

# Models de llengua i traducció catalana

Visat núm. 1  
(gener 2006)

per [Joaquim Mallafrè](#)

L'autor estudia el procés d'adquisició d'una llengua adequada per a la traducció literària, en un equilibri entre l'experiència personal i els models de llengua establerts. La traducció moderna al català ha contribuït al coneixement de les obres mestres universals, tot aspirant a restablir el català com a llengua literària. L'anàlisi de dues conegudes col·leccions de traduccions literàries mostra tendències d'estil, llengües escollides, gèneres, i el context social i cultural en el qual es produeixen aquestes traduccions.

## Experiència i aprenentatge

El procés d'adquisició d'una llengua apta per a la traducció és interessant, més enllà de l'anècdota, en la mesura que es desenvolupa en un marc cultural compartit (intra lingüístic, però també interlingüístic: les llengües que hi tenen un pes real són limitades). S'ha parlat sobre models de llengua en les traduccions al català. Privats d'escola catalana i escapçada la tradició culta durant llargs períodes, la codificació i l'estil de la llengua ens han estat transmesos per una *intelligentsia* anòmala, comparada amb la de societats més normalitzades. Parcerisas (1997: 471) ha parlat del català de la traducció de l'*Odissea* de Riba com del «model d'allò que alguns haurien volgut que fos un estàndard culte del català —brutalment frustrat», i la inclou entre les obres que «han marcat i condicionat la manera d'entendre la traducció» (Id.: 485). La concepció sorgida d'una escola literària i d'unes condicions polítiques determinades anava de bracet amb una normativa que ha aconseguit resultats d'una eficàcia indiscutible, però no manquen veus que retreuen, tant a l'orientació literària com a l'estrictament lingüística, limitacions importants o la imposició d'un model únic, una carcassa de conseqüències negatives per a creadors i traductors.

En aquest sentit, la crítica de Pericay i Toutain (1996), referida més aviat a la prosa, aporta un bon aplec de dades i arguments. La reflexió és útil, hàbil i m'interpel·la com a traductor; només per això ja seria prou vàlida. D'altra banda no critiquen tant els models com el que consideren imitacions maldestres. La seva aportació no em priva de discutir la simplificació de certes adscripcions, la tria de certs exemples o la crítica parcial a alguns traductors.

Hi trobo la tendència, que altres crítics o comentaristes menys documentats exageren, a posar al sac del Noucentisme tant creacions formals com expressions vives a gran part del domini, que no haurien de ser excloses (com no ho són les expressions dublineses o els formalismes tomistes de Joyce). Mots com *tocom*, *llur*, *ensem*, *de bon antuvi* —no pas il·legítims— no es poden posar al costat d'*abellir*, *virosta* o *enguany* que jo, i d'altres, hem après en usos orals ben aliens al Noucentisme.

Carner pertany a un moment que no va tenir una continuïtat ni una evolució gradual normals. El trencament de molts anys pot provocar estranyesa en el lector actual d'imitadors acrítics del seu estil. Però el tractament de «vós» que Carner és capaç de posar en boca de delinqüents, per exemple, i que s'ha titllat d'inversemblant, no em resulta gens estrany en un text que vol reflectir una certa època: «—Ep, mestre! Afluixeu la mosca o us clavo el xurí entre costella i costella!» no em semblaria gens inadequat. La barreja del «vós» i del «xurí» hi són compatibles (no cal dir que en una obra, original o traduïda, situada a l'època actual, l'expressió hi seria anacrònica i és cert que no es poden barrejar els registres sense més ni més).

En qualsevol cas em resulta excessiu el pes atribuït a un corrent, encara que s'hagués convertit en la principal línia oficial. I cap model de llengua, d'autor o de traductor, no s'esgota en la normativa, que només n'és una guia bàsica, unes regles unitàries en el joc divers i imprevisible de la creació literària (i no oblidem que per al traductor conscient, la primera imposició d'un model ve de l'autor que es tradueix, del seu pensament, de la seva llengua, del seu estil).

Per això no em sembla del tot inoportú de preguntar-me sobre el meu model de llengua, llengua al capdavall alimentada per una comunitat lingüística articulada en primer lloc pel contacte oral familiar i social i, només posteriorment, per nivells més formals amb un component cultural divers —i no solament català— que, amb adhesions i reserves, forneix models literaris, estilístics i normatius més o menys compartits, que constitueixen una llengua comuna cohesionada i, com a tal, transmissible i exportable. La norma i els models se superposen així a la biografia lingüística i literària i l'enriqueixen. A partir d'una base adquirida,

desenvolupem una possible creativitat, o ens posem al servei d'una obra aliena quan ens inclinem per la traducció.

Amb experiències diverses s'arriba a una base estilitzada d'acord amb la personalitat i amb l'època que hem viscut, que van perfilant una tradició. El mecanisme no és essencialment diferent al de qualsevol llengua, on hi ha escriptors amb qui trobem punts de contacte que ens els fan pròxims, traduïbles, si tenim la triple capacitat de lectura, de crítica literària i d'expressió adequada per a reproduir-los en la nostra llengua (Bush: 1997). Només llegint i referent l'obra, el traductor i els lectors la fan seva, amb l'admiració de qui veu que aquell ambient aliè, el seu estil, context i musicalitat es poden expressar en la llengua pròpia. Potser per això, malgrat les pèrdues inevitables, el guany de llegir-la en una llengua entenedora les compensa i justifica, com han assenyalat des de Goethe (Eckerman, 1836-48: 135) fins a Joan Sales (1976: 421).

Si intento esquematitzar el meu procés d'adquisició d'una llengua susceptible de convertir-se en literària, potser hi veuré elements que expliquin tant el meu model com la tria de determinades solucions i les analogies amb els meus coetanis, d'on sorgeix un pòsit historicolingüístic comú, el coneixement d'unes llengües i cultures i no d'unes altres, a part dels gustos o afinitats que expliquen determinades preferències. Més enllà de batalletes personals és útil contrastar les experiències d'una època, que possiblement es poden sistematitzar per fer-les didàcticament rendibles.

La novel·la permet una aproximació força coincident; el teatre provoca dualitat de camins, segons s'abordi com una traducció del text o una traducció dramàtica, i la poesia es presta més a l'adaptació o a la projecció de la poètica del traductor. Però també en la poesia, per difícil que sigui l'empresa, veiem en traductors com ara Xavier Benguerel, Josep M. Llompart, Gerard Vergés i d'altres, la voluntat de reexpressar el contingut dels poemes sotmetent-se a la forma de l'autor. Malgrat els inevitables errors, l'obra original és la que marca les regles de la traducció, la que determina els llargs períodes de la prosa del segle XVIII, la condensació telegràfica de certs textos del segle XX, els registres, tecnicismes o al·lusions d'uns i d'altres. Podré dubtar en el tractament de «vós» o de «vostè» o de «tu» en traduir de l'anglès, una paraula exacta pot ser inviable per massa desconeguda, em puc deixar portar pels falsos amics per un coneixement insuficient de la llengua de partida, o bé per interferències, fruit de la inseguretat en la llengua d'arribada. Però la identitat de l'obra no es perd si som capaços de trobar en la nostra llengua les coincidències, literals o equivalents, amb el text original.

L'experiència lingüística comença amb la família, s'eixampla amb els veïns, amb l'amic pagès o la tia monja, els acudits de cafè, el pintoresquisme dels mercats i les vacances d'estiu. Aquest substrat infantil, a punt de ser esborrat per l'escola en una altra llengua, amb models aliens —i tanmateix útils en allò que tenen d'universals— va ser reactivat gràcies a la traducció. Traduint Fielding i Sterne, o Joyce i Beckett, se m'insinuaven solucions sentides al germà gran, al mercat de Reus dels dilluns, punt de confluència de girs dialectals, de partides de billar i d'argot de gitanos. És en aquest estrat on trobo coincidències amb l'expressió de l'autor, que ja trobo feta quan li faig dir en català: «Obre la boca i tanca els ulls» (*Shut your eyes and open your mouth*), «tocar el voraviu» (*touch the spot*), «insegur com el cul del Jaumet» (*as uncertain as a child's bottom*), «Els extrems es toquen» (*Both ends meet*), «Enxoma la bimba, baranda» (*Collar the leather youngun*), o saber on el gitano es ficava les nous, per un acudit comú.

Al costat de lectures escolars i de *Cuentos de Calleja*, vaig aprendre a llegir amb «Patufets» d'abans de la guerra, on enllaçava amb l'humor de Guillem d'Oloró o amb el Josep M. Folch i Torres de les «Pàgines viscudes» i de la «Biblioteca Patufet». En Folch i Torres trobo dues línies interessants: la del tractament lingüístic, ben eficaç, que va de *Massagran a Bolavà detectiu* (ja d'un humor molt peculiar allunyat de l'estrictament infantil), i la d'aventures com les de *Marcel de Fortià* o *Justí Tant-se-val*. Sospito que, aquí com en algunes «Pàgines viscudes», hi ha influències angleses, concretament de Dickens, de qui recull, potser simplificats per un moralisme sentimental més accentuat, els destrets familiars i socials d'infants sotmesos a tutors cruels o a drames provocats per la pobresa.

La influència de Folch i Torres prové de la seva obra feta, però també d'un aprenentatge literari comparable amb el de molts infants, com ens recorda Ramon Folch i Camarassa (1969). Sobre aquest fons, la seva adopció de la normativa de Fabra va suposar la divulgació d'un model extern, d'acceptació general. Però jo, abans d'aprendre gramàtica catalana, llegint «Patufets» m'havia familiaritzat amb els jocs que em permetrien trobar un nom per a «Mr. Quatrepates» (*Allfours*), «Lord Trepig de Trepitjous» (*Lord Walkup of Walkup on Eggs*) o «Besaculis» (*Kissarcus*).

Anar a doctrina —i és curiós que les parròquies de la meva infantesa conservessin el català— em va ensenyar un llenguatge més abstracte o oracions de la litúrgia catòlica que em donarien la versió exacta d'algunes referències de l'*Ulisses*, més immediatament familiars per a mi que per a un lector anglòfon de tradició protestant, posem per cas.

No em calia anar a l'escola per escoltar o aprendre, al costat d'alguns versets populars, potser carrinçons, fragments populars de Pitarra o de Verdager. Des de *Don Juan Tenorio* i els *Pastorets* fins a obres d'Iglésias i Sagarra, els diumenges teatrals de l'Orfeó Reusenc m'acostaven a una llengua més elaborada.

Les lectures literàries de més gran van completar una familiaritat que em fa triar un eco d'Espriu quan tradueixo «Pobra, bruta, estimada Dublín» (*Dear dirty Dublin*) o de Guimerà quan dic «Bloom que torna» (*Return of Bloom*).

La tradició traductora catalana em facilitava, en alguns casos, les freqüents citacions que trobem en les obres angleses. Morera i Galícia, Sagarra, Oliva em permetien triar les traduccions més ajustades de Shakespeare; a *Tom Jones* podia fer servir la traducció de l'*Eneida* de Miquel Dolç on Fielding havia fet servir la de Dryden, i la d'Horaci de Josep M. Llovera on ell aprofitava la de Francis; a *Tristram Shandy*, Sánchez Ferriz em proporcionava en català la versió de Rabelais per al fragment d'aquest autor que Sterne havia emprat en anglès.

Una consulta a Joan Rendé, criador de cavalls a part d'escriptor, em confirmava que un cavall tenia «esparavans» o «aigüerols» (*was spavined or greazed*). Les consultes a termes de filosofia, medicina, construcció o fortificació militar em permetien estar segur de la bondat d'expressions com «homuncle», «humit radical», «revellins» i «falsabragues», que abunden en l'obra de Sterne.

El coneixement de la normativa m'acostava a una llengua eficaç, unitària i ordenada, amb la qual rarament m'he sentit encotillat. Sense renunciar-hi, em semblava que algun cop podia emprar paraules que no són al diccionari, com «cavallbatallívol» per a traduir el *hobby-horsical* del *Tristram Shandy*, o «marcavent» quan volia trobar un registre equivalent del *windgauge* de Beckett.

Un problema no gens menyspreable és fins a quin punt la meua experiència lingüística és assimilada pel lector català més jove. Però em consola pensar que tampoc no és immediatament percebuda pel lector anglès actual l'experiència lingüística de molts dels seus autors. L'obra original també envellaix, encara que això s'oblidi tan sovint. Els clàssics, és clar, resisteixen l'envelliment pel que tenen de familiars entre el seu públic, per la força d'una tradició que els rellegeix constantment. Per al lector anglès de Shakespeare, moltes de les seves expressions que avui no diria són, tanmateix, familiars, adequades a un nivell determinat. Tradueixo per a un lector que és «el meu semblant» en la mesura que compartim els mateixos gustos i un anàleg repertori de registres. Viatjo al paisatge de l'obra original i l'explico en català al lector de la meua llengua. La traducció és reeixida en la mesura que el lector català pot parlar, amb el lector anglès, de la mateixa obra, dels mateixos personatges, d'un estil equiparable que vehicula l'obra, i cadascú s'hi acostava compartint un món comú des de les seves llengües respectives.

La traducció s'ha prestat a experiments lingüístics aliens a l'estricta fidelitat a la llengua de l'autor, des de la «valenciana prosa» als partidaris del «català que ara es parla» o del «català acadèmic» i del Noucentisme. Ha estat repetidament assenyalat, com sintetitza García Yebra (1989: 134), que molts escriptors veien «la traducción como un camino para el conocimiento de los temas ajenos y para el perfeccionamiento de la lengua nacional, o de su propio estilo». Han estat intents a vegades massa centrats en els problemes de la llengua d'arribada perquè fossin capaços de produir resultats del tot satisfactoris o traduccions intemporals. Però també és cert que de tots aquests experiments han sorgit algunes obres essencialment compatibles amb la lleialtat a l'autor original i, en qualsevol cas, han obert noves vies i solucions que han afavorit possibilitats de traducció futures. Els canvis culturals dels lectors sovint fan que, fins i tot cenyint-se a l'expressió, la traducció exacta no sigui viable, si resulta immediata per al lector de l'obra original i obscura per al lector de la traducció. Però no oblidem les obscuritats de l'obra original, també envellida per al lector que hagi perdut contacte amb la pròpia tradició. El paper de les acadèmies, en aquestes circumstàncies, és especialment delicat. Potser al capdavant s'ha de cenyir, com recordava Allén (1997), a la difícil missió de despertar el bon gust. Que és en definitiva el que propugnava Carles Riba al prefaci de la segona edició del Diccionari de Fabra (1954): «El gust: vet aquí un sentit que en ell mateix no s'hereta; però és transmissible un joc de criteris que n'asseguri millor l'educació en cadascú».

L'experiència generacional troba així una continuïtat, constantment renovada. Enllaça amb la tradició lingüística pròpia, que ens familiaritza amb els clàssics. En català les vacil·lacions de les traduccions del segle passat i de bona part de les de l'actual, reflecteixen la vacil·lació d'una llengua que grinyolava en molts sentits. Les proves d'un traductor poden ser intents de maduració. Per això el traductor experimenta amb el model de llengua d'arribada i això de vegades pot comportar una traïció respecte a l'autor i la llengua original. Els experiments no els han d'esborrar mai.

Perquè no és la tasca del traductor preocupar-se de l'enriquiment de la pròpia llengua. Naturalment, com més madura sigui la llengua d'arribada i en la mesura que sigui capaç de naturalitzar d'una manera versemblant l'expressió de l'autor, en principi aliena, més se'n sortirà. Si l'autor pot ser creatiu, el traductor només ho pot ser per tal de reflectir el que diu l'autor. I ho ha de reflectir amb el mateix grau de naturalitat o d'artifici amb què ho expressa l'autor original. Pym (1997: 51) assenyalava molt encertadament que caldria desenvolupar la idea que «il faut traduire comme on voudrait être traduit». Em sembla una exigència fonamental.

L'autor —de llibres o d'un espectacle televisiu, per citar un medi actual influent— opera sobre un llenguatge viu, el de la seva comunitat, però si parlem de creació és perquè no es limita a reproduir-lo, sinó que,

sense desprendre-se'n, ni que sigui per oposició (cosa que el situa en el marc del sistema al qual es refereix), el manipula amb un estil propi. L'autoritat lingüística (una mica en el sentit dels antics diccionaris d'autoritats) no deriva solament del realisme del seu llenguatge sinó de la versemblança, en aquesta interrelació entre el llenguatge comú i l'acció personal que constitueix l'artifici, el resultat plausible per al destinatari, que el sent natural, i que acaba influït en els seus gustos o fins i tot en els seus usos pel llenguatge d'uns autors determinats. És el cas d'aquell famós autor de novel·la negra que quan li van dir que devia conèixer molt el món de la delinqüència reproduït amb tant de realisme a les seves obres va contestar que eren els lladres i els policies els qui coneixien les seves novel·les.

Joan Solà ens recorda (*Avui*, 20 de novembre de 1997) que Josep A. Grimalt, al primer volum de l'edició crítica de *l'Aplec de rondalles mallorquines* (Mallorca, 1996), diu que mossèn Alcover hi «emprava un llenguatge que no parla cap mallorquí; però molts de lectors [...] no tenien dificultat per entendre'l ni inconvenient de reconèixer-lo com a propi». Alcover, en canvi, nega «que hi haja major paraula ni frase que la gent sense lletres no l'usi a Mallorca». L'ús d'elements reals és compatible amb la combinació personal de mossèn Alcover. També la llengua del traductor haurà de combinar el realisme i la versemblança de la llengua d'arribada per reflectir l'obra original.

### Unes col·leccions dels vuitanta: algunes dades

La dècada dels seixanta marca la primera gran represa traductora de la postguerra, amb alts i baixos que han assenyalat Broch (1991: 189) o Vallverdú (1987: 103). Als anys vuitanta hi ha una segona empenta, amb un creixement important, i iniciatives que volen incorporar diversos gèneres, com les de la «Les Millors Obres de la Literatura Universal», «L'Escorpi Poesia Universal. Segle XX», «Textos Filosòfics», «Clàssics del Pensament Modern», gràcies, en part, a l'ajuda institucional i d'entitats d'estalvi. Són també els anys de traducció d'obres modernes fonamentals de Joyce, Proust, Kafka, Maiakovski, Henry Miller, i s'aborda amb criteris rigorosos la traducció de Boccaccio, Shakespeare, La Fontaine, Sterne o Melville. Des de les poesies de Kavafis de Joan Ferraté, fins als poemes de Catul, traduïts a Edhasa (1982) per J. I. Ciruelo i Jaume Juan o a la «Bernat Metge» (1990) en una nova edició refeta per Antoni Seva, hi ha criteris diferents de traducció, que ens fa difícil parlar d'un model únic. La traducció continua sent una sortida per a alguns autors, però apareixen traductors amb una formació més especialitzada.

Ens limitarem a les obres de dues col·leccions que cobreixen la dècada dels vuitanta: «Les Millors Obres de la Literatura Universal» (MOLU) i «Les Millors Obres de la Literatura Universal. Segle XX» (MOLU2) dirigides per Joaquim Molas i assessorades per Josep M. Castellet i Pere Gimferrer. La primera consta de cinquanta obres publicades entre els anys 1981 i 1986 i les cinquanta primeres de la segona col·lecció es publiquen entre els anys 1986 i 1990. Són unes col·leccions interessants no solament per les traduccions, sinó per alguns elements sociològics que hi convergeixen: l'ajuda institucional del Servei del Llibre del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i la iniciativa conjunta d'Edicions 62 i de "la Caixa". Hi trobaríem, doncs, matèria per a la conjunció de criteris que, com assenyalava Parcerisas (1997), cal tenir en compte a part de l'anàlisi dels textos: criteris comercials, polítics, institucionals, al costat de la publicació d'obres emblemàtiques de la nostra història de la traducció, o l'accent que es posa en la novel·la, per damunt d'altres gèneres, sense deixar de banda el model o models de llengua emprats.

La diversitat de traductors, les llengües de les quals es tradueix, els autors triats, els gèneres, difícilment es poden reduir a un únic criteri. Tots empen la llengua catalana, llengua comuna, però viscuda des de l'experiència personal que, en definitiva, tracta de ser vehicle de la llengua i l'estil de l'autor traduït. Aquest —insisteixo— té necessàriament un pes fonamental en qualsevol traducció que es pretengui fidel i, d'entrada, els diversos autors i gèneres són qui fan diverses les traduccions. La unitat es reduirà en definitiva a unes regles gramaticals comunes, més compartides en l'ortografia, més matisades en morfosintaxi, més variades en el lèxic. S'hi veu molt el pes del model de català central (tret d'alguna excepció explícita, com les solucions mallorquines de Josep M. Llompart), present encara avui en gran mesura a la premsa i a la televisió del Principat. No s'ha arribat a una *koiné* catalana, que l'IEC tracta de potenciar amb una concepció global de la llengua, lluny encara d'una síntesi plenament establerta i acceptada. Les editorials marquen criteris de coherència de les edicions i les escoles o autoritats literàries forneixen tendències i estilemes interioritzats com a maneres d'expressió. Però l'obra determina les transcodificacions gramaticals pertinents, l'articulació sintàctica, els registres lingüístics i el batec personal de l'obra d'art. S'intenta reproduir tot això amb els mitjans de la llengua d'arribada, però partint d'un paisatge aliè —espacial, temporal, cultural— que les traduccions malden per conservar.

**Gèneres.** A part de les preferències d'una col·lecció d'aquest tipus, el gènere predominant assenyalava el desplaçament de la poesia, com a tendència catalana característica, a la novel·la: incloent-hi algun llibre d'assaig, hi trobem 73 obres de narrativa (34 i 39 a MOLU i a MOLU2 respectivament), 14 de poesia (9 i 5) i 13 de teatre (7 i 6).

**Llengües.** La nostra visió de la literatura universal roman lligada al món occidental. Les llengües de què es tradueix es limiten a 12. De l'anglès hi ha 32 obres (13 i 19); del francès, 21 (13 i 8); de l'italià, 15 (6 i 9); de l'alemany, 15 (7 i 8); del rus, 9 (7 i 2); del gallec i portuguès, 3 (1 i 2); i només una obra del llatí, el

provençal, el suec, el noruec (MOLU), el polonès i el grec modern (MOLU2).

*Traductors i presentadors.* Sense comptar els traductors d'antologies (quan s'hi recull l'obra de molts), s'aprofiten escriptors-traductors, coneguts principalment per una producció pròpia, en 13 traduccions publicades prèviament: de Josep Carner (2), Maria Aurèlia Capmany (2), Feliu Formosa (2), Terenci Moix, Manuel de Pedrolo (2), Antoni Rovira i Virgili, Joaquim Ruyra, Josep M. de Sagarra i Maria Antònia Salvà. Nou escriptors més tradueixen 12 obres expressament per a les col·leccions: Narcís Comadira (2), Miquel Desclot, Jaume Fuster, Pere Gimferrer, Josep M. Llopart (2), Miquel Martí i Pol (2), Quim Monzó, Maria Antònia Oliver i Francesc Vallverdú. La dedicació a la traducció de molts autors catalans hi queda expressada amb un 25 %. És interessant de constatar l'augment de traductors no especialment dedicats a la creació, i molt sovint estudiosos del tema o autor que tradueixen. És simptomàtic que 48 traductors facin també la presentació inicial del llibre (21 i 27). Giuseppe Grilli, Lluís Izquierdo, Marta Pessarrodona, Alain Verjat, August Vidal, Helena Vidal són especialistes en alguna llengua o literatura, que presenten llibres que no tradueixen.

*Criteris de traducció.* Les traduccions són per al lector més que per a l'estudiós. «Una traducció no pretén ser una edició crítica» (MOLU 41: 11) ens adverteix Murgades a la presentació de la traducció de Goethe. I Josep M. Güell prescindeix de les variants textuais de Gógol perquè això és «més propi d'una edició destinada a especialistes i erudits que no pas adreçada al gran públic» (MOLU 31: 8). Però les notes abunden a les col·leccions i s'hi troben testimonis teòrics interessants. Intentarem simplement d'apuntar algunes notes d'interès.

*Revisions.* A part dels criteris editorials, v'etllats especialment per Francesc Vallverdú, ell mateix hi ha fet presentacions, ha enriquit la col·lecció amb la nova traducció del *Decameró* de Boccaccio, a més de *La cortesana* d'Aretino i els sonets inclosos a l'obra D'Annunzio, ha revisat explícitament la versió de Maria Antònia Salvà d'*Els promesos*, el quart llibre de Swift, les *Tragèdies* de Racine, ha orientat la traducció del *Gargantua* o intervingut en la traducció de Pavese. Moltes traduccions antigues han estat revisades: Manuel Carbonell ho ha fet amb les de Novalis i von Kleist; Montserrat Vancells ha traduït *La duana* per completar *La lletra escarlata* de Hawthorne, títol fixat en aquesta edició; Maria Antònia Oliver ha traduït els fragments dels *Viatges de Gulliver* que Farran i Mayoral havia eliminat «per bon gust» i J. Costa i Carreras n'ha revisat el conjunt. Josep Vallverdú s'ha encarregat de les traduccions shakesperianes de Morera i Galfàcia, Jordi Cívís ha corregit la de Walter Scott, Neus Nueno la de Pratolini i Joan Pujolar la de Scott Fitzgerald.

*Poesia.* Pel que fa a la poesia, traduïda en vers en general, és interessant l'estudi dels criteris sobre traducció d'obres singulars: la d'*Orland furios* per Bonaventura Vallespinosa, i de *La Divina Comèdia*, amb els riquíssims comentaris de Sagarra. La resta són antologies, amb notícies sobre els autors i una tria de la producció alemanya, galaicoportuguesa, italiana i francesa en totes dues col·leccions, una antologia de la poesia trobadoresca, russa, anglesa i nord-americana a la MOLU i de set poetes neogrecs a MOLU2.

Predomina la unitat de traducció per a cada antologia. En la meitat, se n'encarrega un sol traductor, per bé que recorri a consultes i col·laboracions o ajudes, sempre reconegudes. No es tracta, doncs, de reculls fets per traductors dispersos, que sovint desorienten sobre els autors originals. L'existència d'excel·lents traduccions catalanes anteriors justifica la seva inclusió en l'antologia de poesia anglesa i nord-americana (amb indicació d'on aparegueren aquestes traduccions) al costat de les traduccions de Parcerisas, que en té cura; en l'antologia de la poesia alemanya contemporània, Feliu Formosa incorpora diversos traductors, antics o *ad hoc*, «tot modificant el criteri de traductor únic» de la seva antologia anterior; també Narcís Comadira encomana a Joan Tarrida i a Xavier Riu la traducció d'alguns poemes, sense perdre'n, però, la direcció. A les antologies de poesia francesa, s'aplega una gran quantitat de traduccions «històriques», i la tria del segle XX incorpora cançons franceses popularitzades en català pels nostres cantautors. Alfred Badia té en compte la fidelitat formal i el ritme «cantabile» de la poesia trobadoresca. S'inclouen exemples de música i lletra al final de l'antologia de poesia russa («la poesia popular és sempre cantada»). En aquest cas, Miquel Desclot ens dóna orientacions sobre la traducció d'una antologia: caldria encarregar cada autor a un traductor afí o bé fer-ho un de sol amb molt de temps per a adaptar-se als poemes. La primera solució és inviable econòmicament i la segona ho és per limitacions de temps. La solució, aquí, és l'estreta col·laboració entre Helena Vidal, que sap rus, i Miquel Desclot, que sap poesia.

*Teatre.* Les traduccions de teatre, atentes també al text, no perden de vista, especialment les modernes, la representació teatral com a objectiu. Segurament per això, no hi trobem notes a peu de pàgina. Es recullen breus indicacions escèniques en les traduccions de Brecht i de Ionesco, i només en dos llibres la lectura hi té més pes i s'ha fet aconsellable posar-hi notes de traductor: en algunes de les obres de teatre del Renaixement («*mbl que ens pesi*» segons confessa Montserrat Puig en parlar de la seva), i en les traduccions d'O'Neil i d'Arthur Miller.

N. T. Hi ha diversos parers sobre les notes de traductor. Des de qui les rebutja del tot en una traducció artística, creient que la traducció s'ha de resoldre en el text, fins a qui en fa un ús generós, o les limita a les més imprescindibles. L'estudi dels criteris sobre això seria útil i regularitzaria un aspecte sobre el qual

regna sovint una anarquia considerable, i no solament en les traduccions catalanes. Les col·leccions de la MOLU han deixat un ampli marge a la iniciativa individual, si bé s'hi observen unes tendències de regularització, no sempre aconseguides. Ho són més a MOLU2: les notes de traductor hi són explícites i regularment assenyalades amb un asterisc, però a la primera col·lecció hi ha vacil·lacions notables.

En primer lloc, les notes de traductor de peu de pàgina no sempre ho són, de fet. Si bé els límits són difícils d'establir, crec que hi ha unes notes de traducció estricta: explicació de jocs de paraules, de manlleus (de l'autor o del traductor), traducció o no de citacions, de versos inclosos en la llengua original al text i traduïts a peu de pàgina o al revés, reconeixement de traduccions preexistents usades pel traductor, al·lusions i referències concretes no directament copsades pel lector de la traducció i que especifiquen decisions traductores. No influeixen en la traducció aquelles notes que aclareixen qui és un personatge, una institució, o notes enciclopèdiques, més d'edició que de traducció, en realitat. Algunes són ben útils, com la indicació de les traduccions anteriors al català d'un determinat autor (de Schiller o de Pavese, per exemple).

No sempre s'indica si són pròpiament notes del traductor o s'han tret de l'edició original. Seria útil distingir-ho. I notes no assenyalades com de traductor semblen respondre a problemes concrets de traducció.

La manera d'indicar-les i de distingir-les no és tampoc uniforme. N'hi ha de numerades i d'assenyalades amb asteriscs. A la traducció de Manzoni, els números assenyalen que es tracta de notes de l'autor i els asteriscs a notes de l'editorial, però a la traducció de Victor Hugo, els asteriscs són de l'autor i els números del traductor. En la traducció de Nietzsche, a part de les notes numerades del final, explícites de traductor, hi ha lletres per als nombrosos noms alemanys del text, a peu de pàgina. Hi ha obres on totes les notes van numerades, d'altres on totes van amb asterisc, obres on hi ha de tot, encara que no sempre s'explicita si es tracta o no de notes de traductor. I també en algun cas, com en la traducció de Walter Scott, es distingeixen les notes de l'autor, les del traductor i les del revisor.

Finalment, a les presentacions o en una nota de traducció inicial és on trobem indicacions expressives sobre criteris de traducció. Acabaré d'esbossar aquí algunes línies generals.

*Models de llengua.* No falta alguna manifestació de la influència de la traducció sobre la llengua i la literatura catalanes, a què al·ludíem al principi. Es reproduïx «l'egoisme patriòtic» amb què Riba saludava la traducció de Molière: «Això és, l'esperança que el verb català, pel camí que l'admirable traductor segueix i assenyalava, arribi al darrer i més difícil dels seus triomfs: regnar sobiranament en la comèdia. On cal tanmateix un llenguatge independent de l'Hôtel Rambouillet tant com digne de ser escoltat pel Gran Rei ensem que parlat pel bon burgès, cregui's o no gentilhome» (MOLU2: 6), i Gimferrer, traductor d'una part de *L'educació sentimental*, parla d'obsessió «per la prosa procedent de traduccions de Dickens per Carner, la prosa de Foix, la de Pla». «Engrescar-me a traduir Flaubert em va donar un plus d'obsessió verbal» que li ha impedit d'escriure durant un any i mig (MOLU 20: 7). Però no és un tema explícit de gaires traductors.

*Al voltant de la fidelitat.* Altres consideracions teòriques giren entorn de la fidelitat, en alguns dels sentits que aquesta noció comporta (i sense arribar a voler reflectir l'original amb una llengua arcaïtzant): «Pel que fa a la llengua, cal dir que hem mirat de mantenir, en la mesura en què era possible, l'estil descurat i de vegades confús de l'original, i que no hem alterat l'escassa diferència d'estil entre la narració i els diàlegs, que en l'original és pràcticament inapreciable» (Desclot, MOLU 11: 7). La fidelitat té en compte la literalitat: «M'he estimat més de córrer el risc del possible encartonament produït pel respecte a la literalitat, que no pas el del deixatament desvirtuador resultant d'una traducció massa lliure», diu Murgades, amb estil característic, de la seva traducció de Goethe (MOLU 41: 10). Malgrat les dificultats, és al respecte estricte a la literalitat que s'inclina Joan Casas en les seves traduccions, «de manera que pateixi una deformació mínima en el procés, que en ell mateix és per força traumàtic i "traïdor", de passar del motlle d'una llengua al d'una altra». I «no es pot permetre cap concessió en nom d'aquell aire de contemporaneïtat que, al capdavall, no passa de ser una impressió subjectiva» (MOLU 42: 11). La sintaxi és de vegades complexa, com exemplifica el mateix Joan Casas amb una estructura verbal de la traducció de Saint-Simon: «Es va deixar arrossegar a gosar fer saber que desitjava...» (MOLU 37: 10). L'exactitud de Bassani, traduït també per Casas, és una «mena d'esperit que la mateixa prosa de Bassani encomana al traductor, aviat immersit en aquest mateix sentiment, en la certesa que errar el matís d'un adjectiu, el ritme d'una frase, pot obrir un forat irreparable en la solidesa de l'edifici» (MOLU2 33: 10). Però en traduir Céline, per la pobresa de registres no estàndards urbans en català, opta per una traducció possible, on la reducció lèxica sigui compensada per la sintaxi oral, la frase rítmica o els modismes no necessàriament literals (MOLU2 19: 11-12).

Per això, quan la literalitat s'oposaria a la fidelitat, perquè faria l'original incompreensible, els traductors opten per una certa llibertat de traducció —Svevo, Beckett—, clarament inevitable en la traducció poètica, que cal llegir «no sols com un text atent a l'original que el diu correctament, sinó amb l'ambició d'un resultat poètic en la llengua d'arribada», com diu Carles Miralles (MOLU2 25: 16). Les traduccions de les antologies responen a les diverses sensibilitats i traça dels traductors, no sempre reflex de les dels poetes originals,

diu Alain Verjat, que considera l'aproximació del tot vàlida perquè «la traducció perfecta no existeix» (MOLU 44: 18).

És especialment interessant la tasca de Maria Antònia Oliver en la traducció de *Moby Dick*. Cita els informants que l'han ajudada a trobar en català el lèxic de la navegació i a adaptar-hi el dels baleners, el d'animals i plantes, fraseologia i nivells de llenguatge, a localitzar les referències bíbliques o a fer-li veure certes construccions angleses difícils (MOLU 30: 12). Altres equivalències serien la traducció de noms emblemàtics (com els Granganyot, Ensumapets o Gargamella de la traducció del *Gargantua*) i la modernització o la catalanització de topònims segons la nostra tradició.

L'anàlisi d'un conjunt unitari d'obres ens dóna prou punts de referència sobre criteris de traducció al nostre país, en un final d'etapa empírica, que aprofita aportacions filològiques i incorpora l'etapa lingüística o de les últimes tendències de la traducció en el marc de la teoria de la comunicació, per al·ludir a la coneguda divisió de Steiner. Unes paraules de Comadira podrien resumir una conclusió d'aquest panorama. Si bé no hi ha traductors polivalents, és a dir, que «*no tothom pot traduir-ho tot*», la traducció és possible. «Hi ha traductors traïdors i hi ha traductors ineptes. Els primers falsegen per orgull, els altres per incapacitat. També hi ha, però, bons traductors: són aquells que, amb els suficients coneixements tècnics, saben posar en sordina la pròpia veu per tal que, en simbiosi amb aquesta, la del poeta traduït aparegui viva» (MOLU 40: 11-12).

Versió anglesa d'aquest article a Beeby, Allison, D. Ensinger & M. Presas (eds.): *Investigating Translation*, Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2000.

