

Crònica d'una mort anunciada, **traducció d'Avel·lí Artís-Gener**

GUILLEM CUNILL

guillemcunill2@gmail.com

«Nunca la dejaba cargada», me dijo su madre. Yo lo sabía, y sabía además que guardaba las armas en un lugar y escondía la munición en otro lugar muy apartado, de modo que nadie cediera ni por casualidad a la tentación de cargarlas dentro de la casa. Era una costumbre sabia impuesta por su padre desde una mañana en que una sirvienta sacudió la almohada para quitarle la funda, y la pistola se disparó al chocar contra el suelo, y la bala desbarató el armario del cuarto, atravesó la pared de la sala, pasó con un estruendo de guerra por el comedor de la casa vecina y convirtió en polvo de yeso a un santo de tamaño natural en el altar mayor de la iglesia, al otro extremo de la plaza. Santiago Nasar, que entonces era muy niño, no olvidó nunca la lección de aquel percance.

La última imagen que su madre tenía de él era la de su paso fugaz per el dormitorio. La había despertado cuando trataba de encontrar a tientas una aspirina en el botiquín del baño, y ella encendió la luz y lo vio aparecer en la puerta con el vaso de agua en la mano, como había de recordarlo para siempre. Santiago Nasar le contó entonces el sueño, pero ella no les puso atención a los árboles.

—Todos los sueños con pájaros son de buena salud —dijo.

Lo vio desde la misma hamaca y en la misma posición en que la encontré postrada por las últimas luces de la vejez, cuando volví a este pueblo tratando de recomponer con tantas astillas dispersas el espejo roto de la memoria. (pp. 11–13)

«Mai no la deixava carregada», em va dir sa mare. Jo ja ho sabia, i a més a més sabia que guardava les armes en un indret i en un altre, allunyat, les municions, a fi i efecte que mai ningú no sofrís la temptació de carregar-les dins la casa. Era un assenyat costum imposat per son pare d'ençà del matí que una minyona havia sacsejat el coixí per tal de treure la coixinera, i la pistola s'havia disparat en tocar el sòl i la bala va desfer l'armari de la cambra, va travessar el mur de la sala, va passar amb estrèpit de guerra pel corredor de la casa veïna i va deixar fet pols de guix un sant de mida natural de l'altar major de l'església, a l'altra banda de la plaça. En Santiago Nasar, que aleshores era un nen, mai no va oblidar la lliçó d'aquell malfat.

La darrera imatge que sa mare servava d'ell era el seu pas fugisser pel dormitori. L'havia despertada quan volia trobar a les palpentes una aspirina a la farmaciola de la cambra de bany, i ella va encendre el llum i el va veure comparèixer a la porta, amb un got d'aigua a la mà, i per sempre més l'hauria de recordar així. Llavors en Santiago Nasar li havia contat el somni, però ella no havia fet gens de cas dels arbres.

—Tots els somnis amb ocells són senyal de bona salut —havia dit.

El va veure de l'hamaca estant i en la mateixa posició en què jo la vaig trobar, aclaparada per les darreres llums de vellesa, quan vaig tornar en aquell poble oblidat mirant de refer, entre aquell munt d'estelles escampades, el mirall trencat de la memòria. (pp. 12–14)

Aquests dos fragments corresponen a un passatge de l'obra de Gabriel García Márquez *Crónica de una muerte anunciada*, publicada l'any 1981 (Barcelona: Bruguera), i a la seva traducció per Avel·lí Artís-Gener l'any 1982, el mateix any que van donar el Premi Nobel a García Márquez (*Crònica d'una mort anunciada*, Barcelona: Grijalbo). L'anàlisi que en farem a continuació ens permetrà, d'una banda, observar la tendència general de la traducció d'Artís-Gener i, de l'altra, obtenir alguns indicis de quina era la concepció de llengua literària dominant al llarg de la segona meitat del segle xx.

La prosa de García Márquez és «estudiada i conscient», diu Jesús Benítez, encara que el lèxic i la sintaxi que hi utilitza no siguin, aparentment, gaire elaborats: és precisament en aquesta pretesa simplicitat estilística on hi ha un dels atractius de la seva literatura.¹ L'estil de García Márquez a *Crónica de una muerte anunciada* és fresc, planer i d'un registre molt neutre.

Algunes característiques distintives de la traducció d'Artís-Gener són evidents en les seves tries lèxiques:

- [1] d'ençà del [*desde*] matí que una minyona [*criada*] havia sacsejat el coixí
- [2] guardava les armes en un indret [*lugar*] i en un altre, allunyat, les municions
- [3] s'havia disparat en tocar el sòl [*suelo*]
- [4] va travessar el mur [*pared*] de la sala
- [5] la darrera [*última*] imatge que sa mare servava [*tenía*] d'ell
- [6] el va veure comparèixer [*aparecer*] a la porta
- [7] la bala va desfer [*desbarató*] l'armari de la cambra [*cuarto*]
- [8] mai no va oblidar la lliçó d'aquell malfat [*percance*]
- [9] el seu pas fugisser [*fugaz*] pel dormitori
- [10] En Santiago Nasar, que aleshores era un nen [*que entonces era muy niño*]
- [11] aclaparada [*postrada*] per les darreres llums [*luces*] de la vellesa
- [12] va passar amb estrèpit de guerra pel corredor [*comedor*] de la casa veïna

Tal com es pot observar, en els aspectes purament lèxics, Artís-Gener moltes vegades es decanta per la solució que s'allunya de la forma castellana: utilitza sistemàticament «darrer» en comptes d'«últim» al llarg de la traducció i, en el passatge que analitzem aquí, s'hi pot observar l'ús de «minyona» en comptes de «criada», d'«indret» en comptes de «lloc»

1 Benítez, Jesús. 1992. «Gabriel García Márquez y el periodismo». Dins Túa Blesa, ed., *Quinientos años de soledad: Actas del congreso «Gabriel García Márquez»* (Saragossa: Navarro & Navarro), 183–189.

i de «fugisser» en comptes de «fugaç» (exemples 1, 2, 5 i 9). D'altres vegades es decanta per utilitzar un lèxic de registre elevat en la traducció quan l'original espanyol no ho demana, ja que García Márquez utilitza un llenguatge neutre: són els casos de «servar», «cambrà» i «malfat» (exemples 5, 8 i 9). L'exemple 1 no forma part d'aquest grup, ja que *d'ençà que* era, segons Albert Pla Nualart, una expressió «ben viva, genuïna i popular» a l'època.²

Pel que fa als aspectes traductològics, aquest afany d'Artís-Gener d'utilitzar una paraula que no s'assembli a la forma espanyola fa que a vegades incorri en falsos sentits:³ «comparèixer» significa 'presentar-se' (i no 'aparèixer') i s'utilitza sobretot en contextos jurídics, i «mur» fa referència a una 'paret mestra o exterior d'un edifici' (exemples 4 i 6).⁴ També comet calcs de freqüència, amb desviació del sentit, ja que, d'una banda, a l'exemple 3, en lloc de «terra», mot neutre i d'àmbit general, fa servir el terme més tècnic «sòl»; d'altra banda, per a la frase «que entonces era muy niño», en català l'expressió genuïna corresponent és «que aleshores era molt petit» i no pas «que aleshores era un nen» (exemple 10). També cal comentar un calc de l'espanyol de la paraula *llum*, atès que en castellà *luces* significa 'claridad de la mente',⁵ però en català no té aquest sentit (exemple 11). Finalment, també s'hi observen errors per mala lectura de l'original: en aquest passatge, Artís-Gener ha traduït «comedor» per «corredor» (exemple 12).

Des del punt de vista de la frase, en la traducció no hi sol haver el que Francisco Abad anomena «bimembració del discurs», és a dir, l'ús de repeticions i estructures paral·leles.⁶ En casos com el següent, en què la repetició «en un lugar» i «en otro lugar» sembla volguda per l'autor, el traductor, en canvi, utilitza un pronom per evitar aquesta repetició lèxica:

[13a] Yo lo sabía, y sabía además que guardaba las armas en un lugar y escondía la munición en otro lugar muy apartado

[13b] Jo ja ho sabia, i a més sabia que guardava les armes en un indret i en un altre, allunyat, les municions

Ja hem comentat més amunt que la traducció apujava el registre, per exemple recurrent a estructures altament formals com «de l'hamaca estant»: Pompeu Fabra (*Gramàtica catalana*, 1918, p. 122) considerava que «expressions com *Ho veiem DES DE casa* [...], poden molt bé ésser reemplaçades per *Ho veiem DE casa ESTANT* [...]», sense advertir que aquesta construcció era molt més formal. En paral·lel a aquestes estructures formals, el traductor utilitza els demostratius àtons, un recurs típicament col·loquial però ben establert en la

2 «'Des que'/'D'ençà que': límits i paranys d'una sinonímia», *Ara*, 19 febr. 2016.

3 S'empra la terminologia d'Amparo Hurtado Albir: «La enseñanza de la traducción directa: objetivos de aprendizaje y metodología», *Estudios sobre traducción* 3 (1996): 31–55.

4 Les definicions s'han extret del *Diccionari de la llengua catalana* de l'IEC i del *Diccionari català-valencià-balear*.

5 La definició prové del *Diccionario de la lengua española* de la RAE.

6 «La trayectoria de la lengua y el estilo de García Márquez», dins Túa Blesa, ed., *Quinientos años de soledad*, 161–168 (p. 163).

llengua escrita, i per aquesta raó recollit en la gramàtica de Fabra (ibid., p. 57) —«Aquests possessius [els demostratius àtons] a penes s'usen en la llengua parlada (no s'usen sinó amb uns quants noms de parentiu)— per a fer referència als familiars de Santiago Nasar, el protagonista: «La darrera imatge que sa mare servava d'ell era el seu pas fugisser pel dormitori» o bé «Era un assenyat costum imposat per son pare». Per a introduir els noms propis, Artís-Gener fa servir els articles *en*, *el*, *la* o *l'*, un ús que també acostava el llenguatge literari al català parlat: «En Santiago Nasar li havia contat el somni».

Pel que fa al tractament de les preposicions *por* i *para*, també és molt freqüent que el traductor, en comptes de traduir-les per *per* o *per a* segons escaigui, recorri a solucions més formals (exemples 14 i 15). Cal dir que tant *per tal de* com *a fi i efecte de* indiquen propòsit o objectiu, per tant són solucions correctes:

[14] guardava les armes en un indret i en un altre, allunyat, les municions, a fi i efecte que mai ningú no sofrís la temptació de carregar-les dins de casa.

[15] d'ençà del matí que una minyona havia sacsejat [*sacudió*] el coixí per tal de treure la coixinera

Pel que fa al tractament dels verbs, Artís-Gener canvia encertadament, quan el verb presenta una situació realitzada «amb anterioritat al moment passat de referència» (exemple 15) o té un «valor resultatiu» (exemple 16) (*Gramàtica de la llengua catalana*, IEC, 2016, p. 919), el *pretérito perfecto simple* espanyol pel pretèrit plusquamperfet català:

[16] i la pistola s'havia disparat [*se disparó*] en tocar el sòl

D'altra banda, davant de l'estructura espanyola *al + infinitivo* («al chocar»), una construcció molt freqüent i d'un registre no gens elevat, Artís-Gener utilitza *en + infinitiu* («en tocar»). Recentment a aquesta construcció se li ha «donat preferència en els registres formals» (*Gramàtica de la llengua catalana*, IEC, 2016, p. 1193), però cal tenir en compte que Artís-Gener seguia les indicacions de Fabra (*Gramàtica catalana*, 1918, p. 119):

[...] quan un infinitiu forma part d'una determinació circumstancial, amb el valor d'un gerundi, de les dues construccions llavors possibles, que són la introducció de l'infinitiu mitjançant la preposició *a* seguida de l'article definit [...] i la introducció de l'infinitiu mitjançant la sola preposició *en* [...], és d'aconsejar que els escriptors es decantin decididament a favor de la segona».

Un altre aspecte que cal comentar és que Artís-Gener utilitza de manera sistemàtica la doble negació al llarg de tot el capítol, tal com prescrivia la gramàtica de Fabra (1918, p. 105): «Quan en una proposició negativa algun dels mots *ningú*, *res*, *cap*, *gens*, *mai* i *enlloc*, precedeix el verb, és corrent avui de suprimir l'adverbi *no*. [...] En aquestes proposicions, quan són negatives, no és admissible la supressió de l'adverbi *no*». En comptes de col·locar

els quantificadors negatius en posició postverbal, una manera de construir frases amb doble negació com les de la llengua parlada, Artís-Gener col·loca sempre el *no* i el quantificador negatiu abans del verb, un ús que actualment la normativa considera «la solució més habitual en els registres formals» (*Gramàtica de la llengua catalana*, IEC, 2016, p. 1305). Això provoca, doncs, unes frases extremadament formals (exemples 17, 18 i 19) que en cap cas es donen en el text original:

[17] Mai no la deixava carregada

[18] a fi i efecte que mai ningú no sofrís la temptació de carregar-les

[19] En Santiago Nasar [...] mai no va oblidar la lliçó d'aquell malfat

Per concloure l'anàlisi, tenint en compte tot el que s'ha comentat, podem afirmar que, si bé el trasllat del contingut és complet i correcte, el registre de la llengua original es veu modificat en la traducció per un seguit de solucions formals. Aquesta llibertat que s'ha pres el traductor ve donada per diversos motius. D'entrada, cal tenir en compte la màniga ampla que havien donat al traductor, segons el seu propi testimoni.⁷ Aquesta llibertat podria explicar que hagi afegit informació —la frase «a este pueblo» l'ha traduïda per «en aquell poble oblidat»— o n'hagi omès —la frase «que nadie cediera ni por casualidad a la tentación» l'ha traduïda per «que mai ningú no sofrís la temptació». En segon lloc, cal posar èmfasi en el fet que Artís-Gener només es dedicava esporàdicament a la traducció: la seva activitat traductora es limita a vuit traduccions en total, segons un recompte recent.⁸ Per això, és possible que el traductor no tingués una plena consciència de les exigències de la traducció, i que el pogués més aviat el propòsit d'incorporar al català algunes de les obres clàssiques de la literatura universal.

Ara bé, el motiu principal de la llibertat de traducció en el registre és la influència del català literari del moment, ja que era normal per convenció que el registre dels textos literaris fos elevat (i això afecta, evidentment, tant les creacions literàries com les traduccions literàries). En efecte, determinats factors historicosocials van influir en la traducció. En l'estandardització del català, Fabra havia avisat que no es tractava d'una tasca d'allunyar la llengua catalana a totes passades del castellà, sinó de descastellanitzar la llengua. Molts autors de la postguerra, però, van optar per una llengua més purista i artificiosa, una actitud que podem considerar normal en una posició resistent, a parer d'Antoni Badia i Margarit: «Davant els perills que atemptaven contra la puresa de la llengua, preferiem de tancar-nos, i així guardar-la amb més seguretat. [...] Duts per les circumstàncies» —la Guerra Civil Espanyola, la persecució del català i la seva prohibició a les escoles, el gran nombre d'exiliats o la vinguda de persones castellanoparlants en grans onades migratòries,

7 Virgínia Botey, «Entrevista a Avel·lí Artís-Gener, traductor», *Quaderns. Revista de traducció* 6 (2001): 155–161 (p. 158).

8 Francesc Galera Porta, «Avel·lí Artís-Gener, traducció i alteritat. El com i el perquè de la praxi traductora de Tísner». Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016. <http://hdl.handle.net/10803/392741>.

com expliquen Francesc Feliu i Joan Ferrer—,⁹ «haviem identificat la llengua escrita amb la llengua literària».¹⁰ L'única llengua que consideraven correcta per a escriure literatura era la llengua escrita, la culta, la normativa. El fragment que hem analitzat de la traducció d'Artís-Gener ho il·lustra perfectament.

9 Francesc Feliu i Joan Ferrer, «La llengua de l'heroi. Notes sobre la llengua del segle xx a partir de les traduccions catalanes de *David Copperfield* de Charles Dickens», *Quaderns. Revista de traducció* 17 (2010): 47–80.

10 Antoni M. Badia i Margarit, *Llengua i cultura als Països Catalans* (Barcelona: Edicions 62, 1964), 115–116.