraules d'argot francès per designar les botes, que obtenen un cert protagonisme al llarg de l'obra—, la peça pot tolerar també una lectura religiosa, reforçada en part per les múltiples referències bíbliques que hi apareixen, a més del curiós paral·lisme del títol amb l'*Attente de Dieu*, de Simone Weil.

Tanmateix, l'autor insistia a no fer lectures aventurades del text i el seu significat: «It means what it says».² És per això que la tria de les paraules és tan acurada i, en una obra en què tot passa dues vegades —o, si es vol, en què no passa res dues vegades, com diu Fletcher³—, les petites diferències entre els dos actes esdevenen significatives. Després de la segona caiguda abrupta de la nit, el desenllaç tràgic es deixa intuir, en la mesura que el noi-missatger torna a anunciar que «el senyor Godot no vindrà aquest vespre, però demà segurament sí», i el lector-espectador ja s'adona que el «segurament» es decantarà cap al no (i que això es repetirà fins que ells mateixos no hi posin fi). I aquí cal anar amb compte amb la traducció, ja que *segurament*, tant en català com en francès (*sûrement*), té una accepció de probabilitat que no té «amb tota seguretat» (l'opció que utilitza Oliver al segon acte), i caldria assegurar-se de si el sentit que l'autor li vol donar és un o l'altre: al capdavant, la vida dels dos protagonistes depèn estrictament d'aquesta arribada —«Una sola vegada que pogués dir "això és clar" bastaria per salvar-ho tots», diu Camus.⁴

Per marcar encara més l'asimetria entre els dos actes —el segon és un desenvolupament, no una repetició, del primer—, en la revisió de la versió anglesa que en va fer el mateix Beckett, l'autor va modificar lleugerament alguns diàlegs per no fer-los idèntics. Així, si en

el primer el noi pregunta «What am I to say to Mr Godot, sir?», en el segon canvia el say to per *tell*, un canvi que no es veu reflectit en la versió de Pedrals, que manté en els dos actes «Què li he de dir, al senyor Godot, senyor?» —com en la versió francesa del 1952: «Qu'est-ce que je dois dire à monsieur Godot, monsieur?»—, però que sí que hi és, en canvi, en la versió d'Oliver —«Què li he de dir, al senyor Godot?» (acte 1) i «Què voleu que li digui, al senyor Godot?» (acte 2), eliminant, això sí, el vocatiu «senyor» en els dos casos—, tot i que la versió que agafa per a la traducció és la del Théâtre Babylone de Paris del 1953, anterior a l'anglesa.

En el cas del text de Pedrals, no s'especifica quina versió s'ha seguit per a l'edició. De fet, potser no hi hauria sigut sobrer un pròleg per comentar, a més d'aquest aspecte, també les trïes lingüístiques i toponímiques que s'han seguit. Al cap i a la fi, més enllà del títol, que, com en la traducció de Toutain, perd el *Tor* que precedia el gerundi —segons la GIEC, aquest quantificador serveix per reforçar el valor imperfetiu de la construcció i la idea de simultaneïtat, de manera que s'hi pot afegir o no dependent de l'èmfasi que s'hi vulgui donar—, la versió es presenta actualitzada tant pel que fa a la llengua com a la gran quantitat de referents que hi apareixen. En aquest sentit, Pedrals fa una tasca excel·lent —i recupera també al·lusions que s'havien perdut en la primera versió en català, com ara a la Fortuna (que en Oliver era «el destí», per tant, no feia sentit que fos «cecs») o la famosa sentència d'Heràclit i el riu, per exemple: «No et banyaràs dues vegades en el mateix pu», que en l'anterior havia quedat reduïda a «Deu ser pu» — i posa de manifest la seva gran capacitat per jugar amb el llenguatge, com ara amb l'especialment brillant «Vilacolum Vilamacolum Colum i Macolum» o amb el canvi de «Textu i Conard» a «Cabut i Totxo». També és encertada l'elecció de l'Empordanet, que, a més de funcionar com a contrast a l'Emporda-brut, de seguida transporta el lector-espectador a aquell paisatge bucòlic de Catalunya que la tradició literària de casa nostra —primer Maragall, després Pla— tant ha contribuït a construir.

Amb tot, malgrat la reeixida actualització cap a un llenguatge més natural (des del tractament de vostè, en lloc de vós, fins al grapat de frases fetes i d'insults que hi apareixen), a Pedrals se li escapen alguns elements que els traductors han de tenir sempre en el punt de mira. D'entrada, crida l'atenció la presència d'un dels falsos amics més estesos del francès: el verb *entendre*. Així, quan Vladimir pregunta al noi si «Tu entends?» li demana si el sent (en anglès, «Do you hear me?») i no pas si entén (*comprends*) el que li diu, que és el que escriu Pedrals, mentre que després, quan debaten sobre el fet de parlar per evitar pensar i diuen «C'est pour ne pas entendre», potser aquí també seria més bona opció la traducció d'Oliver «Per no sentir certes coses», en lloc de «És per no haver d'escoltar». A part d'això, d'algun pas de més que en català no posaríem i d'algun subjecte que es podria haver elidit, també hi ha alguns elements que al corrector li han passat per alt, com ara un «llençar al riu» que hauria de ser llançar o un «estie feliç» que seria preferible amb *content*, a banda d'alguna ultracorrecció pronominal, com en el cas de «No n'hi ha dubte».

D'altra banda, la faceta declamadora de Pedrals, que en part es deixa entreveure amb algunes comes sobrerres —«El que és terrible, és haver pensat» o «Les coses del temps, no les veuen, tampoc», per exemple—, es mostra també amb el respecte per la mètrica i la rima que dona, amb molt d'encert, a la cançó popular alemanya de l'inici del segon acte. En aquesta línia, també s'hauria pogut mantenir l'opció per la qual aposta Oliver de la cançó de bressol que apareix poc després, que en el text original només surt com a «Do do do do» i el sabadellenc, a més de canviar-ho per «Non non non non», hi afegeix «que les figures són verdes» per poder dotar el text d'una melodia reconegible, mentre que a la nova edició el traductor només fa el primer canvi.

De tota manera, encara que lingüísticament caldria polir-hi alguns aspectes, el nou *Esperant Godot* funciona perfectament en escena, tant per la traducció com per la interpretació i la direcció. La nova versió de Pedrals posa a l'abast un text d'un ritme àgil i amb una llengua actualitzada en una publicació que rellança la lectura d'un dels clàssics indispensables del teatre del segle xx. I, al capdavant, això sempre és una bona notícia.



1. Exlin, Martin. *The Theatre of Absurd*. Nova York: Penguin Books, 1961. [↗](#)
2. Fletcher, John. *Samuel Beckett: Faber Critical Guide*. Londres: Faber and Faber, 2000, p. 48. [↗](#)
3. *Ibid.*, p. 82. [↗](#)
4. Camus, Albert. *El mite de Sísif: assaig sobre l'absurd*. Barcelona: Edicions 62 (El Cangur, 102), p. 42. [↗](#)

ETIQUETES: [CAMUS](#) [EXISTENCIALISME](#) [GODOT](#) [JOAN OLIVERA](#) [JOSIP PEDRALS](#) [SAMUEL BECKETT](#) [SÍSIF](#) [TEATRE](#)

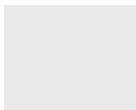


GEMMA BARTOLÍ | ÚLTIMES PUBLICACIONS

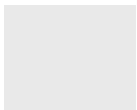
(Barcelona, 1991). Graduada en música a l'ESMUC i filòloga catalana.

Actualment fa una tesi sobre les poètiques de la modernitat en la literatura catalana a través de Ramon D. Perés i és membre de la secretaria de la revista *Haidé. Estudis Maragallians*. També col·labora regularment a *Caràcters* i treballa com a correctora al diari *Arx* i és professora a la UAB.

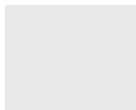
Articles relacionats



«Crist Vivent».
Kierkegaard i la poesia
de tema religiós de
Jospe Junyent. Tres
apunts ràpids



La llengua de l'amo



Ser dramaturga era i és

Llibres
Cultura
Notícies
Contacte

© LA LECTORA
lola@lalectora.cat

Política de privacitat
Copyright



© LA LECTORA 2018