

NÚMERO 3
ISSUE 3



TROPICS DE SHAKESPEARE: ORÍGENS I ORIGINALITAT DEL *HAMLET* CATALÀ
Helena Buffery

Department of Hispanic Studies
University of Birmingham



2009

*No deixar d'absorbir, cal tenir-ho present,
perquè no tot aboca en la paraula
sinó potser en la sensació pura, i els perfums
ara van de l'escena a la gran sala.
Retorn al primigeni i a la saviesa de l'efimer...
Tots els perfums per al desig suprem.
Tots el rompiments per al ser o no ser.*

(Formosa, 1992)

La importància de la traducció de Shakespeare en el procés de plasmació de la llengua catalana i el teatre català moderns s'ha resseguit en tota una sèrie d'estudis (veure Par, Esquerra, Pujol, i, sobretot, Buffery, 2007). Ara bé, seria molt més difícil identificar-ne els orígens exactes, ja que la recepció de Shakespeare a Catalunya es remunta a múltiples xarxes culturals, entre les quals es trobarien les traduccions al francès i després al castellà dels segles XVIII i XIX, les adaptacions teatrals i operístiques franceses i italianes, els assaigs i la crítica europea, i els programes de lectura escolar, a més de la presència cada vegada més significant de les obres de Shakespeare a les biblioteques de l'home culte del vuit-cents en endavant. Cal un plantejament més aviat genealògic, seguint Foucault, i retòric, inspirat per teories sobre la traducció basades en «La tasca del traductor» de Walter Benjamin (1923), i pel sistema de substitució tropològica proposat per Harold Bloom (1973; 1975; 2003) i desenvolupat diacrònicament per Peter de Bolla (1988); un plantejament que permeti cartografiar el que aquí s'anomenaran els «tròpics» de Shakespeare, l'espai cultural que arriba a ocupar el dramaturg anglès i que després imbuïx tot intent de traduir i representar-lo en català.

En estudis més recents de Bloom (1995; 1998) els tròpics de Shakespeare arriben a expandir-se fins a cobrir tota la terra, com si el dramaturg s'hagués convertit en l'àngel cobertor de *L'ansietat de la influència* (1973). Malgrat l'acceptació d'idees com aquestes entre alguns lectors i traductors (veure, per exemple, Oliva, 2000 i Ordoñez, 2003), una lectura més atenta a les teories bloomianes permet qüestionar l'abast totalitzador de la influència shakespeareana i veure'l com a construcció retòrico-històrica que cal examinar a fons. Aquest tipus de plantejament és semblant al que desprenen llibres com *Meaning by Shakespeare* de Terence Hawkes o *Shakespeare's America/America's Shakespeare* i *Big-time Shakespeare* de Michael Bristol, entre d'altres. La gran diferència pel que fa al cas català és que aquests tròpics són determinats per un fet que gairebé mai no es pren en consideració en lectures materialistes de la història pòstuma de Shakespeare al món anglòfon: això és, el tema de la llengua. De fet, com vaig defensar a *Shakespeare in Catalan* (Buffery, 2007, 143-177), la relació entre la llengua de Shakespeare i la catalana s'hauria de considerar com a originària en la producció del Shakespeare català.

En altres llocs he delimitat els «tròpics» de Shakespeare en català com a espai conformat pels camps de significat que han estat més determinants en la seva recepció a Catalunya, definit sobretot pel joc entre el seu paper com a model lingüístic i el paper que podria desenvolupar com a model teatral. A *Shakespeare in Catalan: Translating Imperialism* (2007) vaig estudiar la manera com la figura de Shakespeare s'ha utilitzat per tal de defensar diferents models lingüístics i culturals, tot analitzant-ne la relació amb altres tradicions i resseguint les particularitats tant del Shakespeare català com dels diferents patrons lingüístics que va arribar a representar. Tot i que es va remarcar la importància de certes obres en la plasmació del Shakespeare català, l'estudi tendia a destacar la manera com la recepció i construcció de la figura de Shakespeare contribuïa a determinar la representació de les seves obres. En canvi, a la meua tesi doctoral havia dedicat molt més espai al paper jugat per dues obres concretes en la construcció de discursos shakespeareans a Catalunya, destramant les seves filiacions retòriques, i demostrant-ne les relacions amb altres textos i discursos. D'aquest estudi minuciosos s'han publicat dues petites mostres: per una banda, una breu ressenya històrica de *Hamlet* en català (1998b), en la que es presenta la metàfora del «parany del ratolí» com a figura dels problemes de la representació material de Shakespeare i la cultura catalana; i, per l'altra, una lectura de la importància del *Somni d'una nit d'estiu* com a figura del somni d'assoliment cultural, i de la plena realització de l'imaginari cultural català (Buffery, 2000).

Llegides d'aquesta manera, *Hamlet* i el *Somni d'una nit d'estiu* semblarien constituir dos punts oposats en la constel·lació shakespeariana, no solament des de la perspectiva genèrica, sinó, retòricament, com a plasmació de visions oposades de l'àmbit cultural, entre el materialisme d'una part del debat sobre el *Hamlet* català i l'idealisme del *Somni*. Ara bé, totes dues obres tenen un paper molt més heterogeni del que pugui semblar a primera vista, i arriben a desplegar discursos força intricats sobre les diferents potències de la representació lingüística, teatral, estètica i/o política a Catalunya. Fins i tot, es podria dir que funcionen com a paranys en què la política de la representació, i els seus efectes sobre llengua, identitat, cultura i societat, és ineludible. D'aquesta manera, tant *Hamlet* com el *Somni d'una nit d'estiu* es poden veure com a coordenades alternatives dels orígens del Shakespeare català, coordenades que mai no s'acaben de plasmar sinó com a part d'unes regions i discursos culturals més amples: el que serien els tròpics de Shakespeare en català. En aquest article s'intentarà aprofundir una mica més en aquest tipus de lectura, recuperant i repassant les coordenades del Hamlet català per considerar la relació entre llengua i identitat, orígens i originalitat que s'hi presenten. Tot i que el fil principal seguit aquí serà cronològic, amb una repassada de les traduccions principals per tal de demostrar la manera com contribueixen a generar discursos sobre Shakespeare, al mateix temps s'intentarà fer un treball més genealògic, identificant els diferents punts d'inflexió en la seva figuració retòrica i explorant la relació que poden tenir amb la resta del camp cultural, passat i present. A diferència de Salvador Oliva (2000, 156), doncs, qui destaca la multiplicitat de l'obra original, com a «poliedre diamantí» on «tots els problemes que [...] és capaç de generar formen part de la textura de l'obra i són [...] centrals al seu significat», aquí es veurà com a procés dialèctic, per què la multiplicitat de *Hamlet* es genera en cada trobada posterior amb l'obra. D'aquesta manera, orígens i originalitat es converteixen en les dues cares de la mateixa moneda, en un procés metonímic crucial per entendre la recepció de l'obra en català.

Encara que mai no es podria assegurar que *Hamlet* fos la primera de les històries de Shakespeare a captar la imaginació de l'escriptor en català, és una de les més persistents, amb manifestacions que inclouen la pseudo-acadèmica (Barallat, 1896) i l'adaptació posmoderna per a l'escenari. A la primavera de 1995, per exemple, Xavier Alberti va portar-ne un estudi personal al Teatre Malic, mediatitzat pel *Hamlet o l'amor difícil* de Jules Laforgue; i al Festival Grec del mateix any vam poder experimentar el fenomen de *Les obres completes de Shakespeare (abreujades)*, on, suposadament, «Morir o no morir de riure» era el dilema. Més recentment, l'obra s'ha utilitzat com a model d'un Shakespeare antisistèmic i llibertari, fruit de tallers a l'Institut del Teatre (1999-2000 i 2003-2004), muntatges estrangers, i lectures com la que en fa Marcos Ordoñez a l'assaig que acompanya l'estrena de l'òpera d'Ambroise Thomas al Liceu (2003). El punt àlgid d'aquesta pseudo-revolució espectacular hamletiana podria ser la visió col·lectiva que va saber inspirar Àlex Rigola al seu *European House* (2005). Efectivament, *Hamlet* és una de les obres que més s'ha traduït al català, si per traducció ens referim a tot allò que suposa una mena de reescriptura, i sobretot si ens fixem en la representació del personatge central. Reproduïm aquí una taula de Hamlets catalans, per facilitar el seguiment de la seva història cultural.

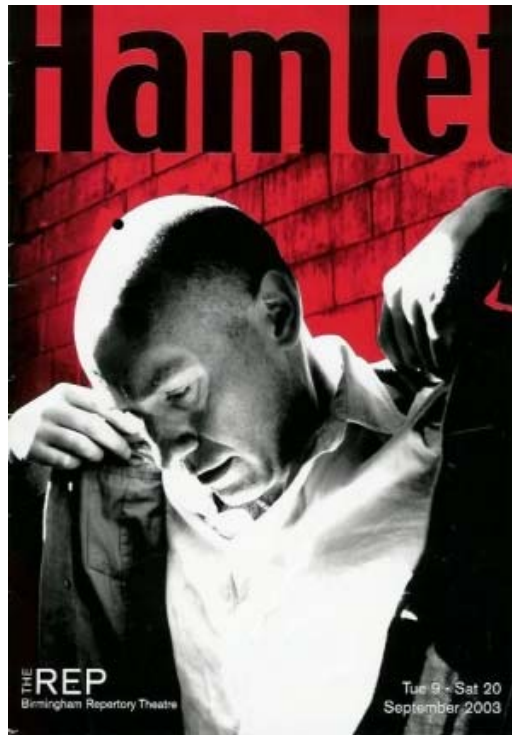
Data	Títol	Forma	Agent	Altres detalls
1880	«Hamlet y Ofelia»	Traducció	J. Franquesa i Gomis (tr.)	Acte III, esc. i, publicat a <i>La Il·lustració Catalana</i> , 30 agost.
1883	<i>Hamletto, príncipe de Val-lícarca</i>	Adaptació satírica	?	
1884	«Hàmlet. Monòlech»	Traducció	Ovidi de Llanza (tr.)	Fragment de III.i. Publicat en <i>L'Avens</i> , 32 (15 juny), 322.
1890	<i>Hamlet</i> (fragment)	Traducció	C. Barallat y Falguera (tr.)	Acte V, esc. i, traduït com a part de la tesi que va llegir a la Real Academia de las Buenas Letras, l'1 de desembre.
1896	<i>Hamlet</i> (fragment)	Traducció	C. Barallat y Falguera (tr.)	<i>Shakespeare y Moratín ante la fosa y traducción de un cuadro de Shakespeare</i> , Barcelona, Jaime Jepús.
1898	<i>Hamlet. Príncep de Dinamarca</i>	Traducció	A. Masriera (tr.)	Barcelona, Tip. L'Atlàntida.
1898	<i>Hamlet-Drama en tres actes y en vers</i>	Traducció/adaptació	G. Soler (tr.)	Barcelona, Altés (Biblioteca de «La Talia Catalana»).
1898	<i>Hamlet</i>	Muntatges	G. Soler (tr.)	Barcelona, Diversos teatres locals.
1907	<i>Hamlet</i>	Muntatge	G. Soler (tr.)	Sant Feliu de Guíxols.
1907	<i>Ofèlia, visió</i>	Muntatge	Martí Alegre y Mtre. Esquerra	Barcelona.
1910	«Parla Shakespeare»	Traducció	P. M. de Tirs?	Fragment dels consells als comedians, Acte III, esc. ii, <i>De tots colors</i> (6 maig), 274-275.
1910	<i>Hamlet. Príncep de Dinamarca</i>	Traducció	A. Bulbena i Tosell (tr.)	Barcelona, F. Giró.
1911	<i>Hamlet</i>	Muntatge	G. Soler (tr.)?	Manresa, Joventut Catòlica.

1911	«L'art de representar segons Shakespeare»	Traducció	A. Masriera (tr.)	Acte III, esc. ii, <i>Joventut Teatral</i> (6 abril), 535.
1911	<i>Hamlet</i> (fragments)	Traducció	P. M. De Tirs (tr.)	Fragments dins d'un assaig traduït de Coleridge, «Hamlet», <i>De tots colors</i> (28 abril), 258-263, 274-278.
1913	<i>Hamlet</i>	Muntatge	G. Soler (tr.)?	Reus, Patronat de l'Obrer.
1914	<i>Hamlet</i>	Muntatge	G. Soler (tr.)?	Terrassa.
1915	<i>Hamlet</i> (fragment)	Traducció	J. Sanxo i Farrerons (tr.)	Fragment de V.i., <i>El Teatre Català</i> (9 gener), 40.
1915	<i>Hamlet</i> (fragment)	Traducció	J. Sanxo i Farrerons (tr.)	Fragments dels «consells als comedians». Acte III, esc. ii, <i>El Teatre Català</i> (14 agost), 540-541.
1917	<i>L'encís de la glòria</i>	Obra original	I. Iglesias (tr.)	Amb traducció del monòleg de <i>Hamlet</i> , acte III esc. i. Veure <i>Obres completes</i> , X, 316-319. Representada al Teatre Romea, 19 novembre.
1918	<i>Hamlet</i> (fragment)	Traducció	M. Morera i Galícia (tr.)	Acte III, esc. iii, <i>Catalana</i> , I, 189.
1918	<i>Hamlet, Príncep de Dinamarca</i>	Traducció	A. Bulbena i Tosell (tr.)	<i>La novel·la nova</i> II, 48, Barcelona: Rafals.
1920	<i>Hàmlet</i>	Traducció	M. Morera i Galícia (tr.)	Barcelona, Editorial Catalana (Biblioteca Literària, 25).
1921-1922	<i>Hamlet, Macbeth, Otello</i>	Representació	M. Morera i Galícia (tr.) A. Gual (dir.)	Escola d'Estiu de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic. Glosses sobre figures masculines.
1931	<i>La mare de Hamlet</i>	Obra original	J. Millàs-Raurell	<i>L'escena catalana</i> , 336, estrenada al Romea el 20 de febrer. Conté una part de l'escena entre Hamlet i Gertrudis, acte III esc. iv, basada en la traducció de Morera i Galícia.
1932	<i>Hàmlet</i>	Muntatge	M. Morera i Galícia (tr.)	Olesa de Montserrat, Círcol Tradicionalista.
1944	<i>Hamlet, dramaturg</i>	Obra original	Ramon Vinyes	Escrita a l'exili, l'obra conté alguns fragments traduïts de <i>Hamlet</i> . No publicada fins 1983.
1955	<i>Hamlet</i> (fragment)	Traducció	M. Manent (tr.)	Fragment de IV.v. «Com et coneixeré...». <i>Poesia anglesa i nord-americana</i> . Barcelona, Editorial Alpha.
1964	<i>Hàmlet</i>	Traducció	M. Morera i Galícia (tr.)	Pròleg de Joan Triadú. Barcelona: Editorial Selecta (Biblioteca Selecta 266, Traduccions XXX)
1978	<i>Hamlet</i> (Fragment)	Traducció	T. Moix (tr.)	Fragment de l'acte III, esc. iv, en vers. Publicat a <i>La Vanguardia</i> (28 novembre), 17. Moix acaba la versió «poètica» a Maó el mateix any.
1979	<i>Hàmlet</i>	Televisió	T. Moix (tr.)	Radiotelevisió Espanyola de Barcelona, 6 abril i 5 agost.
1979	<i>Hàmlet</i>	Muntatge	T. Moix (tr.) P. Planella (dir.)	Teatre Itinerant Català. Barcelona, Plaça del Rei, juny. Gira amb Culturalia (Obra Social de la Caixa).
1980	<i>Hàmlet. Príncep de Dinamarca</i>	Traducció	T. Moix (tr.)	Barcelona, Aymà.
1980	<i>Hàmlet</i>	Muntatge	T. Moix (tr.) P. Planella (dir.)	Gira a València i Madrid.
1982	<i>Hamlet</i>	Traducció	M. Morera i Galícia (tr.)	Una edició de quatre traduccions de Morera, publicada com a <i>William Shakespeare. Teatre</i> , Barcelona, Edicions 62 (Les Millors Obres de la

				Literatura Universal, 15).
1986	<i>Hamlet</i>	Traducció	S. Oliva (tr.)	Barcelona, Edicions Vicens-Vives-TV3 (Obra Dramàtica Completa de Shakespeare XII).
1986	<i>Visanteta la Favara</i>	Obra original	A. Boadella (adap.)	Fragments de <i>Hamlet</i> , acte III, esc. i. Barcelona, Teatre Romea (Teatre Estable País Valencià).
1992	<i>Hamlet</i>	Traducció	M. Morera i Galícia (tr.)	Segona edició de <i>Shakespeare. Teatre</i> , Barcelona, Edicions 62 (Les Millors Obres de la Literatura Universal, 15).
1995	<i>Hamlet</i>	Versió-espectacle	X. Albertí (dir.)	Teatre Malic. Variacions sobre el personatge de Hamlet.
1995	<i>Tant per tant Shakespeare</i>	Muntatge-antologia	S. Oliva (tr.) P. Cherns (dir.)	Barcelona, Mercat de les Flors Fragments de <i>Hamlet</i> .
1995	<i>Les obres completes de Shakespeare (abreujades)</i>	Paròdia amb fragments de les obres de Shakespeare	S. Oliva (tr.) T. Moix (tr.)	Barcelona, Artenbrut. Fragments de <i>Hamlet</i> a la segona part.
1997	<i>Variacions Hamlet</i>	Muntatge	S. Oliva (tr.) R. Duran (dir.)	Bellaterra, Aula de Teatre de la Universitat Autònoma de Barcelona, 13-14 maig.
1997	<i>Hàmlet</i>	Traducció	M. Morera i Galícia (tr.)	Barcelona, Edicions 62. Reimpressió amb fotografia de la pel·lícula de Kenneth Branagh a la portada.
1998	<i>Virtual Hamlet</i>	Espectacle	Dir. M. Hervàs	Tàrrrega, Fira de Teatre al Carrer de Tàrrrega, setembre. Teatre Nu.
1999	<i>Hamlet (Un projecte)</i>	Muntatge	S. Oliva (tr.)	Barcelona, Convent de Sant Agustí, 4 juliol. Companyia Moment Teatre.
1999	<i>Hamlet</i>	Muntatge	J. Sellent (tr.) L. Homar (dir.)	Barcelona, Festival Grec. Gira a Tarragona, Reus, Girona, Sant Cugat i Estat Espanyol (amb versió d'À. Pujante).
2000	<i>Hamlet</i>	Traducció	J. Sellent (tr.)	Barcelona, Quaderns Crema.
2000	<i>Hamlet (primera part)</i>	Taller de l'Institut de Teatre	J. Sellent (tr.) J. Ollé (dir.)	Tallers d'art dramàtic. La Cuina. Gravació disponible a la biblioteca de l'Institut de Teatre.
2000	<i>Hamlet</i>	Muntatge	J. Sellent (tr.)	Barcelona, Teatre Principal, Homar version, 16 maig a 4 juny.
2001	<i>H(Amort)3</i>	Espectacle amb fragments de <i>Hamlet</i>	M. Puyo (dir.)	Terrassa, Sala Maria Plana, 1-4 febrer. Tallers de 4rt de l'Institut del teatre, amb textos de Belbel, Shakespeare, Sarah Kane, etc.
2001	<i>Hamlet, ser o no ser</i>	Concert amb fragments de <i>Hamlet</i>	S. Brotons (dir.)	Sant Cugat, Centre Cultural de Sant Cugat (Orquesta Simfònica del Vallès), amb lectura de fragments de l'obra a càrrec de Jordi Boixaderes.
2001	<i>Una altra Ofèlia</i>	Obra original	M. Molins	Any en que escriu l'obra, que conté fragments de <i>Hamlet</i> , sobretot del monòleg de III. i.
2002	<i>Shopping: Un Hamlet a les rebaixes</i>	Espectacle-muntatge	J. Duran (dir.)	Barcelona, Ateneu Barcelonès, abril.
2003	<i>Hamlet</i>	Traducció	S. Oliva (tr.)	Nova edició revisada com a part del volum I de <i>Tragèdies</i> , Barcelona, Destino/ Universitat Pompeu Fabra
2003	<i>Hamlet</i>	Muntatge	C. Bieito (dir.), en anglès	Amb la Birmingham Repertory Theatre, al festival d'Edimburg i Birmingham, agost; i després Barcelona, Teatre Romea, 30 setembre-4 octubre.

2003	<i>Hamlet</i>	Òpera	A. Thomas	Barcelona, Liceu. Llibret sobretitulat en català.
2003	<i>Et diré sempre la veritat</i>	Espectacle	L. Cunillé X. Albertí (dir.)	Obra on Lluís Homar parla dels personatges que ha encarnat, entre ells el paper de Hamlet de 1999.
2004	<i>Hamlet i el Somni...</i>	Espectacle	A. Güell (dir.)	Basat en els contes de Shakespeare de Charles i Mary Lamb, traduïts per A. Güell, febrer.
2004	<i>L'escorxador</i>	Obra original	A. Munt	Espai Brossa. Obra escrita a partir de <i>Hamlet</i> , novembre.
2005	<i>Hamlet</i>	Traducció	S. Oliva (tr.)	Edició revisada. Barcelona, Vicens Vives.
2005	<i>Una altra Ofèlia</i>	Obra original	M. Molins	València, Generalitat Valenciana.
2005	<i>European House</i>	Espectacle-performance	A. Rigola (dir.)	Festival Temporada Alta, Girona, desembre.
2006	<i>European House</i>	Espectacle-performance	A. Rigola (dir.)	«Pròleg d'un Hamlet sense paraules». Teatre Lliure 31 octubre-12 novembre.
2006	<i>La caiguda d'Amlet</i>	Obra original	J. Oriol X. Albertí (dir.)	Sala La Planeta, Girona; Sala Beckett 28 novembre-2 desembre.
2008	<i>Hamlet</i>	Muntatge	J. Sellent (tr.) A. Albareda (dir.)	Teatre Comarcal de Solsona, 6 setembre. L'obra es va retallar en una hora i mitja, i se centrava en la multiplicitat del personatge d'un Hamlet encarnat per múltiples actors.
2008	<i>Hamlet</i>	Traducció	J. Sellent (tr.)	Nova edició. Barcelona, Quaderns Crema.
2009	<i>Hamlet</i>	Muntatge	J. Sellent (tr.) O. Broggi (dir.)	Barcelona, Biblioteca de Catalunya, juny-juliol.

Malgrat tot, i de la mateixa manera que Shakespeare en general (veure, sobretot, Buffery, 2007, 89-91), *Hamlet* també s'identifica com a llacuna, com alguna cosa que no acaba de materialitzar-se i, llavors, senyala la deficiència de la cultura catalana. Hi ha hagut relativament poques representacions professionals de l'obra en català, per bé que va tenir un cert ressò en el teatre catòlic i els ateneus populars de finals del segle XIX i principis del segle XX. Després de més de mig segle de silenci, trencat només per muntatges esporàdics en castellà, la reimpressió de la traducció de Magi Morera i Galícia (1964), i finalment el gran miratge que va significar el *Hamlet* de Terenci Moix, l'última dècada del XX va veure l'aparició d'una sèrie de Hamlets catalanoparlants, generalment servint-se de la traducció que va preparar Salvador Oliva (1986) per doblar i subtitular la versió de la BBC, emesa a TV3. Ara bé, només es va presentar «sencer» a pel·lícules com els *Hamlet* de Roman Polanski o Kenneth Branagh, doblades i/o subtitulades al català. Quan pujava a l'escenari era per participar en adaptacions o visions antològiques: el *Tant per tant Shakespeare* de Peggy Cherns (1995) o les *Variacions Hamlet* de Rafael Duran (1998). Per altra banda, *Hamlet* no va formar part de cap dels dos projectes clau de traduir l'obra completa shakespeariana durant la primera meitat del segle XX: ni Cèsar August Jordana ni Josep Maria de Sagarra van poder afegir-ne una versió al seu currículum cultural. Quan Oliva comença a traduir les obres completes el 1983, per encàrrec de TV3, *Hamlet* n'és la dotzena a completar-se (1986). Però la seva versió continua sense representar-se sencera a l'escenari, i va haver de seguir competint amb les versions anteriors de Moix i Morera a les llibreries. El *Hamlet* de Joan Sellent (2000), portat a l'escena per Lluís Homar en 1999, podria servir com a canvi de paradigma, si no fos per la recepció del muntatge, sobre el qual l'opinió general remarcava la manca d'un Hamlet creïble. Tot i la innegable qualitat lingüística de la traducció, que Dolors Udina no dubta a qualificar de «genial» (2002, 210), no tornarà a pujar a l'escenari professional fins l'estiu de 2009, dirigida per Oriol Broggi. Mentrestant, les versions més recents que s'han vist a Catalunya, dirigides per algunes de les figures més emblemàtiques de l'escena catalana contemporània (Calixto Bieito, Lluís Pasqual i Àlex Rigola) no es van representar en català: la de Calixto Bieito (2003), amb la Birmingham Repertory Theatre, ens va servir el text ben retallat en anglès; la de Lluís Pasqual (2005) formava part d'un duo espectacular amb *La tempestad*, però en castellà; i la d'Àlex Rigola (2005) va ser el «pròleg d'un Hamlet sense paraules». N'hi ha hagut versions lituanes (2003), angloparlants (Brook, 2002; Wooster Group, 2006), i alemanyes (Ostermeier, 2008); però ha passat una altra dècada sense que *Hamlet* pugés a l'escenari en català.



Hamlet de Calixto Bleito.
Birmingham Repertory Theatre (setembre, 2003).
(Programa de mà.)

Aquests buits ens profereixen unes lectures potents de l'estatus de l'obra en el sistema cultural català en termes d'absència i d'ansietat, apuntant l'existència d'un possible «complex de Hamlet», com va sostenir Joan Triadú (Morera i Galícia, 1964, 5). Per què hi ha aquesta ambivalència? Provoca ansietat política la qüestió de com i què ha de representar l'obra? Pot relacionar-se amb la canviant fortuna social i política de la Catalunya del segle XX? La preocupació de traductors posteriors amb aquest complex, el dilema de com descobrir-ne el sentit original, i així rememorar el passat, revela la manera com *Hamlet*, si bé no va ser la primera obra shakespeariana en traduir-se, va poder convertir-se en una figura potent d'origens, tot desvelant-hi la relació que es representa en la traducció.

Orígens romàntics: la Bella Ofèlia i la lluita amb Moratín

Un dels camps més citats com a font d'inspiració per a traductors i escriptors catalans és la història escènica de Shakespeare, començant amb la interpretació que en fa Ernesto Rossi el 1866. L'actor italià va tenir tant d'èxit representant el paper de Hamlet que se li va reclamar una conferència sobre el tema, la qual va ser publicada en edició bilingüe (Rossi, 1868). El mateix Rossi diu que va ser el primer a representar les obres de Shakespeare a Espanya (Rossi, 1868, 29), i encara que no és del tot la veritat, s'ha d'admetre que les lectures que en fa arriben a tenir molta vigència, tant per la manera en què reflecteixen les tendències europees com per la seva apropiació romàntica de l'obra com a mirall de l'ànima humana. De fet, la part del discurs que rep més aplaudiments és la que reclama la universalitat de les experiències del personatge:

Quien entre nosotros cree no ser Hamlet? –(*Grande atención*) – El labrador que suda bajo el peso de su azada es Amleto, como es Amleto que firma la sentencia de un reo ó el verdugo que la ejecuta; todos somos Amletos, podemos serlo y somos, por una vigésima, centésima o milésima parte; y todo el que tiene inteligencia, que piensa que siente correr su sangre entre las venas, participa de esa extraña pero real y positiva naturaleza. – (*Bien y aplausos*) (Rossi, 1868, 26-27)

La vida teatral de la Barcelona del segle XIX depenia de l'existència d'un públic educat, i per tant aburguesat. De fet, Àngel Berenguer (1990) ja relacionava directament l'augment d'interès en *Hamlet* després de 1849 amb el desenvolupament de la classe burgesa barcelonina, i ho va contrastar amb el desinterès relatiu pel que fa a l'obra a Madrid. Juan Carlos Rodríguez (1991) també relaciona l'estel de *Hamlet* amb el canvi cultural d'un teatre públic que reflecteix l'espai públic en un que reflecteix el món privat, moviment que culmina, teatralment, en el naturalisme. Ara bé, és important recordar que es tracta d'un procés indirecte, que depèn de l'educació de la gent més que de la seva procedència. En altres paraules, és l'ambient cultural creat per homes com Bergnes de las Casas, Milà i Fontanals i Víctor Balaguer allò que facilita el gran èxit de Rossi, i la recepció d'altres intèrprets italians durant l'últim terç del segle XIX. D'aquesta manera, *Hamlet* acaba formant part del procés de revaloració estètica de finals del segle XIX, on juga un paper fonamental l'emmirallament entre representació teatral i refiguració intel·lectual. Aquesta revisió progressiva es pot endevinar en les traces de la recepció hamletiana que es troben en traduccions fragmentàries publicades als diaris i revistes de l'època (Franquesa i Gomis, 1880; Llanza, 1884), ressenyes de muntatges estrangers (com la de Rossi, però també Capelli, Emmanuel, Tessero-Dominici i, cap a finals de segle, Novelli i Garavaglia), i també en la tesi de Barallat

(1896), on critica la famosa traducció de Leandro Fernández de Moratín (1798).

Més tard, trobarem reproduïts els assaigs que en van escriure Samuel Taylor Coleridge, William Hazlitt i Henry Irving, unes lectures que ja s'entreveuen en les opinions crítiques del XIX, però que sorgiran més clarament durant la primera dècada del segle XX en el context de la crítica d'arranjaments castellans de l'obra, i de la incipient crisi del teatre català. La publicació de la traducció castellana de Roviralta (1905), representada dos anys més tard pel Círcol de Propietaris de Gràcia, també suscita molt d'interès crític pel que fa a la fidelitat i erudició de la versió. Ara bé, val a dir que les versions de Franquesa i Gomis (1880), Llanza (1884) i Barallat (1896) deixen molt clar el que vol dir *Hamlet* en aquella època. Seguint un procediment metonímic bastant usual, *Hamlet* és encasellat pel monòleg «To be or not to be» o per l'escena amb els enterraments. Són les dues escenes que s'acostumen a trobar fusionades en representacions populars de l'obra: un Hamlet vestit de negre, una calavera i un «That is the question». Fins i tot, la veurem representada per homes de política, com ara el mateix Francesc Cambó durant una visita a les excavacions d'Empúries el 1909:

Y parodiant à l'Hamlet
en l'acte del panteón,
davant las murallas gregas
díu qu'exclamava en Cambó:
—Ja ho veus, amich, tot cambia;
tot cambia en aquest món...
Ahí esplendors, avuy *caca*...
¡Lo que forem, y'l que som!
(*L'Esquella de la Torratxa*, 11 juny 1909)

Més recentment, el discutit polític, Josep Piqué, que no acabava de definir-se sobre la relació entre el món cultural i polític català i l'Estat Espanyol, va consentir a disfressar-se de Hamlet per a unes fotografies de Carnaval a *La Vanguardia* (26 febrer 2001). (1)

De fet, les imatges visuals que acompanyen les traduccions i representacions de Shakespeare en català són molt instructives pel que fa al canviant significat retòric de la seva obra i també permeten detectar alguns canvis de sensibilitat cultural. La traducció de Franquesa i Gomis apareguda a *La Il·lustració Catalana* el 30 d'agost de 1880 és prologada per un Eduart Tamaro que presenta la primera escena del tercer acte de *Hamlet* com la més representativa de tota l'obra de Shakespeare.

Traduhim tota aqueixa admirable escena tal com la escrigué Shakespere... pera donar una mostra de lo que es aqueixa portentosa creació dramática, potser la més atrevida y la de més alé, dintre la vida del teatro. (Tamaro, 1880, 43)

A més del monòleg famós, conté tot l'ambient de claustrofòbia i espionatge que impregna l'obra, juntament amb el primer intercanvi escènic entre el protagonista i Ofèlia. El gravat que il·lustra la traducció vuit-centista se centra en la bellesa i la innocència de la figura d'Ofèlia, dos dels aspectes destacats per Tamaro:

no es menys notable la impressió artística que reproduhim, tant per la propietat de tots los detalls escènichs, com per l'expressiva situació dels personatges, puig representa ab extremada senzillesa la figura de la candorosa y enamorada Ofelia, contrastant ab la no menys apasionada si bé dominada per un pensament sobirà y únich, del imperiós y nobilíssim Hamlet. (Tamaro, 1880, 43)

Aquesta mena de percepció romàntica de la bella Ofèlia és freqüent en poemes ocasionals publicats a revistes fins a la segona dècada del segle XX, entre els quals trobem el primer poema publicat de Josep Maria de Sagarra (1915); i revela la influència substancial de l'estètica pre-rafelita a la Catalunya de l'època. Tot i que l'Ofèlia de Millais no era gaire valorada pels pintors del moviment pre-rafelita, podem observar la pervivència del gust per la seva pintura a Catalunya en un article a la revista *Mirador*, on E. F. Gual afirma que és tan bona com «aquella Ofèlia de Rimbaud, com la de Shakspeare i com les millors heroïnes de romanticisme [sic]» (15 agost 1935). La mateixa referència visual torna a aparèixer en representacions teatrals i cinemàtiques d'Ofèlia a finals del segle XX —per exemple, Mònica Marcos, la gran revelació del *Hamlet* de Lluís Homar (1999), és el retrat viu de l'Ofèlia pre-rafelita—, però ha arribat a ser una visió tan generalitzada del personatge que gairebé sembla convencional en la nostra època. Per això, són importants els intents de rompre amb el model tradicional d'Ofèlia, com ara les variacions de Xavier Albertí (1995) o els tallers de l'Institut del Teatre (1999), on trobem una Ofèlia més agosarada sexualment. Sobretot, les versions de Calixto Bieito (2003) i Manuel Molins, a *Una altra Ofèlia* (2005), s'enfronten a la violència de gènere latent en l'obra a través de la representació d'unes Ofèlies ofegades per la corrupció que les envolta. Veiem l'Ofèlia de Bieito atrapada en un parany incestuós que determina la seva vida i també la seva mort. En la seva primera trobada escènica amb Poloni, es posa a cantar *My heart belongs to daddy*, preludi patètic a l'abús sexual que es veu a continuació. Més tard, mor ofegada per cintes magnetofòniques, les paraules traïdores d'una cort corrupta. En l'obra de Molins la visió romàntica d'Ofèlia i, per extensió, de l'amor romàntic en general es trenca per l'ambient de violència de gènere que sovint amaga, i se'ns convoca a veure aquesta altra realitat, per negociar els fantasmes del passat i ponderar el paper de la memòria en el present (Feldman, 2008, 85).

L'altre tret significatiu del procés de domesticar l'obra és la tendència de donar a tota nova manifestació de *Hamlet* en català la virtut d'antídot a les incorreccions i prejudicis de Moratín. Ara bé, s'ha de remarcar que lluny de corregir

Moratín, les versions de finals del segle XIX solen seguir bastant de prop les paraules de la traducció set-centista, com es veurà si es comparen les diferents versions del monòleg «To be or not to be» reproduïdes al final de l'article. **(2)** El cas de Celestí Barallat és sens dubte el més remarcable en aquest sentit. Per una banda dedica una tesi sencera a demostrar la traïció de Moratín, però a l'hora de traduir, acaba seguint la traducció castellana set-centista en molts aspectes de l'escena dels enterraments. Significativament, la defensa que fa ell de la pròpia versió es basa en la naturalesa «popular» del català, que l'adequa molt més que el francès o l'italià com a eina per traduir aquesta escena (Barallat, 1896, 10)

En 1898, any de crisi a l'estat espanyol per la pèrdua de les últimes colònies americanes, es publiquen les primeres traduccions «completes» de *Hamlet*, i de Shakespeare, al català. La primera, d'Arthur Masriera, se cita bastant en les revistes del període, sobretot les teatrals, i constitueix un intent de produir-ne una versió poètica per a l'escena. Per això, Masriera la presenta com si hagués superat els problemes i incorreccions de Moratín, sobretot la tendència de l'autor neoclàssic de suprimir algunes parts de l'obra. Ara bé, aquesta traducció catalana conté molts ressos del seu precedent, i en lloc de traduir alguns dels versos més problemàtics, fa servir notes per explicar el problema o contrastar les solucions d'altres traductors. L'altra, del mossèn Gaietà Soler, és potser la versió més infame de Shakespeare en català, tot salvant la polèmica sorgida arran dels muntatges dirigits per Bieito a principis del segle XXI. El seu *Hamlet* «catòlic», publicat per *La Talia Catalana*, ha estat titllat d'aberració per crítics com Vilà i Folch (1980). La infidelitat de la versió arriba a l'extrem de suprimir els personatges femenins, fet que Fàbregas (1979) atribueix a la marcada tendència profilàctica de tot el teatre catòlic del període. A més, és una pràctica que torna a aparèixer en memòries de les primeres dècades del franquisme. Segons Esteve Polls, la seva primera experiència teatral és la de representar un *Hamlet* catòlic i, per tant, censurat.

Per acabar de netejar el missatge de l'obra, el mossèn fa que Hamlet perdoni els seus enemics, presentats de manera molt més maniquea, en crear un Poloni decididament malvat i maquiavèlic. L'eminent bibliòfil Alfons Par, consternat per aquesta profanació de l'obra shakespeariana que ell considera la més religiosa, s'obstina a demostrar que la culpa no la té l'escena catòlica, sinó la manca d'imaginació i talent del traductor:

si el argumento queda rebajado a un conflicto adocenado, no es mejor el estilo en que lo escribió el literato barcelonés, confuso, antipático, lleno de barbarismos, con fraseología casera y sin acoger casi ninguno de los profundos conceptos del original. Precisamente a mosén Cayetano Soler [sic], que era filósofo y autor místico, se le ocurrió no dar cabida a aquellos conceptos agudísimos que penetran hasta lo íntimo de la conciencia y que hacen esta tragedia apropiadísima para la escena católica sin necesidad de desnaturalizarla. (Par, 1940, 149)

Aquesta crítica irrecusable de la domesticació de l'obra s'hauria de veure en relació a la trajectòria shakespeariana del mateix Par. Recordem que va ser capaç de publicar una versió de *King Lear* amb més de tres-cents pàgines de notes. Ara bé, tot i ser la primera traducció erudita a la península ibèrica, el seu intent de rescriure l'obra en un català medieval també implica un procés que domestica, o «desnaturalitza», l'obra. Tornant al *Hamlet* catòlic, potser el tret més curiós pel que fa a la intrahistòria traductora, és el fet que Gaietà Soler hagi utilitzat la versió de Moratín (en castellà) per tal de re-presentar el parany del ratolí, canviant-li dues estrofes, com també observa Par. Així, encara un altre traductor de *Hamlet* se situa prenent com a base la traducció de Moratín, per bé que en aquest cas es podria llegir com un procés sinecdoquic flagrant. La versió de Moratín forma part del patrimoni del protagonista i del traductor, però en un context canviat pot arribar a tenir significats nous i particulars: aquí representa la dignitat del passat, la pervivència de la tradició, a més d'un exemple moral i estètic. Però ja no és el mirall fidel d'una veritat ineludible; la realitat del *Hamlet/Hamlet* de Soler pot ser canviada, a diferència del parany de l'original.

És interessant contrastar les intencions «ètiques» i estètiques de Gaietà Soler amb les de Masriera, qui no solament vol oferir-ne una versió completa, fidel i autoritzada, sinó que espera veure-la representada en aquest esperit. Cal remarcar que és l'Adrià Gual qui l'anima a fer-ne una traducció, un home que per a Masriera «treballa per enlayrar l'art dramàtic fins aquell *decus, columenque nostrum* que Horaci presentia» (Masriera, 1898, 5). El pròleg a la versió acaba amb el desig de veure *Hamlet* «representat sense mutilacions y tal com sortí de les mans de Shakespeare, y potser, potser, ab el mateix aranjament, decorat e indumentaria que els còmics del segle XVI», **(3)** reflectint així les tendències arqueològiques de la crítica shakespeariana al món anglòfon de finals de segle XIX. Tanmateix, és un desig contrariat per la tendència pseudo-medievalitzant d'altres representacions pictòriques de l'època a Catalunya, a més de la lluita fallida de Masriera amb la versió de Moratín.

Pel que hem vist fins ara, podem identificar una característica molt significativa d'aquests orígens alternatius de Shakespeare i *Hamlet* en català: la necessitat recurrent de posicionar el moment original de cada traducció en relació amb Moratín, negant-ne la influència, rebutjant-ne la versió o intentant contenir-la. Aquesta línia s'accentua en la següent versió de *Hamlet*, d'Antoni Bulbena i Tosell (1910). Escrita en prosa, la traducció no solament reclama l'originalitat tot amagant-ne el deute amb Moratín, sinó que el traductor fa veure que és anterior a les altres versions catalanes. D'una banda, només conté una referència a les traduccions anteriors; d'altra, Bulbena diu que la va començar el 1885, després d'una de les visites a Catalunya del gran tràgic Rossi, per tant abans que la publicació dels *Hamlets* de Masriera i Soler. El pròleg, que també es troba recollit a Pujol (2007, 93-99), és molt revelador perquè s'interessa tant per l'estatus de *Hamlet* en català com pel paper que pot tenir per al renaixement cultural català. Principalment, en destaca dues qualitats fonamentals: la rellevància que podria tenir per al teatre català, i el model lingüístic que representa. Com s'ha apuntat abans, aquests dos aspectes de la recepció hamletiana són els més importants en la història de la traducció shakespeariana a Catalunya, ja que fusionen dos dels principals atributs de Shakespeare com a home i com a figura cultural: l'home de teatre i el pare de la llengua anglesa.

En els següents fragments podrem observar com els dos camps de recepció, els dos sentits de la «representació» s'entrecreuen. D'una banda, la percepció de la impossibilitat de produir-ne una traducció íntegra i literal (amb la crítica implícita de la versió de Masriera, plena de notes on expressa els seus dubtes) ens fa remarcar l'ansietat que provoca el text, tot i que aquí es vegi com a manera de participar en la cultura mundial, perquè cap altra llengua té la capacitat de fer-ne una de millor.

Als llegidors o actors de la present tragedia ...Una traducció íntegra y literal del Hamlet al català no és probable que, en absolut, may eczistesca, per més que algun editor vulla fer-ne gula en pròlechs ni portades, com tampoch no'n serà en ninguna altra llengua. (Bulbena i Tosell, 1910, 5)

D'altra, l'empresa de regeneració lingüística, bevent d'una rica tradició literària, és vinculada per Bulbena al segon objectiu, el de renovar el teatre català. És allò que haurien de llegir i aprendre els actors i els lectors catalans:

recordarem ací... algunes régles indispensables y autoritzades dels nostres clàsichs. Y séns dupte que, tenint-les en compte, hi ganyaria bon xich la escena catalana, qui, com totes les del món — no tractant-se d'alguna pintura de costums íntims o casolans, — deuria ésser escola de bell parlar y de dicció acurada. (Bulbena i Tosell, 1910, 7)

Tots tres *Hamlets* finiseculars (Masriera, Gaietà Soler i Bulbena) destaquen la importància de l'obra i, en particular, de les pròpies versions per a la llengua i l'escena catalanes. El que representen, doncs, d'alguna manera, són noves maneres de representar. Ara bé, la seva dependència en la versió de Moratín es pot veure molt clarament a les traduccions del monòleg 'To be or not to be' reproduïdes al final de l'article. L'únic traductor del primer grup que aconsegueix fugir-ne, tot retallant i imposant la seva pròpia lectura retòrica, és Gaietà Soler. Mentre que els altres semblen vacil·lar en la seva resistència, mostrant fins a quin punt la traducció del monòleg arriba a reflectir els treballs del traductor, Soler relativitza el problema, servint-se d'un discurs neo-estoïcista. També descobreix una manera ben curiosa de contenir la versió de Moratín, adaptant-la per representar el parany de ratolí en versos alexandrins i en castellà. És el mateix metre que utilitza per narrar l'aparició del fantasma de Hamlet a l'obra, atorgant-li les característiques d'un vell conte retrobat. D'aquesta manera els orígens de les accions de Hamlet són presentats simultàniament com inseparables de l'aparició del fantasma i heretats d'una tradició literària antiga, com a repetició completament intertextual. Al mateix temps les traduccions manifesten la necessitat de retornar als orígens per tal de definir la pròpia utilitat —com a eina lingüística i/o teatral— i defensar-ne l'originalitat.

Viure, o no viure: el fantasma de l'originalitat

El segon grup de Hamlets, que es consideraran a continuació, el componen els que apareixen després de la primera dècada del segle XX. Tot i que durant aquesta dècada les referències a Shakespeare en català normalment l'associaven amb les comèdies o amb *Macbeth*, a partir de 1910 es nota un canvi important en la percepció pública. Aquest canvi es deu en part a l'impacte de representacions estrangeres, sobretot les de Zacconi i Garavaglia del personatge de Hamlet.



Els consells de Garavaglia/Hamlet als comedians. (*L'Esquella de la Torratxa*, 1909, 356.)
(Imatge cedida per la Biblioteca de Catalunya.)

Però també es veu reforçat per la manera com Hamlet pren vida fora de l'obra, a les nombroses hamletologies que s'han desenvolupat a l'entorn del personatge. Això es veu sobretot en la representació que fa Hamlet dels problemes de la representació quan prepara l'obra dins de l'obra amb els comedians; les seves paraules en aquest context són el que han contribuït que es veiés el paper de Hamlet com a actor i, per extensió, dramaturg. També han portat que es col·lapsés la distinció entre el personatge i Shakespeare, en reflectir les preocupacions del «gran home de teatre». Aquesta tendència es detecta a Catalunya en la pràctica bastant estesa de posar els consells de Hamlet als comedians en boca de Shakespeare, com si en constituïssin el missatge més important per a la posteritat. Es troba en revistes dels anys 1909, 1910 i 1911, com ara *De Tots Colors*, *Juventut Teatral*, *L'Esquella de la Torratxa* i *El Teatre Català*; però tornarà a aparèixer més tard en espectacles, com el *Tant per Tant Shakespeare* de Peggy Cherns (1995), que va començar amb els consells de *Hamlet*, en traducció de Salvador Oliva, a més d'estudis, com ara *El mirall embruixat* de Josep Palau i Fabre (1962). (4)

Pel que fa a les traduccions de la segona dècada del XX, se'n publiquen dues, a més d'una obra d'Ignasi Iglésias basada en la re-presentació del personatge de Hamlet (1917). Una edició abreujada de la versió de Bulbena surt a la sèrie de lectura popular *La novel·la nova* (1918), fet que torna a demostrar que *Hamlet* no solament es considerava territori de l'alta cultura i del teatre. L'altra traducció, de Magí Morera i Gàlícia (1920), és la segona obra shakespeariana que aquest publica amb la Biblioteca Literària de l'Editorial Catalana. El fet que la de Bulbena no va ser revisada segons les normes fabrianes la lliga a una estètica del passat, de la mateixa manera que la coberta i la tipografia de l'edició. No forma part de la nova cultura noucentista, quan la representació estètica de la història de Hamlet comença a passar d'un èmfasi romàntic en la relació entre Hamlet i Ofèlia a centrar-se en la figura de Hamlet i la relació entre ell i el fantasma. Aquest enfocament en un Hamlet relacional també es pot percebre en un fragment traduït per Morera (Acte III, esc. iii), que apareix a la *Revista Catalana* del mateix 1918. És un avanç del canvi de representació de *Hamlet* que veurem amb la seva traducció.

El *Hàmlet* [sic] de Morera (1920), que gairebé de seguida es converteix en versió clàssica, pren una part de la seva fama posterior de la recepció entusiasta dels escriptors noucentistes, encara que Triadú (1964) també la relaciona amb el fet que Sagarra i Jordana no van arribar mai a traduir l'obra. Ara bé, l'intent que fa Triadú d'atribuir aquesta absència a l'existència d'una mena de «complex de Hamlet» és més qüestionable, sobretot si recordem que Sagarra parla de l'obra

repetides vegades en articles per a *La Publicitat* (1987), i que per a ell és l'obra que exemplifica el geni de Shakespeare. Més aviat, constitueix un altre intent retòric de convèncer de l'originalitat: en aquest cas, la de Morera, com veurem més endavant. La versió completa del *Hàmlet* suscita molts comentaris d'acceptació, activant un nombre significatiu de les «hamletologies» catalanes de l'època. Però no és l'única versió catalana de l'època, ja que entre 1910 i 1944 apareixen nombroses relectures de l'obra.

Arran de l'any 1920, amb l'excepció de referències específiques a muntatges teatrals, Shakespeare s'ha consagrat com a autor de *Hamlet*. Fins i tot en els texts autobiogràfics i subjectius de joves i vells autors catalans, és l'obra de la qual trobem més referències. La injecció de significats culturalment específics a *Hamlet* assenyalava una mena d'augment de confiança i de desig d'apropiació culturals, sentiment que es reflecteix en les traduccions d'allò que és Hamlet, la qüestió de com ha de «ser, o no ser». De fet, una de les característiques més remarcables d'aquest Hamlet de principis del segle XX n'és la varietat. Primer hi ha el Hamlet actor, que profereix en el seu parlament la suprema reflexió retòrica i representacional de què vol dir la vida. El parlament «To be or not to be» com a monument d'aquest tipus apareix per primera vegada a *L'encís de la glòria* d'Ignasi Iglésias el 1917, el mateix any que Morera i Galícia pronuncia una conferència sobre lectures dels personatges de Shakespeare, criticant-ne la tendència d'associar-los amb passions singulars, i exposant la teoria que el parlament de «To be or not to be» s'ha interpretat erròniament en identificar-lo com a exemple de la vacil·lació continuada de Hamlet (Morera, 1921, 6-7). Segons ell, la varietat de Hamlet es troba en les seves reaccions diferenciades a situacions diferents. Paral·lelament, Morera fixa la lectura de la situació hamletiana lingüísticament, com també ho fa Iglésias, en traduir «To be or not to be» com «Viure, o no viure». Crec que és molt significatiu que un dramaturg «social» com Iglésias fugi de l'intel·lectualisme del «ser o no ser», però que també ho faci un Magí Morera i Galícia implica uns intertextos culturals més generalitzats: relacionats potser amb el paper actiu que el Noucentisme recomana a l'escriptor, però també, segurament, amb els efectes de la Primera Guerra Mundial i de la crisi socio-econòmica a Catalunya. Per identificar la posició que pren Morera i Galícia subjectivament en relació amb el parlament sencer cal llegir-lo en contraposició amb la versió de Iglésias, a més de veure les connexions que pot tenir amb altres re-creacions de Hamlet.

A *L'encís de la glòria*, el parlament de Hamlet se situa al final d'una obra centrada en la tragèdia d'un actor oblidat i menyspreat pel món que l'envolta. La versió utilitzada és una amalgama semàntica de les versions anteriors, però sense les ambigüitats i les indecisions que les caracteritzen. Per a Iglésias, la immediatesa de la qüestió, de «viure o no», reflecteix la situació particular de l'actor passat de moda, Leonardo, deixat enrera pel temps i la moda del moment. És la fe que té aquest en les pròpies capacitats representatives el que el duu a la millor interpretació de la seva carrera, just abans de la seva mort. En certa manera, doncs, la representació es converteix en un «parany de ratolí»: això és, una versió de la història de Hamlet presentada al públic (dintre i fora de l'obra) per tal de veure com reacciona, provant si és capaç de reconèixer fins a quin punt s'hi troba implicada. Però també representa la transfiguració de Leonardo, la manera com finalment transcendeix una vida mediocre. Com per a Leonardo i, per extensió, Iglésias la «dificultat és sols aquesta», es marca sobretot la situacionalitat del discurs, la manera com es relaciona a l'experiència de l'actor. D'aquesta manera les seves preguntes són més directes que les que es formulen a la versió de Morera. Acabant amb un senzill «viure o no» i la mort de l'actor, es pretén posar punt i final a l'enigma de Hamlet, tot lligant-lo a l'experiència viscuda, i a una visió del teatre com a mirall de la societat.

Per al Hamlet de Morera l'estructura de «viure, o no viure» és la «qüestió», situant el parlament en el nivell de la contenció, amb què comença. És una polèmica que excedeix els límits del text, ja que segons Par (1935, II, 228-229) van tenir moltes discussions sobre el «viure» que s'entesta a usar Morera. L'aparent desig de saltar directament als fets objectius de la qüestió continua a l'estructura de la resta del parlament, on es distancia «d'aquell que» opta per la violència alhora que fuig de la mediocritat d'una vida diària associada amb «els caps del segle». Així, Morera acaba vinculant el seu *Hàmlet* amb l'estat caòtic de la seva època. Els canvis d'agència, modalitat i transitivitat, juntament amb les modificacions d'ordre semàntic produïdes per l'intent d'escriure en vers, també fan que certs obstacles es destaquin més que d'altres a la versió de Morera, com ara «la inacabable / durada del pledeig» (recordem que va ser advocat abans d'escriptor) i «les insolències / de tots aquells que manen». Aquesta impressió es veu reflectida en el fet que la secció en què apareixen sigui molt més llarga que l'anglès original, en contrast amb els intents de «contenir» el parlament fins aquest punt. És més, allò que pateix tots aquests obstacles i inconvenients és «l'ingeni pacient», una opció que marca la qüestió d'on s'hauria de posicionar el mateix Morera «si [...] pogués fer-se a si mateix el compte», i recordant-nos la seva identificació amb Shakespeare com a «ingeni camperol» en altres escrits. D'aquesta manera, la versió que produeix Morera pot llegir-se com a crítica dels traductors indignes de Shakespeare, i dels treballs passats com a coses mundanes que són un obstacle a la seva traducció. (5) Però també ens ofereix una visió molt clara del que significa el «viure» recomanat pel seu *Hàmlet*: en lloc d'esgrogueir-se «amb els reflexos / del pàl·lid pensament», cal prioritzar els «determinis», les «empreses de nirvi» i les «accions».

Crítics de *Hàmlet*, com ara Carles Riba (1920), també destaquen la pàl·lida ombra de Hamlet, el seu orgull danyós que l'impedeix «les empreses de nirvi i d'ocasió». D'aquesta manera la relació entre el parlament i l'empresa de la traducció i regeneració cultural es fa molt més palesa. Durant els anys vint, Hamlet va arribar a ser associat amb la mena d'intel·lectualisme ineficax que no té sentit per a una cultura, que no té cap relació amb el món que l'envolta, i aquesta associació resta com a ombra a les lectures posteriors de Millàs-Raurell i Ramon Vinyes. Tot i que *La mare de Hamlet* (1931) tracta una situació hamletiana que és còmica, o només «tràgica» en la seva mediocritat, l'ombra de *Hamlet* al darrere invoca un gran nombre d'essències alternatives per a Hamlet. La pàl·lida reflexió d'un conflicte es troba en la feblesa de la dona, la mare de «Hamlet». Ella ha tornat a casar-se per vanitat, i deixa que el seu marit nou malgasti l'herència del seu fill (qui aquí es diu Eduard) gràcies a la seva manca d'interès en res que no sigui l'estatus i la felicitat pròpia. El drama comença amb uns actors que assagen una obra en honor de la mare d'Eduard, havent-se escollit l'escena de la cambra de Gertrudis de *Hamlet*. Però l'escena sobrepassa les capacitats dels actors que fan de Hamlet i Gertrudis a l'obra dintre l'obra; com a amants, no troben el to adient per representar l'escena, i l'humor ve del fet que

són incapaços de comprendre'n el significat. Quan entra Eduard, és identificat pel director com a l'única persona capaç de ser Hamlet, suggerint una identificació de Hamlet amb un conflicte particular —el complex d'Edip— i també amb un nivell de cultura particular, perquè ell sí que és ben educat i ha viatjat per veure món. Després, quan el director diu amb humor, «esperes que ningú de la concurrència s'empassi que en Manuel es capaç de pensar que el gran problema és ésser o no ésser?», la resposta de Manuel —«ésser o no ésser, què?»— ens fa veure el que aquí representa l'anti-Hamlet.

La insinuació que la qüestió essencial de *Hamlet* només és accessible per a la persona que reflexioni és un motiu que torna a sorgir en el *Hamlet*, *dramaturg* de Vinyes de 1944: una sàtira mordaç dels valors petit-burgesos a Catalunya que recorda altres representacions de la burgesia catalana. Per exemple, a *L'Esquella de la Torratxa* del 22 de juny 1923 es representa la reacció de les classes benestants enfront de la dictadura de Primo de Rivera amb l'imatge d'un Hamlet català. Dibuijat amb barretina, entre les tombes de la Llibertat, la Pau i la Justícia, la qüestió essencial arriba a ser aquesta: «—Ésser o no ésser — o caixa o faixa!» (440).



L'Hamlet català. «—Ésser o no ésser — o caixa o faixa!»
(*L'Esquella de la Torratxa*, 22 juny 1923.)

Un any després, Josep Pla serà molt més explícit, en descriure el temperament burgès català com «hamlètic»: «Per totes les qüestions aranzelàries votarà amb nosaltres; per totes les qüestions d'autoritat rodarà a l'entorn del Govern civil» (1924, 135). Potser no hauria de sorprendre, doncs, que el retorn de 'l'avi' Francesc Macià després de la mort de Primo de Rivera es presentés com el del fantasma del pare de Hamlet: «És Catalunya que, quan pot tornar a parlar en català, a actuar en català, a lluitar..., a pensar..., a ésser, en una paraula altra volta..., s'incorpora al cos físic del territori per a donar-li l'ànima que li mancava... i vagava per aquests mons de Déu, com l'esperit del pare de Hamlet pel castell d'Elsinor» (*L'Esquella de la Torratxa*, 27 febrer 1931, 131).

Per una banda, doncs, *Hamlet* pren relleu com a manera de plantejar el paper de l'home de cultura durant els anys vint i trenta; per l'altra, esdevé un mirall en el qual es poden escrutar els valors de la societat catalana. De fet, en alguns casos, com el de la *La mare de Hamlet* de Millàs-Raurell (1931) o bé la traducció de Magí Morera i Galícia, conflueixen totes dues funcions. On es veu de manera més clara aquesta confluència és en el *Hamlet*, *dramaturg* (1944) de Ramon Vinyes, on Hamlet (Roldós) es troba atrapat en un món gris, «de globus de magatzem»; el Professor de Literatura és pretencios i superficial; i el fantasma esdevé una figura sòlida, hiperreal, en la representació física de l'obra. Ara bé, també s'hi entreu un món espiritual situat en contra d'aquest materialisme, un món basat explícitament en la lectura de Hamlet com a «heroi del monòleg: un heroi trastocat» (Vinyes, 1983, 83). Entès d'aquesta manera, la qüestió de «ser o no ser» ja no és merament retòrica, és una que només pot fer-la qui sap qui és i aleshores és capaç de reconèixer allò que no és. L'objectiu del Hamlet Roldós de l'obra és salvar en aquest «Hamlet» «la llibertat d'ésser qui s'és, el dret de discrepar» (77).

L'obra de Vinyes, que va romandre sense publicar-se ni representar-se fins a 1983, ens ofereix una visió alternativa de la manca de traduccions noves o muntatges de *Hamlet* en català fins al retorn de l'ombra de la democràcia a Espanya. La llibertat de ser el que hom volia ser, de «discrepar», havia estat soterrada durant molt de temps, i Hamlet és potser

l'obra que més depèn de la interpretació subjectiva, en la llibertat de comunicar lliurement amb el personatge central. En aquest apartat s'han trobat Hamlets que representen valors ben diferents, com a models lingüístics, socials o teatrals, però només quan poden modelar la seva pròpia llengua, utilitzant-la per intentar de modelar el seu propi món. Com a contrapunt, la vacil·lació de Hamlet se sol relacionar amb el desastre polític, **(6)** i també es pot percebre en l'ansietat dels traductors. Després de la decisió presa per Morera d'escollir una opció diferent —«viure o no viure»— com a expressió de la qüestió, tornem a trobar un intent d'adreçar la mateixa qüestió en 1927, a l'article «Hamlet, fantasma de bronze». Aquí, Agustí Esclasons presenta Hamlet com a l'anti-representació, com a personalitat negativa, perquè no és home d'acció: i ho fa en un context cultural en què la traducció dels clàssics de la literatura mundial sovint es representava com una crida a l'acció, com a part del procés actiu de reconstruir la cultura catalana. Val la pena citar llargament l'assaig de Riba (1920), ja que deixa molt clar el problema polític de Hamlet, i per tant *Hamlet*, sobretot si es llegeix en contraposició amb la representació èpica que es troba anys abans de Carner (1907). Segons Riba:

Els esdeveniments van més de pressa que ell [Hamlet]. La tragèdia és aquí: Shakespeare, amb un art meravellós, posa com a fons al lent teixir i desteixir de la imaginació de Hamlet, l'actuar quotidià, ferm i múltiple de la cort dinamarquesa.

Però la decisió amb què Hamlet, camí d'Anglaterra, es desix dels seus acompanyants deslleials, l'ímpetu amb què en el cementiri s'abraona contra Laertes —més per bon gust ofès que no pas per passió ferida...— són com advertiments que no tenim davant nostre un irremeiable abúlic.

Només caldria que el seu cervell sempre així renunciés a posar pròleg a les seves accions; que esborrés de dins seu els vestigis de l'antic escolar, deseixit només amb el companyó d'aula i de convencions intel·lectuals, o amb el cortesà llagoter, inferior al seu sarcasme; i Hamlet hauria estat el controlador segur de la seva revenja, i no, al cap i a la fi, el vassall d'ell, un parió i no un oposit d'Ulisses. (*La Veu de Catalunya*, 2 març 1920)

Com s'ha vist al llarg d'aquest article, Hamlet també apareix com a exemple de la vacil·lació en representacions més populars. De fet, és una versió del mite que només comença a revisar-se en les edicions que apareixen després de Jan Kott (1964) i les representacions revolucionàries de Hamlet com a representant de la lluita suprema contra l'autoritat abusiva. Ara bé, aquest Hamlet «revolucionari» no sembla haver plasmat mai en català, excepte potser en l'hamletologia del pròleg de Terenci Moix (1980), que hi emmiralla la sensació de la pròpia transgressió de l'autoritat cultural, i, fins a cert punt, en els *Hamlets* de Xavier Albertí i les obres sorgides dels tallers de l'Institut de Teatre. La manera com figura lingüísticament aquest «ser o no ser» és un dels punts que més interessin els traductors i els crítics de les traduccions, culminant en la revisió que fa Vallverdú de la versió de Morera quan corrigeix el «viure, o no viure» original amb el «ser o no ser» afavorit pels altres traductors i per la tradició.

Paraules, paraules paraules: llengua i identitat

Quan la traducció de Morera i Galícia es reedita més de quaranta anys més tard a la Biblioteca Selecta, amb el pròleg ja esmentat de Joan Triadú, traductor dels *Sonets* de Shakespeare, es fa en part per celebrar el quart centenari del naixement de l'autor anglès. Aquesta re-presentació posterior, com hem suggerit abans, és interessant per la seva repetició del monument, de la qualitat d'esfinx de *Hamlet*.

Hàmlet és l'obra que posa a prova els actors que es proposen representar-la. Siguin de la latitud que siguin i parlin la llengua que parlin. Car *Hàmlet* es troba en totes les llengües. Magí Morera i Galícia l'anostrà en una molt acurada traducció que avui, autoritzadament revisada, ve a commemorar el quart centenari de la naixença de Shakespeare. (Triadú, 1964)

Però també cal destacar l'oportunisme de l'edició, per donar empenta a la pròpia indústria cultural mitjançant l'apropiació del calendari del cànon universal, i la recuperació d'un clàssic català. L'estudi que fa Hugh Grady (1992) del paper de Shakespeare, i sobretot del shakespeareanisme, en la creació i consagració d'aquell gran monument modernista, el departament universitari d'estudis literaris, ens recorda allò que s'amaga en la inevitable celebració dels centenaris: la qüestió de l'operació i abast del poder institucional. Els centenaris que formen part del calendari del cànon són una mena de campanya publicitària per al camp literari. Dónen feina als professors, estudiants de postgrau, editors i comentaristes culturals; i garanteixen la continuïtat del camp. Tot i els grans obstacles per a la cultura catalana de l'època, una figura com Shakespeare podia servir per promoure una gran gamma d'empreses culturals. Per exemple, altres actes d'aquell any inclouen exposicions sobre el teatre elisabetià, conferències, un número especial de la revista *Destino*, i fins i tot, el muntatge d'*Othello*, en versió de Sagarra, al Casal Català de Buenos Aires.

Abans de tornar a explorar les qüestions que suscita *Hamlet* pel que fa a la representació, i a la figuració que es fa d'ell en català, seria interessant considerar els elogis que mereix la versió de Morera, segons Triadú:

Heus ací lector la millor traducció catalana de *Hàmlet* fins avui coneguda. Reeditar-la, revisada, com a homenatge a Shakespeare, en aquest any del quart centenari del naixement del més gran dramaturg de la nostra civilització, és un encert i un acte de justícia. L'obra més important del teatre de Shakespeare ha fet prou respecte als nostres traductors incomplets perquè la deixessin per més endavant... Sortosament, Magí Morera

i Galícia salvà l'honor, fa molts anys, del shakespeareanisme de Catalunya.

Si llavors Magí Morera i Galícia quedà definitivament classificat com a poeta de valors relatius i de nobles materials... com a traductor, en canvi, s'obria a un camí que l'ha portat, ara, en aquesta edició, a les nostres mans. (Triadú, 1964, 5-6)

En aquestes línies el crític identifica a Morera i Galícia com a original en diversos sentits. La seva és la millor traducció de *Hamlet*, contribuint a omplir els buits i el treball incomplet de traductors posteriors. Va salvar l'honor del shakespeareanisme a Catalunya i, per tant, part de l'acte de justícia que suposa recuperar aquesta traducció consisteix en mostrar la gran tasca feta per introduir *Hamlet* a la cultura catalana. El paper de Morera és comparable amb el de *Hamlet*, segons la retòrica de Triadú. La interacció que emprèn amb els orígens, amb un text de sortida, com a traductor en lloc d'autor original, el converteix en una figura valuosa per a la tradició; de la mateixa manera, la lluita de *Hamlet* amb l'autoritat, la interacció amb la veu del pare (també *Hamlet*), culmina en tota l'acció i en totes les reflexions de l'obra. El complex de *Hamlet*, descrit aquí per Triadú, i després també per Marià Manent (1982), esdevé un marc recurrent per a la versió de Morera i Galícia.

La importància atribuïda a la traducció i al traductor, en representar els inicis d'una tasca més seriosa de traducció shakespeareana, en part prové de la seva associació amb el projecte d'aculturació noucentista. És aquesta associació la que fa que es torni a publicar el 1982 en un volum de quatre traduccions shakespeareanes de Morera, i que es representi com a una de les Millors Obres de la Literatura Universal. L'edició no inclou comentaris sobre la traducció, per bé que hagi estat revisada per Josep Vallverdú, un dels pocs crítics que s'ha ocupat del paper de Morera i Galícia a la cultura catalana (Vallverdú, 1980; 1982). Però les versions de Morera i Galícia són considerades unes de les «principals» traduccions al català durant el segle XX, i no hi apareix cap menció de la versió feta per Terenci Moix dos anys abans. Una segona edició del volum es publica l'any 1992, i en 1997 torna a sortir només la versió de *Hamlet* arran de la pel·lícula de Kenneth Branagh, però sense un pròleg que contextualitzi la versió. Tot plegat, són exemples claríssims dels interessos editorials en amagar aspectes de la història de la traducció; torna a ser palesa l'operació institucional del cànon, i la lluita entre orígens i originalitat. (7)

En contrast, Moix no intenta amagar l'existència de versions anteriors i procura defensar la necessitat d'una nova traducció de l'obra. Ara bé, el seu pròleg desprèn una marcada sensació d'ansietat pel que fa al procés de la traducció, tot i que també es podria interpretar com a procediment retòric per tal de convèncer del propi estatus de mirall fidel a la naturalesa de l'obra. En aquest cas, és clar, la naturalesa de l'obra es relacionaria amb el tipus de hamletologia que s'associa amb l'ansietat d'una lluita amb els orígens, provocada per la presència del fantasma de *Hamlet*. Les notes del traductor són interessantíssimes perquè també fan destacar l'aspecte escènic de l'obra, fet que les lliga amb gairebé totes les altres representacions anteriors de *Hamlet*, com a intertext suprem: home, text literari, text escènic i forma de pensament.

I, com que sembla que és gairebé impossible escriure coses noves sobre *Hamlet*, m'hauré d'afanyar a comunicar, bàsicament, la novetat d'un *Hamlet* entès i estimat per Terenci Moix, també autor. (Moix, 1980, 11)

Aquest «també autor» es pot llegir de dues maneres: com si es referís només al personatge o bé, donada la tendència d'identificar el personatge de *Hamlet* amb Shakespeare, com si s'equiparés a l'autor anglès. D'aquesta manera, la falsa modèstia del traductor/autor és representada aquí com si ja formés part de l'obra original.

Per bé que Moix va provar d'escriure una versió poètica de *Hamlet* (1978), el seu editor va aconsellar que es publicqués en prosa; i els motius es poden detectar només llegint fragments de l'obra publicada. L'escassa oralitat de la versió, centrada en qüestions semàntiques, fruit de la seva interpretació i circumstàncies personals, fan que sigui difícil imaginar-la representada per actors i veus reals. Tot i la defensa de les necessitats escèniques que fa al pròleg, fins qüestionar la decisió presa per Pere Planella i Enric Majó de mantenir «ésser o no ésser» en lloc d'un «ser o no ser» més popular, (8) la seva traducció manté aquest regust marcadament arcaic i retòric, que es pot veure distil·lat en els «entrebancs» semàntics de la versió reproduïda al final d'aquest article. Ara bé, cal recordar que uns 60.000 espectadors van arribar a veure *Hamlet* en versió de Moix, fet que indica el gran impacte cultural de l'obra i torna a confirmar el poder del fantasma de *Hamlet* com a metàfora de l'herència del passat, i, en el cas català, com a representació de la relació entre llengua i identitat.

Les altres traduccions de finals del segle XX segueixen plantejaments molt més comunicatius; però, això no vol dir que van haver d'optar per la prosa. De fet, la primera traducció poètica de *Hamlet* escrita i publicada després de la mort de Franco va ser la de Salvador Oliva, qui va arribar a traduir l'obra completa de Shakespeare, en versions clares i accessibles per al lector contemporani. Allò que torna a destacar-se en la presentació que en fa Oliva és el motiu de la modèstia que hem remarcat a gairebé totes les versions fins ara esmentades, davant d'una obra tan important: «no és cap exageració afirmar que aviat es necessitarà tota una vida per poder llegir tots els estudis dedicats a aquesta tragèdia» (1986, 5). Procedeix a expressar la naturalesa aclaparadora de la tasca que té entre mans, referint-se al «mar tan immens d'interpretacions», però fins a cert punt ho fa per deixar lloc a una altra posició que reclama l'originalitat. De fet, semblaria ser que amb *Hamlet* només es pot assolir l'originalitat mitjançant la modèstia, deixant-se assimilar per l'obra original. Després de remarcar una certa incontinència crítica pel que fa a l'obra, Oliva reclama mesura: «és sempre el retorn a l'obra, la repetida submersió en aquest enigma, l'única manera d'incrementar la fascinació que exerceix sobre nosaltres» (6). (9)

Les reflexions d'Oliva sobre l'estatus de *Hamlet* culminen amb referència a les traduccions anteriors, però només per tal

d'endur-se el debat sobre *Hamlet* a la qüestió de la manera com hauria de figurar el nom del protagonista (i així del mite) en català. Aquesta preocupació reflecteix la importància de la nominalització, de la representació de la idea, que s'observa en el text de sortida però també en les teories personals i les normes de traducció que envolten cada una de les re-presentacions d'aquell text. Oliva ens presenta a Magi Morera i Galícia com a propulsor d'un Hamlet català, un «Hàmlet» accentuat —«va catalanitzar el nom propi del títol posant-li un accent»—, mentre que segons ell no cal accentuar *Hamlet* (ara, en cursiva): «La rigidesa d'adequació de les normes ortogràfiques amb la pronúncia, pel que fa als noms propis, és —al meu entendre— desaconsellable» (17).

Per fer aquesta crítica, Oliva es basa en qüestions d'ortografia, però encara així seria lícit veure-ho com una mena de presa de posició política, en considerar que *Hamlet* ja és un valor cultural comú a la Catalunya contemporània. Així, doncs, Oliva se'n surt de la necessitat de recórrer a les lluites sobre orígens i originalitat, alhora que apel·la a una autoritat superior. Quan acaba per defensar la «catalanització» de Fortinbras com Fortimbràs, Oliva s'excusa de la següent manera: «Espero que el lector em perdonarà aquesta segona insistència en aspectes tan menors. M'ho han aconsellat la prudència i el respecte que devem a les paraules» (18). Val a dir que aquesta crítica a la catalanització innecessària de *Hàmlet*, i la insistència en el respecte a les paraules, s'hauria de llegir també com a crítica i superació de la versió de Moix, on es troba un cert arcaisme a més del tractament idiosincràtic dels noms. D'aquesta manera podem veure que les relacions entre traductors i traduccions successives tenen com a rerefons la lluita canònica de la història de la literatura catalana.

L'última traducció publicada fins avui, tot i les noves edicions parcialment revisades de Salvador Oliva, és la de Joan Sellent. Professor i traductor de renom, va traduir l'obra per encàrrec de Lluís Homar, qui volia representar un «*Hamlet* popular» que tothom pogués entendre. Segons Homar, va demanar el consell de Núria Espert, intèrpret, en el seu dia, d'un *Hamlet* en castellà; i ella va insistir que era molt important «qui faci la versió». **(10)** Sortosament, l'eina que va trobar Sellent, en col·laboració amb Homar, no solament va «molestar el menys possible» al públic català, sinó que va ser un dels aspectes de l'obra representada que va rebre més elogis per part de la crítica. L'edició feta per Quaderns Crema conté un pròleg de Sellent en què destaca la intenció teatral de la seva versió.

... el vehicle idoni per aconseguir aquesta eficàcia havia de ser un llenguatge prou apte, d'una banda, per mantenir el nivell poètic i retòric de l'original, i de l'altra prou directe i entenedor per poder connectar amb un públic català contemporani. (Sellent, 2000, 7)

El traductor deixa molt clar que, per aconseguir aquest repte, havia seguit els plantejaments de Salvador Oliva i Gabriel Ferrater, tant com a models de versificació com «per l'excel·lència amb què combinen dignitat literària i naturalitat idiomàtica en el model de llengua que utilitzen» (11). A més a més, rebutja, obertament, els «entrebancs formals» i «artificis arcaïtzants» que podríem associar amb la traducció que en fa Moix vint anys abans (7). És important remarcar que els plantejaments de Sellent reflecteixen els de Bulbena i Tosell de gairebé un segle abans. Ara bé, defensa la seva posició, tot destacant la centralitat del llenguatge per al personatge principal «en qui l'autor projecta tot el seu virtuosisme lingüístic... El llenguatge és la seva eina principal per protegir-se d'un entorn que li és hostil» (9-10).

D'una manera més directa, en el seu pròleg, Oliva acaba unint el respecte per a les «paraules» de Shakespeare —les «paraules, paraules, paraules» de *Hamlet*— amb el sentiment més patriòtic de suport per a la llengua catalana. Així la vinculació de la qüestió de *Hamlet* amb paraules, la qüestió del que representen, i la manera com ho fan, és de gran interès per a l'intent d'identificar els tipus de hamletologies esbossats en català, i per detectar el significat de l'obra que es repeteix. Però també ens permet veure fins a quin punt *Hamlet*, i sobretot la història de Hamlet en català, delimita i conté el sentit de Shakespeare en català, i, per extensió, el significat del teatre i de la traducció per a la llengua i la cultura catalanes. En 1998 vaig presentar aquesta contenció com a «parany de ratolí», utilitzant una de les metàfores més persistents de l'obra per representar l'ansietat generada en la traducció shakespeariana i la sensació d'una manca de recursos lingüístics i teatrals per competir amb altres cultures més «canòniques». La dècada dels noranta va veure molts canvis en aquest respecte, amb la creixent internacionalització de la cultura i, sobretot, del teatre catalans, i una millor apreciació de la història de la traducció a Catalunya. Traductors com Salvador Oliva i després Joan Sellent són respectats pel que han aconseguit amb les seves traduccions, tant com a models per a la traducció shakespeariana com pels models de llengua que representen per a la cultura catalana contemporània. **(11)** Directors com Lluís Pasqual, Sergi Belbel i, més recentment, Calixto Bieito i Àlex Rigola han estat celebrats per les seves versions de les obres de Shakespeare; i els dos últims han estat invitats a representar-les internacionalment. Fins a cert punt, doncs, es podria dir que la fase de lluita amb els orígens ha estat superada, i que el grau de confiança cultural ha ajudat a canviar el paradigma de la recepció shakespeariana, amb el reconeixement internacional de l'originalitat de les aportacions catalanes.

Ara bé, en el cas de *Hamlet*, la qüestió és complicada pel fet que les versions teatrals que han tingut més ressonància no han estat presentades en català. El muntatge de Lluís Pasqual s'havia d'estrenar en el marc del polèmic Fòrum Internacional de les Cultures de 2004, però es va haver de cancel·lar per una suposada falta d'ajustament pressupostuari. També es va apuntar al fet que la llengua de la versió s'hagués canviat al castellà com a possible causa de les reticències institucionals. L'any abans, el *Hamlet* de Bieito va provocar una plètor de reaccions crítiques quan es va estrenar a Edimburg, però després es va reconèixer com una gran lliçó dramaturgic per al teatre internacional. De fet, va ser una de les versions més completes de Bieito, ja que combinava la seva originalitat visual amb una més alta sensibilitat lingüística que en altres muntatges seus. **(12)** Però es va representar en llengua anglesa, amb una companyia teatral britànica; i per això, seria difícil veure-la com a versió catalana. Finalment, el *European House* d'Àlex Rigola es va escenificar només com a intervenció visual i arquitectònic, en un espai del que podria sorgir un *Hamlet/Hamlet* europeu. Tots aquest exemples demostren fins a quin punt la internacionalització del teatre i la cultura catalana sol implicar una retirada, almenys parcial, de la llengua catalana, fet que s'hauria de considerar com a més problemàtic.

Malgrat tot, espero haver demostrat fins a quin punt aquesta problemàtica ja formava part de l'espai del *Hamlet* català, com és perceptible en pròlegs i comentaris crítics, a més de les representacions teatrals que s'han tornat tan populars entre estudiosos recents de les apropiacions polítiques de Shakespeare. Però, sobretot, es fa llegible en les mateixes traduccions; i en les llengües i els llenguatges que representen. En el cas de *Hamlet*, això és un fet que es pot observar molt bé, tot comparant les diferents versions del parlament «To be or not to be», com a coordenada i també espai en el que convergeixen diferents discursos i posicionaments retòrics. Però també es un dilema que plantegen actors, com Eduard Fernández, arran de la seva versió del personatge de Hamlet.



Eduard Fernández (Hamlet) i Marisa Paredes (Gertrudis)
al *Hamlet* de Lluís Pasqual. (Copyright Ros Ribas, 2005.)

Quan li demanen per què va decidir pronunciar el monòleg amb un cigarret a la mà, contesta: «Com es diu "ser o no ser"? Aquesta és la pregunta del milió. Penso que el cigarret fa que el moment sigui més pròxim, però, treus el cigarret i què queda? L' emoció i com s'hi arriba» (*El Periódico*, 29 juny 2006, entrevistat per E. Hevia). És una qüestió que tracten els crítics, com ara Marcos Ordoñez (2006) quan va veure el *Hamlet* de Lluís Pasqual a Bilbao, un espectacle que va elogiar per la seva renúncia de «los clichés habituales de la seudomodernidad». Ara bé, per a ell «todavía va demasiado a "contar la historia"», quan «la historia, en Shakespeare... (y en casi todo), es sólo el mimbre; el trenzado está en el lenguaje y en las emociones». I, finalment, és un problema al que s'enfronten directors com Àlex Rigola, tot i ser considerats com a massa superficials i «pseudomoderns» pels crítics que prefereixen un altre model de teatre clàssic.

La resposta de Rigola als qui l'acusen de frivolitat ve a ser un *European House* de caire col·lectiu:

Un espectacle de creació sense paraules on es pot veure, a *tempo* suau, la secció d'una casa de tres plantes d'una família burgesa europea. Una reflexió a temps real sobre la família, la comunicació, la nostra societat, la vida i la mort. Un exercici de *voyeurisme* per a l'espectador. (2006, : s. n.)

És una versió contemporània del «parany del ratolí», que implica tots els motius tractats per les versions anteriors, però amb una estètica que semblaria permetre el distanciament de l'espectador, com si fos «el James Stewart de la *Finestra indiscreta*». Ara bé, aquest distanciament és totalment il·lusori, com es fa explícit als plantejaments escènics de Bibiana Puigdefàbregas i Sebastià Brosa. Segons ells, l'espai de la casa demostra «un gust propi de la gran massa de gent que se sent exclusiva. Gent amb poder adquisitiu però sense imaginació per viure» (Rigola, 2006, s.n.), recordant-nos la manera en què Hamlet va servir com a crítica de les classes mitjanes de principis de segle XX. L'únic espai aparent «per a la improvisació, ... per al desordre, ... per a la llibertat» és l'habitació de Hamlet, però amb l'emblema típic i descontextualitzat de la revolució cubana, «deixa entreveure... que Hamlet està atrapat per l'arquetip del jove revolucionari europeu. No se'ns permet ser originals en res» (Rigola, 2006, s. n.).



European House, dir. Àlex Rigola. (Copyright Ros Riba, 2005.)

Tornem a trobar plasmat el miratge revolucionari que representa *Hamlet*, alhora que la repetició ineluctable de la lluita entre orígens i originalitat. Ara bé, aquí se'ns proposa veure en aquest miratge el mirall de la nostra pròpia identitat, i reconèixer, per tant, el significat contemporani del «ser o no ser»: «Escriure si volem viure i així produir canvis, o simplement morir en vida. Com tots els vius i tots els morts d'aquesta *European House*» (Rigola, 2006, s. n.). D'aquesta manera, tot retornant als orígens de la qüestió, Rigola acaba presentant un Hamlet català que reclama la seva originalitat: uns tòpics de Shakespeare en català que arriben a contenir i delimitar la identitat europea contemporània.

Apèndix: Versions de «To be or not to be»

Primer Grup – La lluita amb Moratín

1. Leandro Fernández de Moratín, *Hamlet* (1798)
Edició facsímil de Juan Carlos Rodríguez Gómez (1991)

Existir ó no existir: esta es la qüestió. ¿Cuál es mas digna accion del ánimo, sufrir los tiros penetrantes de la fortuna injusta, u oponer los brazos á este torrente de calamidades, y darlas fin con atrevida resistencia? Morir, es dormir. ¿No mas? ¿Y por un sueño, diremos, las aflicciones se acabaron y los dolores sin número: patrimonio de nuestra débil naturaleza?...Este es un término que deberíamos solicitar con ánsia. Morir es dormir... y tal vez soñar. Si, y ved aquí el grande obstáculo: porque el considerar que sueños podrán ocurrir en el silencio del sepulcro, quando hayamos abandonado este despojo mortal, es razon harto poderosa para deternos. Esta es la consideracion que hace nuestra infelicidad tan larga. ¿Quién, si esto no fuese, aguantaria la lentitud de los tribunales, la insolencia de los empleados, las tropelias que recibe pacífico el mérito, de los hombres mas indignos, las angustias de un mal pagado amor, las injurias y quebrantos de la edad, la violencia de los tiranos, el desprecio de los soberbios? Quando el que esto sufre, pudiera procurar su quietud con solo un puñal. ¿Quién podria tolerar tanta opresion, sudando, gimiendo baxo el peso de una idea molesta? sino fuese que el temor de que existe alguna cosa mas allá de la muerte (aque! país desconocido de cuyos límites ningun caminante torna) nos embaraza en dudas y nos hace sufrir los males que nos cercan; antes que ir á buscar otros de que no tenemos seguro conocimiento. Esta prevision nos hace á todos cobardes: así la natural tintura del valor se debilita con los bárnices pálidos de la prudencia, las empresas de mayor importancia por esta sola consideracion mudan camino, no se executan y se reducen á designios vanos. Pero,... ¡la hermosa Ofelia! Graciosa niña: espero que mis defectos no seran olvidadas en tus oraciones.

2. Josep Franquesa i Gomis, «Hamlet y Ofelia» (1880)

Ésser ó no ésser, aqueixa es la qüestió. Qué es més noble, suportar los cops y'ls darts terribles de la fortuna injusta ó oposarse á aqueix torrent de calamitats y dárlasshi fi? Morir es dormir. Res més? Y en aqueix son s'acaban las aflicciones del cor y las malaltias á que la nostre carn está subjecta? Per cert que seria un final qu'hauriam de desitjar ab ansia. Morir es dormir... y potser somiar. Sí, vetaquí'l gran obstacle, porque'l considerar quins somnis poden acudir en lo silencio del sepulcre, quan haguém abandonat aqueixa despulla mortal, es rahó prou poderosa per deturarnos. Aqueixa es la consideració que fa nostra infelicidad tan llarga; si no fos aixó qui voldria resistir los cops de fuet y menyspreus del mon, las injusticias del opresor, los insultos del home orgullós, los tormentos d'un amor mal correspost, la lentitud de la justicia, l'insolencia dels tirans, l'escarni que dels homes més indignes reb pacífich lo mérit, quan un mateix podria trobarse lo repós no més qu'ab un sol punyale? Qui voldria suar y jemegar sota'l pes d'una vida molesta si no fos lo temor de que hi ha alguna cosa després de la Mort, aqueix país desconegut de quals limits cap caminant ne torna? Vetaquí lo

qu'embrassa á la voluntat y'ns decideix á sufrir los mals que'ns rodejan per por d'anarne á trobar d'altres que no coneixém. Així aqueixa previsió nos fa cobarts á tots: així los colors naturals del valor se debilitan ab los barnissos pàlits de la prudencia, las empresas de més importancia per esta sola consideració mudan de camí y no s'executan y's quedan en vans projectes. —Pero l'hermosa Ofelia. Oh Nimfa! voldria que mos pecats no fossen oblidats en tas pregarias.

3. Gaietà Soler, *Hamlet* (1898)

Ser ó no ser, aquest es lo problema.
¿Qué es mes digne? lluytar ab la fortuna
com roure contra'l vent ó en lo sepulcre
cercar la pau segura y desitjada?
¿Qué es morir? es dormir... ¿No mes? y un somni
nostres dolors acaba y nostres penes?
Si es axís, son repós cercar deuriam
ab ansia viva: ¿per qué, donchs, esglaya?
si morir es dormir y potsé un somni?
¿Per qué'ns detura d'acabá ab la vida
lo pensament crudel dels somnis tristos
que en la foscó'ns esperan del sepulcre?
Açó'ns atura en la mortal carrera;
si aço no fos, la daga quantes voltes
acabaria del patir les ansies.
(Repara en Pol.)
Poloni vigilant ¿per qué aquest home
me fa bullir la sanch dintre les venes?

4. Artur Masriera, *Hamlet* (1898)

O ésser o no ésser! Es aquesta
La qüestió. Quina es l'acció més digne
De nostre ment?: d una fortuna injusta
Sufrí els embats, ó brassejá ab coratge
Contra eix torrent de penes, y acabarles
Ab resistencia ardida? Es un somni
No més, la mort? Y ay ab la mort s'acaban
Les afliccions y los dolors sens nombre
D'eixa débil natura patrimoni?
Aixó es un terme que ab afany tot hora
Deuriam desitjar. Y es cosa certa
Que morir es dormir!... y tal vegada
Somniar també? Y aquí esta el gran obstacle,
Perque al pensar quíns somnis han de vindre'ns
A dintre del silenci de la tomba
Al deixar tots eixes mortals despulles,
Es prou pera detindre ns! Sóls aquesta,
Aquesta es la rahó que fa més llarga
Nostre infelicitat! Quí aguantaria
Si aixís no fos, dels tribunals la calma,
Dels empleats l'insult, les malifetes
Que dels homes indignes reb el mérit
Sense queixarse may, ni les angoixes
D'amor no correspost, les bategades
Del temps y de l'etat, les violencies
Dels tirans y els menyspreus de la superbia;
Quan á aquell que pateixi aixó li es fácil
Ab un punyal tenir la pau tot d'una?
Quí podria aguantar tanta malesa,
Suhant i gemegant baix la feixuga
Cárrega trista d enutjosa vida,
Si no fos que d'enllá la mort, (aquella
Regió d'hont ningú torna), un altre cosa
Hi ha encara que ab mil dubtes ens fadiga
Y'ns fa patir tots aquests mals que'ns voltan
Avans que d'ignorats en cerquém d'altres?
Quan aixó preveyém ens torném febles;
Com del valor la natural tintura
De la prudencia entre les mitjes tintes
Se confón y afebleix, y les empreses

Mes heróiques y grans, per eixa sóla
Rahó se torsan y s'oblidan, móren,
Y á desitjos ben vuyts se reduheixen.
Pero... la bella Ofelia! Nena hermosa
De mos pecats en els teus prec's recorda't.

5. Antoni Bulbena i Tosell, *Hamlet* (1910)
Versió reproduïda a *La novel·la nova*, 48 (1918)

Ésser, o no ésser: veu-s'ací el problema. És més noble per l'esperit comportar les punyents sagetes de la fortuna adversa, o bracejar contra aqueixa mar de turments i donar-hi fi amb agosarada resistència? Morir... dormir, no-més [només]; i amb una dormida que diguem, finiren les angoixes i les innombrables dolors de les quals la nostra carn és hereva: veus-aquí una reexida que deuriem sol·licitar amb daler. Morir... dormir; dormir... potser somniar. Guai! és aquest el gran obstacle; car el considerar quins somnis podran sobrevénir-nos en aquella dormida de la mort, en acabat de sostreure'ns a aquest bullici de la vida és prou poderós a deturar-nos. Semblant reflexió és la qui dóna a l'infortuni tanta durada; car, ¿qui comportaria els maltractes i menyspreus del món, la tirania de l'opressor, els afronts del poderós, els turments d'una mal pagada amor, els perllongaments de la justícia, els ultratges dels sobercs i les humiliacions que el pacient mèrit reb d'homes indignes, si un mateix podia procurar el seu repòs amb un trist punxó? ¿Qui voldria aguantar tan feixugosa càrrega, suant i gemegant sota el pes d'una vida enutjosa, si no fos per la temor de quelcom en après de la mort (aquella inconeguda regió, dels dintells de la qual ningun viador no torna), temor qui esporugueix la voluntat i fa que comportem aquells mals presents, ans de cercar-ne d'altres que encara desconeixem? Així és còm la consciència fa de tots nosaltres uns covards; així la fervor natural de la resolució s'esmorteix amb el malaltís decandiment de l'inrepòs, i les empreses de més empena i importància torcen de camí per tal motiu, tot reduint-se a subtils deliberacions... ¡Emperò, silenci!... ¡La gentil Ofèlia! Nimfa meva, en tes pregàries recorda't de tots els meus pecats.

Segon Grup: Viure o no viure

6. Ignasi Iglésias, *L'encís de la glòria* (1917), a *Obres completes*, X (1933)

Lleonard:

Viure o no; la qüestió és aquesta...
¿Què és més digne i més just: la resistència
als cops i dards de la fortuna esquiva,
o contra eix mal de penes revoltar-se
en ardits de braó i, a l'últim, vèncer?

Morí...; és dormir, només. Dor que adormint-se
s'acaben les tortures i les plagues
que són del nostre cor fatal herència
és un fi que amb ardor deu desitjar-se.

Morí és dormir... Dormir? Potsè es somnia?

Ah! La dificultat és sols aquesta:
perquè en el son de mort, ¿quins són els somnis
que poden acudir? Quan s'abandonen
les terrenals despulles, ve la calma?
Aquest temor motiva que es perllongui
la nostra desventura ací a la terra.

Ah! Si no fos això, ¿qui aguantaria
les befes i els embats de la fortuna,
els tirans, els insults dels orgullosos,
de l'amor desdenyat l'amarga angoixa,
els retards de la llei i els mil escarnis
que el mèrit rep, submis de gent indigna;
quan aquell qui pateix, ell sol pot dar-se
l'etern repòs amb una trista agulla.

Viure o no: la qüestió és aquesta.
Viure o no!

6. Magí Morera i Galícia, *Hàmlet* (1920)

Aquí reproduïm la versió de l'Editorial Catalana amb, entre claudàtors, les revisions que apareixen a l'edició Selecta (1964):

Viure, o no viure: la qüestió és aqueixa [aquesta]:

si pensa amb més noblesa qui suporta
 dards i fonades d'ultratjant fortuna,
 o aquell que s'arma contra un mar de penes
 i amb les armes s'hi oposa per finir-les.
 Morir, dormir: res més. I dir que acaben
 amb un son les tristor i els mil encontres
 dels quals la carn és natural hereva,
 és una fi que desitjar deuriem [ens caldria]
 devotament. Morir, dormir. Dormir!...
 qui sap si somiar!... Vet aquí el tràngol;
 car en eix [el] son de mort [¿] quins somnis poden
 pervenir-nos, quan sigui ja despresa
 la nostra pell mortal?... això ens detura:
 aquesta és la temor que dóna al viure
 tan llarg el patiment. Car ¿com hi hauria
 qui les burles sofrís i els caps del segle,
 els tropells del tirà, les fuetades
 que ens vénen del superb, les agonies
 d'un amor menyspreat, la inacabable
 durada del pledeig, les insolències
 de tots aquells que ens manen, i les cosses [coces]
 que l'ingeni [l'enginy] pacient rep dels indignes,
 si un pogués fer-se a si mateix el compte
 amb un res de punyal? [, ¿] qui sostindria,
 suant i grinyolant, el pes del viure,
 si un quelcom no temés, allà, darrera
 de la mort (regió desconeguda
 de la qual mai cap viatger retorna [no torna]),
 que ens pertorba el valer i ens fa ajupir-nos
 als mals que ara sofrim, ans que llançar-nos
 a d'altres que ignorem?... I així va fent-nos... [:]
 covards a tots els homes la consciència;
 i el nadiu vermelleig dels determinis
 així s'esgrogueeix amb els reflexos
 del pàl·lid pensament; i les empreses
 de nirvi [nervi] i d'ocasió, per a no [com per no] veure-ho,
 van desviant-se de llur curs i perden
 fins el nom d'accions!... Sossega't, ara. [Ara assossega't.]
 La bella Ofèlia!
 En tes pregàries, nimfa,
 no oblidis mos pecats. [els meus pecats no oblidis.]

Tercer Grup: Els contemporanis

7. Terenci Moix, *Hàmlet* (1980)

Ésser o no ésser, aquesta és la qüestió. ¿Què és més noble per a l'esperit, sofrir les fletxes i els flagells d'una ultratjant fortuna o, armat, abrandar-se contra un mar d'entrebancs i, oposant-s'hi, finir-los? Morir, dormir, res més. I dir que amb un somni solament acabem el turment del cor i els mil cops naturals, herència de la carn. Ai, consumació devotament volguda! Morir, dormir, somniar potser: heus aquí el destorb! Perquè en el son de la mort, ¿quins somnis poden venir, si ja ens hem escapat de la mortal despulla? És això, que ens detura; la reflexió que allarga el sofriment de viure! Perquè, ¿qui podria endurar els flagells del temps i els seus desdenys, l'abús de l'opressor, l'ultratge del superb, l'angoixa d'un amor desatès, els retards de la justícia, la insolència oficial i el gran menyspreu que el mèrit pacient rep dels indignes; qui, si hom pot assolir la pau amb un punyalel nu? ¿Qui voldria entomar aquest gran feix, suant i gemegant tota una existència esgotadora, si no fos per l'esglai d'un quelcom desconegut enllà de la mort, país no descobert, dels límits del qual cap viatger no torna? Enigma aqueix que ens contorba el voler i ens força a suportar els mals presents, ans que volar vers altres que ens són desconeguts. Així, la consciència ens fa a tots uns covards, i el color natural de la resolució s'esmorteeix sota l'ombra esvaïda del pensament; i escomeses de la més alta volada, això considerat, canvien llur corrent i perden el nom d'acció... Callem, però. La bella Ofèlia! Nimfa, a les pregàries teves un record pels meus pecats, mai no hi faltés.

8. Magí Morera i Galícia, MOLU, versió revisada per Josep Vallverdú (1982)

Ser o no ser: aquesta és la qüestió:
 si pensa amb més noblesa qui suporta
 dards i fonades d'ultratjant fortuna,
 o aquell que s'arma contra un mar de penes
 i amb les armes s'hi oposa per finir-les.
 Morir, dormir: res més. I dir que acaben

amb un son les tristors i els mil encontres
dels quals la carn és natural hereva,
és una fi que desitjar caldria
devotament. Morir, dormir. Dormir!...
qui sap si somiar!... Vet aquí el tràngol;
que en aquest son de mort quins somnis poden
pervenir-nos, quan sigui ja despresa
la nostra pell mortal?... Això ens detura:
aquest és el temor que dóna el viure
tan llarg el patiment. Car qui voldria,
sofrir les burles i els cops de la vida,
els tropells del tirà, les fuetades
que ens vénen del superb, les agonies
d'un amor menyspreat, la inacabable
durada del pledeig, les insolències
de tots aquells que ens manen, i les guitzes
que el mèrit pacient rep dels indignes,
si hom pot fer-se a si mateix el compte
amb un simple punyal? Qui sostindria,
suant i grinyolant, el pes del viure,
si alguna cosa no temés darrera
de la mort (regió desconeguda
de la qual mai cap viatger no torna),
que ens pertorba el valer i ens fa ajupir-nos
als mals que ara sofrim, ans que llançar-nos
a d'altres que ignorem?... I així va fent-nos
covards a tots els homes la consciència;
i el nadiu vermelleig dels determinis
així esgrogueeix amb els reflexos
del pàlid pensament; i les empreses
d'empenta i d'ocasió, per a no veure-ho,
van desviant-se del seu curs i perden
fins el nom d'accions!... I ara assossega't.
La bella Ofèlia!
Nimfa, en les pregàries
vetlla pels meus pecats.

9. Salvador Oliva, *Hamlet* (1986)

Ser o no ser: aquest és el problema:
saber si, a l'esperit, li és més noble sofrir
els cops i els dards de l'ultratjant Fortuna,
o alçar-se en armes contra un mar d'affliccions
i eliminar-les combatent. Morir, dormir;
res més que això, i amb un son aturar
els sofriments del cor i els mil dolors connaturals
heretats per la carn. Això fóra un final
a desitjar devotament. Morir, dormir: dormir
i potser somniar; aquest és el destorb,
perquè els somnis que habiten en el son de la mort
—un cop ja ens hem després d'aquesta pell mortal—
ens imposen respecte. És aquest pensament
que dóna a la calamitat una vida tan llarga,
perquè si no, ¿qui podria aguantar
les fuetades i les burles d'aquests temps,
l'insult de l'opressor, l'ultratge del superb,
el sofriment de l'amor menystingut,
la lentitud de la justícia,
la impertinència dels poderosos, i el desdeny
que el mèrit pacient rep dels indignes,
si pogués ell mateix saldar el seu compte
amb una simple daga?
¿Qui en portaria el pes
amb queixes i suors durant tota una vida extenuada,
si no fos per la por d'alguna cosa més enllà de la mort?
La mort, aquest país no descobert, que no permet tornar
de les seves fronteres a cap dels viatgers,
i que confon la voluntat
i fa que suportem els mals presents

més que anar cap a uns altres que ens són desconeguts.
Així, la consciència ens fa covards a tots
i el bon color natiu de la decisió
queda esblaimat pel pàl·lid deix del pensament;
i les altes empreses importants,
per aquesta raó, desvien llurs corrents
i perden el nom d'acció. Però ara, silenci:
la bella Ofèlia! Nimfa, que siguin recordats
els meus pecats en les teves pregàries.

10. Joan Sellent, *Hamlet* (2000)

Ser o no ser, aquest és el dilema:
¿és més noble sofrir calladament
les fletxes i els embats d'una Fortuna indigna,
o alçar-se en armes contra un mar d'adversitats
i eliminar-les combatent? Morir, dormir: res més...
I si dormint s'esborren tots els mals del cor
i els mils estigmes naturals heretats per la carn
¿quin desenllaç pot ser més desitjat?
Morir, dormir... dormir... i potser somiar...
Sí, aquest és l'obstacle: no saber
quins somnis acompanyaren el son etern,
un cop alliberats d'aquesta pell mortal,
és el que ens frena i fa que concedim
tan llarga vida a les calamitats.
¿Per què aguantem, si no, l'escarni d'aquests temps,
el jou dels opressors, el greuge dels superbs,
l'amor burlat, la lentitud de la justícia,
l'orgull de qui té un càrrec o el desdeny
dels ineptes pel mèrit pacient,
quan un mateix pot liquidar els seus comptes
amb una simple daga? ¿Qui arrossegaria
el pes d'aquest bagatge tan feixuc
tota una vida de suors i planys,
si no fos que el temor d'alguna cosa
més enllà de la mort, aquell país inexplorat del qual
no torna mai cap viatger, confon la voluntat
i fa que preferim mals coneguts
a fugir cap a uns altres que desconeixem?
I així la consciència ens fa covards a tots,
els colors naturals del nostre impuls
empal·lideixen sota l'ombra de la reflexió,
i empreses de gran pes i gran volada
per aquesta raó desvien el seu curs, i perden
el nom d'accions... Però silenci...
La bella Ofèlia!... Nimfa, en les teves oracions
recorda tots els meus pecats.

OBRES CITADES

- BARALLAT, C., *Shakespeare y Moratín ante la fosa y traducción catalana de un cuadro de Shakespeare*, Barcelona, Jaime Jepús, 1896 (1890).
- BENJAMIN, W., «The Task of the Translator» (1923), a *Illuminations*, Hannah Arendt (ed.), Harry Zohn (trad.), Londres, Fontana, 1992.
- BERENQUER, A., *Teoría y crítica del teatro. Estudios sobre teoría y crítica teatral*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1991.
- BLOOM, H., *The Anxiety of Influence*, Oxford, Oxford University Press, 1973.
- *A Map of Misreading*, Oxford, Oxford University Press, 1975.
- *The Western Canon. The Book and School of the Ages*, Londres, Macmillan, 1995.
- *Shakespeare: The Invention of the Human*, Nova York, Riverhead Books, 1998.
- *Hamlet — poem unlimited*, Nova York, Riverhead, 2003.
- BRISTOL, M., *Shakespeare's America – America's Shakespeare*, Londres i Nova York, Routledge, 1990.
- BOLLA, P. de, *Harold Bloom: Towards Historical Rhetorics*, Londres i Nova York, Routledge, 1988.
- BRISTOL, M., *Big-Time Shakespeare*, Londres i Nova York, Routledge, 1996.
- BUFFERY, H., *Translating Imperialism: Catalan Transfigurations of Shakespeare*, tesis doctoral, Universitat de Birmingham, 1998a.
- «El parany del ratolí: The Translation of Shakespeare into Catalan», a *Jocs*, 1, 1998b, <http://www.uoc.edu/jocs/1>

/translation/translation.html.

— «Shakespeare and the Cultural Dream in Catalonia», *Tesseræ*, Vol. 6, 1 (2000), 5–18.

— *Shakespeare in Catalan: Translating Imperialism*, Cardiff, University of Wales Press, 2007.

BULBENA I TOSELL, A., *Hamlet. Príncep de Dinamarca*, Barcelona, F. Giró, 1910.

— *Hamlet. Príncep de Dinamarca*, edició abreujada amb alguns canvis ortogràfics, *La Novel·la Nova*, II, 48. Barcelona, Rafals, 1918.

CARNER, J., «Del Shakespeare en llengua catalana» (1907), reproduït a *El reialme de la poesia de Josep Carner*, Núria Nardi i Iolanda Pelegrí (eds.), Barcelona, Edicions 62, 1986, pàgs. 56-57.

CERDÀ I SURROCA, M. A., *Els pre-rafaelites a Catalunya. Una literatura i uns símbols*, Barcelona, Curial, 1981.

COLERIDGE, S. T., «Hamlet», P. M. De Tirs (trad.), *De Tots Colors*, IV (28 abril 1911), 258-263 i (5 maig 1911), 275-278.

DELGADO, M., «Calixto Bieto: A Catalan Director on the International Stage», *TheatreForum*, 26 (2005), 10-24.

— «Journeys of Cultural Transference: Calixto Bieto's Multilingual Shakespeares», *Modern Language Review*, 101.1 (2006), 106-150.

ESCLASANS, A., «Hamlet, fantasma de bronze», *Revista de Catalunya*, VII, 39 (1927), 255-258.

ESQUERRA, R., *Shakespeare a Catalunya*, Barcelona, Institució del Teatre, 1937.

FÀBREGAS, X., «El teatre a tombant de segle: 1874-1909», *L'Avenç*, 22 (desembre 1979), 17-41.

FELDMAN, S., «Una altra Ofèlia i els fantasmes de Shakespeare», a *Teatre, passions i altres insolències*, Francesc Foguet i Biel Sansano (eds.), València, Universitat de València, 2008, pàgs. 81-97.

FORMOSA, F., *Per Puck*, Barcelona, Columna, 1992.

FRANQUESA I GOMIS, J. (tr.), «Hamlet y Ofèlia» III.i, amb presentació d'E. Tamaro i gravat de José Narváez, *La Il·lustració Catalana*, I (30 agost 1880), 43-46.

GRADY, H., *The Modernist Shakespeare*, Oxford, Clarendon Press, 1991.

HAWKES, T., *Meaning by Shakespeare*, Londres i Nova York, Routledge, 1992.

IGLÉSIAS, I., *L'encís de la glòria* (1917), a *Obres completes*, X, Barcelona, Minerva, 1933.

KOTT, J., *Shakespeare our Contemporary*, Londres, 1964.

LLANZA, O. de. (tr.), «Hamlet, Monòlech», *L'Avenç*, 32 (15 juny 1884), 322.

MASRIERA, A., *Hamlet – Príncep de Dinamarca*, Barcelona, L'Atlàntida, 1898.

MARAGALL, J., «Hamlet», a *Obres completes. Edició definitiva*, XV, Barcelona, XV, 1933, pàgs. 131-136.

MILLÀS-RAURELL, J., *La mare de Hamlet*, Barcelona, Escena Catalana, 1931, pàg. 336.

MOIX, T. (tr.), *La tràgica història de Hamlet*, Barcelona, Aymà, 1980.

MOLINS, M., *Una altra Ofèlia*, València, Generalitat Valenciana, 2005.

MORATÍN, L. F., *Hamlet, a Moratín o el arte de hacer teatro. Con la edición facsímil de la Vida de Guillermo Shakespeare y la traducción de Hamlet de Leandro Fernández de Moratín*, J. C. Rodríguez Gómez, Granada, Caja General de Ahorros de Granada, 1991 (1798).

MORERA I GALÍCIA, M. (tr.), *Hàmlet*, Barcelona, Editorial Catalana, 1920.

— *Consideracions sobre els personatges de Shakespeare*, Barcelona, Escola Catalana d'Art Dramàtic, 1921.

— *Hàmlet, amb pròleg de Joan Triadú*, Barcelona, Editorial Selecta, 1964.

— *William Shakespeare. Teatre, amb pròleg de Francesc Vallverdú*, Barcelona, Edicions 62, 1982.

— *La tragèdia de Macbeth i La tragèdia de Juli Cèsar*, Manuel Jorba (ed.), Barcelona, Associació de Bibliòfils de Barcelona, 2006.

OLIVA, S., *Hamlet*, Barcelona, Vicens Vives-TV3, 1986.

— «Shakespeare en catalán: Problemas y soluciones», a *Shakespeare en España: Crítica, traducciones y representaciones*, J. M. González Fernández de Sevilla (ed.), Zaragoza, Pórtico, 1993, pàgs. 193-217.

— *Introducció a Shakespeare*, Barcelona, Empúries, 2000.

ORDÓÑEZ, M., «Hamlet, cau l'ombra», dins programa de mà de *Hamlet* d'Ambrose Thomas, Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 2003, pàgs. 32-41.

— «Hamlet, Todavía no», *El País* (18 de març 2006), 21.

PALAU I FABRE, J., *La tragèdia o el llenguatge de la llibertat*, Barcelona, Rafael Dalmau, 1961.

— *El mirall embruixat*, Palma de Mallorca, Moll, 1962.

PAR, A., «Catalanisme i burgesia», *Revista de Catalunya*, 2 (agost 1924), 125-135.

— *Shakespeare en la literatura española*, 2 vols., Madrid, Victoriano Suárez; Barcelona, Balmes, 1935.

— *Representaciones shakespearianas en España*, II, Madrid: Victoriano Suárez; Barcelona, Balmes, 1940.

PUJOL, D., *Traduir Shakespeare. Les reflexions dels traductors catalans*, Lleida, 2007, Punctum & Trilcat.

RIBA, C., «Al marge de Hamlet» (1920), a *Obres completes II. Crítica I*, Enric Sullà i Jaume Medina (eds.), Barcelona, Edicions 62, 1986.

RIGOLA, À., *European House*, programa de mà, Barcelona, Teatre Lliure, 2006.

RODRÍGUEZ GÓMEZ, J. C. (ed.), *Moratín o el Arte Nuevo de hacer Teatro. Con la edición facsímil de la Vida de Guillermo Shakespeare y la traducción de Hamlet de Leandro Fernández de Moratín*, Granada, Caja de Ahorros, 1991.

ROSSI, E., *Discorso improvvisato nell'Ateneo di Barcelona – La sera di lunedì 3 de mese di agosto del 1868, sopra il teatro di Shakespeare, e specialmente la tragedia Hamlet, sua interpretazione, sua esecuzione*, amb traducció paral·lela al castellà d'Eduardo Delmas, Bilbao, Librería de Eduardo Delmas, 1868.

ROVIRALTA, J. (tr.), *Hamlet. Príncep de Dinamarca*, Barcelona, la Renaixença, 1905.

SAGARRA, J. M. de, *Crítiques de teatre «La Publicitat» 1922-1927*, Xavier Fàbregas (ed.), Barcelona, Institut del Teatre i Edicions 62, 1987.

SELLENT, J. (tr.), *Hamlet*, Barcelona, Quaderns Crema, 2000.

SOLER, G., *Hamlet. Drama en tres actes y en vers*, Barcelona, Altés (Biblioteca La Talia Catalana, 3), 1898.

TAMARO, E., «Introducció a Hamlet amb traducció de l'acte III, escena i de J. Franquesa i Gomis», *La Il·lustració Catalana*, I (30 agost 1880), 43-46

UDINA, D., «Ressenya de William Shakespeare, Hamlet, traducció de Joan Sellent, Quaderns», *Revista de Traducció*, 7

(2002), 209-210.

VALLVERDÚ, J., *De Morera i Galícia a Guillem Viladot*, Lleida, Ed. Dilagro, 1980.

— *Magí Morera i Galícia, traductor de Shakespeare*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1982.

VILA I FOLCH, J., «Shakespeare de butxaca: text i didàctica dels clàssics», *Avui* (8 març 1980), 27.

VINYES, R., *Hamlet, dramaturg*, Barcelona, Millà (Catalunya Teatral, 189), 1983.

NOTES

(1) La imatge es troba a l'hemeroteca de *La Vanguardia*: <http://hemeroteca.lavanguardia.es/preview/2001/02/26/pagina-5/34168273/pdf.html>.

(2) Una comparació més detallada dels diferents plantejaments retòrics es troba a Buffery (1998a), mentre que Pujol (2007) presenta una visió més sintètica de les característiques principals dels traductors catalans de Shakespeare.

(3) Per una edició actualitzada del pròleg de Masriera, es pot consultar l'antologia de textos dels traductors catalans de Shakespeare preparada per Pujol (2007, 71-73). Aquí s'ha preferit mantenir l'ortografia original, ja que el problema de la manca d'un model ortogràfic va formar part del mateix debat sobre les possibilitats de representar Shakespeare i *Hamlet* en català.

(4) L'epígraf diu: «la intenció del teatre ha estat sempre la d'oferir un mirall a la vida, on es pugui reconèixer la virtut, menysprear l'orgull; on cada generació i fins i tot cada època puguin retrobar llurs trets i llur caràcter».

(5) Cal apuntar que aquesta lectura particular del parlament desapareix a edicions posteriors de les traduccions de Morera, ja que «l'ingeny» esdevé «enginy» (1964) i «mèrit» (1982).

(6) Per exemple, Joan Maragall apel·la al dilema de Hamlet per tal d'explicar el «desastre» de 1898.

(7) Un altre exemple seria la recent publicació de dues traduccions inèdites de Morera i Galícia en edició de bibliòfil (2006).

(8) En una nota a peu de pàgina, Moix escriu que «*To be or not to be*, en tant que frase feta i incorporada a un repertori cultural popular, hauria de ser dita, sobre l'escena, *Ser o no ser*. Així es féu a la versió televisiva, per a una major identificabilitat popular. En teatre, l'actor Enric Majó i el director Pere Planella s'entestaren a mantenir la fórmula literària. Morera i Galícia ho tradueix per «Viure o no viure...», llicència lògica però que no m'agrada perquè rebaixa la magnitud del concepte i li dóna una llegibilitat unidimensional» (1980, 245). Segons la llegenda, en un dels assaigs de l'obra, quan l'actor Enric Majó va començar a pronunciar el parlament amb «Ésser o no ésser», es va sentir la rèplica «Ce trencada!».

(9) És temptador unir la modèstia i la mesura reclamades per Oliva en un «seny» originari català, sobretot quan es considera que en la seva traducció ningú no té el seny d'explicar adequadament les accions de Hamlet. No solament Ofèlia es troba «desproveïda d'ella mateixa i del seu seny, / sense el qual som imatges» (128), sinó que el rei atribueix l'amor del poble per a Hamlet al fet que «jutja pels ulls i no pel seny» (118), el mateix Hamlet declara que «Són benaventurats / aquells que tenen l'equilibri de la sang i del seny» (90) i Polonius li diu a Claudius que lamenta «no haver-lo observat amb més seny» (59). També se'ns ofereix un possible vincle metateatral entre el seny o la manca de seny dels espectadors i intèrprets de Hamlet que es veuen dalt de l'escenari i el del públic potencial de l'obra, en els consells de Hamlet als comedians: «Ara bé: si això s'exagera o s'amorteix, per més que faci riure els que no hi entenen, entristeix els que tenen seny, i la censura d'aquests us ha d'importar més que tot un temple ple dels altres» (89).

(10) Testimoni presentat en un seminari del 2001 a L'Escola Freudiana de Barcelona.

(11) El model d'Oliva s'ha considerat el més adient per a la lectura, oferint una versió que permeti acostar-se a l'obra original; el de Sellent és un llenguatge clar i escenificable, que ha estat considerada superior a traduccions en altres llengües.

(12) Un estudi més detallat de l'impacte de les versions shakespearianes de Bieito es troba a Delgado (2005; 2006).