

Més reflexions sobre aspectes pràctics de la traducció

Jordi Arbonès

PROSSEGUINT, EN CERTA MANERA, LES REFLEXIONS RESUMIDES A l'article anterior ("Revista de Catalunya", núm. 94, març de 1995), em referiré, ara, a casos concrets de dificultats amb què m'he topat al llarg dels anys. Si bé, com deia a l'article citat, els problemes són poc o gens codificables, considero que, tanmateix, l'anàlisi o l'exposició d'alguns d'aquests problemes pot servir com a referència, per a casos semblants.

La primera traducció que vaig fer per encàrrec fou *Les palmeres salvatges*, de William Faulkner, l'any 1966 (però no publicada fins l'any 1984). Una de les dificultats principals que presentava la traducció d'aquesta novel·la és, a la meua manera de veure, d'una banda, la peculiaritat de l'estil: la llargària de les frases, amb la intercalació constant d'acotacions, i d'acotacions dins les acotacions, fins a l'extrem, de vegades, que alguns fragments o paràgrafs resulten del tot obscurs, o acaben desorientant el lector; de l'altra, trobarem imperfeccions sintàctiques, que els crítics més eclèctics titllaren, al seu moment, de defectes estilístics. A tot això, s'hi suma la preferència de l'autor per l'ús de contraris, de manera que l'ac-

ció més violenta ens pot ser descrita amb les imatges més plàcides, de la mateixa manera que un estat anímic deprimit pren un relleu especial a causa de l'enunciació prèvia d'una frase que té un significat oposat, o bé, la inserció d'expressions, o d'imatges, com ara: "immobilitat dinàmica", "paraules sense so en el silenci colpejador" etc.

De més a més, la novel·la, de fet, restà conformada per la intercalació de dues narracions separades, *Les palmeres salvatges* i *El vell*. Faulkner ens diu que, quan va començar a escriure la novel·la, no sabia que es convertiria en dues narracions separades, però que en arribar a la fi de la primera secció s'adonà que hi mancava èmfasi, o sigui, alguna cosa que li donés relleu, com ho fa el contrapunt en la música. Per tant, a l'hora de traduir-la, això plantejava la necessitat de respectar els estils distints de cada relat, amb les frases llarguíssimes del primer —tot i sentir la temptació d'anar-les dividint en oracions més breus, temptació que vaig haver d'ofegar violentament—, les quals acaben produint la sensació del curs interminable del riu —efecte que s'hauria perdut, si m'hagués deixat portar per aquella temptació de què parlava—, i les més breus i tallades del segon, que, evidentment, esdevenen com una mena de contrapunt de la prosa de l'altre.

Més endavant, vaig traduir d'aquest mateix autor *El brogit i la fúria*, novel·la que, a més dels problemes estilístics assenyalats, en presentava d'altres de no pas menys difícils de solucionar: nivells de llenguatge, expressions col·loquials, l'accent dels negres i dels mateixos personatges blancs, el·lipsis, transposicions temporals... La novel·la consta de quatre parts —que corresponen a quatre dies distints—, les quals tenen un narrador diferent. Les tres primeres són monòlegs interiors: el primer és el soliloqui d'un subnormal de trenta-tres anys, que tot ho copsa a través dels sentits, essent incapaç de fer raonaments coherents; el segon és el monòleg d'un altre dels germans, que ens transporta a divuit anys abans de l'acció actual; el tercer és el llarg soliloqui del germà gran, i la quarta part adopta la forma del narrador omniscient... El primer i el segon monòlegs són en temps passat, i, el tercer, en temps present. En el segon, hi ha paràgrafs sense signes de puntuació, amb soliloquis en

cursiva que reproduïxen el record de diàlegs passats, cosa que també trobem al discurs incoherent del germà subnormal...

Tots aquests aspectes de l'original havien de ser reproduïts, no cal dir-ho, i en tot moment l'atenció havia d'estar centrada en els més petits detalls, ja que cada narrador, en determinats moments, refereix els mateixos episodis, però des d'un altre punt de vista, des d'una psicologia diferent, o fent-ne una interpretació distinta, i fins i tot des d'un altre angle en l'escenari de l'acció. D'aquí la necessitat d'estar molt amatent a tots i cadascun dels aspectes assenyalats.

Ignoro si vaig reeixir a solucionar tots els problemes plantejats; més aviat, diria que no. Per exemple, el que presenten els distints accents, que els escriptors de llengua anglesa miren de plasmar mitjançant la supressió de certes lletres o la substitució d'aquestes per l'apòstrof. En el nostre cas, considero que aquesta solució no és vàlida, com miraré de demostrar més avall en referir-me a altres obres que presentaven aquest mateix inconvenient.

Tenim el cas de *L'amant de lady Chatterley*, de D.H. Lawrence. Quan va apareixer, un crític (Robert Saladrigas, "La Vanguardia", 16-VIII-79) feia una sèrie de consideracions referides precisament al llenguatge de la traducció. Deia per exemple, que la trobava, la traducció, "«demasiado» correcta, excesivamente aferrada a la normativa fabriana. El estilo original de Lawrence no es estimado, reseco ni ampuloso [...] Lawrence se propuso rehuir la verbosidad y los recursos eufemísticos llamando cada cosa por su nombre". També deia: "Resulta difícil de aceptar que los amigos de sir Clifford dialogan [sic] entre sí y se dirijan a la joven lady Chatterley con el tratamiento de «vós»", o que Mellors, el guardabosc, "[...] pese a ser un individuo inteligente e instruido, utilice en su forma dialectal de hablar —se sirve del dialecto de los mineros como vehículo de afirmación proletaria— alocuciones cultas o absolutamente anacrónicas, artificiosas [...]".

Jo crec que el crític va fer una lectura molt superficial de la meua traducció. En primer lloc, els amics de Clifford es tracten sempre de *tu*, contràriament a l'afirmació de Saladrigas. En canvi, jo crec que era justificat que tractessin lady Chatterley de *vós*. Com que l'anglès modern només té un pronom per a la segona persona del

singular, no podem saber si dues persones es tracten de *tu*, de *vós* o de *vostè*, si en cap moment no són anomenats pel nom de fonts. Resulta que, a la novel·la, en les comptades vegades que els esmentats amics dialoguen amb ella, mai no l'anomenen pel nom ni pel títol. Aleshores, calia resoldre el problema per deducció. Lady Chatterley és una nouvinguda a l'àmbit dels amics de Clifford, els quals no li'n fan cas durant les seves discussions i xerrades, malgrat que ella sempre hi és present. En un mot: amb tota la intenció, els amics de sir Clifford estableixen un distanciament respecte a la seva muller, en certa manera com a conseqüència de l'opinió que tenen de la dona en general; si així no fos, no tindria gaire sentit el diàleg entre lady Chatterley i Dukes, al començament del capítol 6. Per tant, a la meua manera de veure, és justificat que la tractin de *vós*.

És evident que el crític tampoc no va saber copsar els diversos nivells de llenguatge que estableix l'autor, que no sempre defuig "*la verbosidad*", com diu ell, sinó que, inversament, en certs casos emprà aquest recurs per indicar el caràcter dels personatges. Una lectura atenta li hauria permès d'establir la diferència que hi ha en la forma d'expressar-se —retòrica, emfàtica, verbosa— de Clifford i els seus amics (car així és com Lawrence reflecteix la personalitat dels membres d'una classe social per la qual sentia aversió) i la forma desimbolta, planera, en què ho fa, per exemple, la senyora Bolton. Així mateix, no sempre l'atmosfera és "*ruda, radicalmente anticonvencional, con ramalazos de ingenuo romanticismo y pinceladas apocalípticas, pero en todo instante caracterizada por la ausencia total de artificiosidad*", com diu Saladrigas. Això es podria aplicar, potser, als passatges que corresponen al narrador en descriure les mines, els miners, el poble etc., però no pas a les escenes que tenen lloc al bosc ni al llenguatge que utilitza Mellors (fins i tot a pesar de les paraules grolleres). L'atmosfera que crea Lawrence en descriure el bosc, les escenes amoroses i eròtiques, no ho és gens, *rude*, sinó que és amarada de *tendresa*, i el llenguatge del guarda-bosc és, precisament, el més artificiós que ens puguem imaginar, i és artificiós en quant és *poètic*, en quant incorpora citacions shakespearianes al seu discurs, en quant teixeix termes grolleres amb mots i expressions cultes. *Tendresa i llenguatge poètic*, heus aquí

dos elements que el nostre crític ni tan sols no anomenava, i que per a Lawrence eren fonamentals. (D'aquí que jo recomani de llegir, en la mesura que sigui possible, altres obres de l'autor que hem de traduir, la seva biografia, la correspondència, treballs sobre la seva obra etc., per tal de conèixer el seu pensament i els seus propòsits.) És per això que vaig mirar de respectar-los en la traducció, fins i tot a risc de pecar d'"artificiós", pecat que, en última instància, comparteixo amb molt de gust amb Lawrence, si és que la traducció assoleix transmetre-ho. Com ja he assenyalat en altres ocasions, crec que el traductor ha de ser fidel a l'estil de l'original (en aquest cas, un estil deliberadament difícil, car l'autor volia que fos així, i no hem d'oblidar que en va fer tres versions, d'aquesta història) i no el pot pas recrear; que ha de tenir present l'època en què es desenvolupa l'acció en adaptar el llenguatge; que en traslladar-lo a la seva llengua, n'ha de respectar fins i tot allò que pugui semblar-li un defecte, encara, com en aquest cas, els *anacronismes* (per això, em permetria de recordar a Saladrigas que Edmund Wilson, a la recensió que ell citava, deia: "*the poetic sincerity of the gamekeeper does not quite always save his amorous rhapsodies over certain plain old English terms [el subratllat és meu] from being funny at the wrong time*").

I encara caldria dir que Mellors *no sempre* parla en dialecte —el dialecte dels Midlands que, pel fet de ser fonamentalment fonètic, resulta impossible de traslladar-lo a una altra llengua—, com podrien fer suposar les paraules del crític. En general, Mellors s'expressa en un anglès culte i correctíssim. Quan no és així, quan adopta la fonètica i l'accent dialectals, em vaig estimar més de consignar-ho a les acotacions i construir les frases en un llenguatge planer, però *no pas culte*, abans que substituir-lo per alguna variant dialectal del català, la qual cosa hauria contribuït a desnaturalitzar-lo encara més. I això valdria per justificar, també, les solucions que vaig donar al problema en el cas d'*El brogit i la fúria*.

I, finalment, ningú que hagi llegit la meua traducció no pot dir, com feia el crític, que vaig utilitzar eufemismes quan Lawrence diu les coses pel seu nom. Només cal donar una ullada als capítols 13 al 16, per descobrir-hi mots com ara: *xona, virosta, punyetes, pe-*

brots, cul, cardar, tirar-se, cagar, pixar, acollonit..., que res no tenen d'eufemístics.

Per tal de veure fins a quin punt podem desnaturalitzar un llenguatge dialectal de l'obra original, mirant de substituir-lo per una variant dialectal de la nostra llengua, o per una corrupció del llenguatge en boca d'un parlant que no sigui català d'origen, posaria com a exemple la traducció dels llibres de Gerald Durrell que tenen com a protagonistes els membres de la seva família, ell inclòs. A l'hora de traduir *El jardí dels déus*, l'editorial em va enviar les proves d'un llibre anterior, *Ocells, bèsties i parents*, per tal que tingués en compte les peculiaritats de la parla de Spiro, un criat grec que parla en anglès macarrònic, i que el traductor anterior havia establert tot mirant de reproduir la forma en què parla el català un immigrant a Barcelona d'alguna regió d'Espanya. No diré que el resultat no sigui graciós, però el lector sempre té la sensació que sent enraonar un murcià o andalús, diguem, quan aquest comença a voler expressar-se en la nostra llengua, però no pas que aquell qui parla d'aquella manera sigui un grec traslladat a la nostra terra.

Encara voldria posar un parell d'exemples més, de dificultats d'adaptació de llenguatges, que presenten problemes d'accent, d'argot etc. Un d'ells és *El delator*, de Liam O'Flaherty. Una de les coses que em va cridar l'atenció de la novel·la fou, precisament, l'estil encarcarat de l'autor, amb abundoses repeticions i frases mal construïdes, sense ritme, que endureixen el text. Després de rumiar i d'estudiar l'obra a fons, vaig atribuir-ho al fet que Liam O'Flaherty emprava una llengua que no era la seva, car ell era irlandès. Aleshores, doncs, em va semblar que també en aquest cas havia de respectar el text original i mirar de traslladar aquelles peculiaritats d'estil a la versió catalana. Poc o molt ho devia aconseguir, car una escriptora i traductora, ella també, Maria-Antònia Oliver, ho remarcava en una nota apareguda a "El Correo Catalán" (1-XI-73), quan jo encara no la coneixia, i posteriorment vaig tenir ocasió de comentar-ho amb ella personalment.

L'altre cas és molt particular: es tracta de *La taronja mecànica*. En aquesta novel·la, Anthony Burgess, músic i lingüista, a més d'escriptor, es va inventar un argot que empen els adolescents que apa-

reixen al llibre, el *nadsat* (llenguatge que, aparentment, va incorporar-lo després d'haver-ne publicat una primera versió, com també hi va afegir el capítol final, posteriorment). El *nadsat* seria un empelt d'anglès en arrels russes —segons que diuen els entesos—, que els traductors a qualsevol llengua estaven obligats a respectar, bé que adaptant-lo a la fonètica de l'idioma respectiu. Per tant, la primera feina que vaig haver d'emprendre va ser la de buidar tot aquest vocabulari del text original (feina ímproba si n'hi ha!); després, va caler fer-ne l'adaptació fonètica, l'ordenament alfabètic i la preparació d'un glossari d'ajuda al lector. En l'adaptació fonètica vaig poder comptar amb la col·laboració de l'amic Xavier Romeu, que moriria en un accident molt poc temps després, el qual es brindà per fer-ne la revisió i suggerir una sèrie de modificacions, basant-se en els seus vastos coneixements lingüístics, i així ho va fer constar en una nota al glossari, si bé ell ja no la va poder llegir.

Un amic, escriptor, em deia, un cop publicada la primera edició catalana, si no hauria estat millor utilitzar un argot català; la idea era bona, però, tal com remarcava més amunt, l'autor no consentia que es fessin aquesta mena de canvis, o sigui que ell tenia els seus motius per a exigir aquesta condició, motius que no sempre els crítics s'han pres la feina d'esbrinar quins eren. I dic això, perquè, arran de l'aparició de la segona edició, un crític (Lluís-Anton Baulenas, "Avui", 27-VI-93), si bé reconeixia la "immensa feina del traductor a l'hora d'incorporar tot el vocabulari *nadsat* al català, una feina gairebé d'investigació, en la qual sembla que va participar-hi el malaguanyat professor Xavier Romeu", no s'estava de "remarcant la incongruència de fons que significa el manteniment d'un nivell de llenguatge fortament literari, fins i tot en els diàlegs del mateix Alex". I deia, encara: "Que l'adolescent protagonista de la novel·la, al costat del seu vocabulari, usi amb tota naturalitat *llurs, cars, talments, malgrats*, verbs com *esguardar, brandar, esdevenir* etc., és distorsionant. Molt més quan una diferència de nivells de llenguatge hauria marcat encara més la diferència entre el protagonista i la resta del món..."

Resulta curiós que, en molts casos, els crítics s'arrisquin a fer comentaris com aquest, sense haver-se aturat, aparentment, a com-

parar la traducció amb l'original. (Això vindria a tomb, també, per aplicar-ho a la recensió de Saladrigas de *L'amant de lady Chatterley*, a què em referia més amunt.) Perquè (i tal com ja ho vaig manifestar en una carta al director de l'"Avui" [7-IX-93]), penso que, en tot cas, aquest qüestionament o retret caldria fer-lo a l'autor, car també ell empra un llenguatge literari, juntament amb mots grossers i obscens (a part els que pertanyen al *nadsat*), sense establir nivells de llenguatge diferents, si no és en comptades ocasions. I aleshores, preguntava jo a la carta de referència: és que no resulta així mateix *distorsionant* i *incongruent* el fet que el protagonista i narrador sigui un bon coneixedor de la música clàssica, que escolti Bach, Mozart i Beethoven? I reflexionava que l'autor devia tenir les seves raons per fer-ho, si bé, a la carta, deia que això ho deixava perquè ho esbrinés el crític, que aquesta és la seva feina.

No cal dir que jo vaig arribar a una conclusió, sobre aquest particular. L'autor situa l'acció en un temps futur, en una societat que s'ha anat degradant, on impera la corrupció en la política i en altres estaments; la cultura s'ha democratitzat, de tal manera que els adolescents pòtols que es dediquen a fer mal pel plaer de fer-lo han rebut un cert grau d'instrucció i són capaços (si no tots, alguns, com el mateix Alex) d'enraonar amb correcció. Cada dia, la crònica policíaca ens presenta delinqüents dotats d'una instrucció superior. No seria lícit d'imaginar, doncs, que, en un futur no gaire llunyà, trobarem al nostre món de cada dia elements dedicats a delinquir semblants a l'Alex de la novel·la, xicots instruits, amb sensibilitat per la música clàssica, capaços d'expressar-se correctament en la llengua *oficial*, per dir-ho així, i, alhora, en un argot *sui generis*? I cal tenir en compte, a més a més, que els adolescents del llibre són europeus, i no nord-americans. I dic això, perquè Burgess considerava que hi havia una enorme diferència entre la joventut nord-americana i l'europea. En una entrevista que li va fer Katherine Pritchard (*L'energia creadora d'Anthony Burgess*, si bé em sap greu de no tenir, en aquest moment, la referència bibliogràfica), el nostre autor deia: "La joventut nord-americana no és articulada. No podeu posar una noia o un noi nord-americà davant d'un micròfon o d'un auditori i dir-li: «Parla durant deu mi-

nuts en forma coherent, lògica, sense usar modismes. Empra termes clars, sense ambigüitats, vés directament al gra.» No ho saben fer. Però a Anglaterra, França, Alemanya i a gairebé tots els altres països d'Europa, la joventut és capaç de fer-ho." Això no vol dir, però, que Alex, per tal de relacionar-se amb els seus companys, no pugui utilitzar un argot que els dona identitat i els agermana, com sol passar entre la gent de la briva, els addictes a les drogues etc.

He de reconèixer, però, que a l'època en què vaig fer aquestes traduccions, considerava que, atesa la situació política imperant i la manera com afectava la nostra llengua, estava convençut que calia defensar la normativa, que no era convenient d'aplicar criteris que, com s'esdevindria més endavant amb els propulsors d'un català *light*, ens podrien portar a un desgavell lingüístic que no faria més que agreujar l'estat comatós en què es trobava la llengua catalana, en tot el seu àmbit geogràfic, estat que, si bé sembla que hagi experimentat una millora, no podem pas dir que sigui òptim. Només els pobles que posseeixen un idioma consolidat i ferm, impositat en tots els nivells de la societat, es poden permetre el luxe de "destruir-lo", aquest idioma, de sotmetre'l al foc, per tal de forjar noves formes d'expressió, per tal de treballar-lo, picant-lo de dret i de l'inrevés, fins que assoleixi el tremp necessari.

No puc deixar de fer una referència, per breu que sigui, a les obres d'autors anglosaxons del segle passat. Una de les característiques que em criden més l'atenció i més em meravellen d'aquests escriptors, en general, és el domini que posseïen de la prosa narrativa, i molt més encara si comparem les seves novel·les amb les que escriuen actualment els autors de *best-sellers*, més ben retribuïts, evidentment, però que, quant a talent i domini de l'art de l'escriptura, no els arriben ni a la sola de la sabata. D'aquí la dificultat que presenten al traductor, no sols perquè ha de mirar de posar-se a la seva altura, sinó perquè, moltes vegades, les paraules que empren han sofert canvis semàntics al llarg dels anys i actualment no tenen el mateix significat que quan foren escrites.

No cal dir, però, que l'anglès que empraven aquells autors no queda pas tan distant de l'actual com perquè no puguem traslladar-lo al català dels nostres dies. Simplement, potser cal conservar-

ne alguns arcaïsmes, el tractament de *vós* i algun gir que hagi perdut vigència, sense necessitat de voler reproduir el català que es parlava a l'època de la Renaixença (que seria, si fa no fa, l'equivalent a l'època victoriana), la qual cosa, a la meua manera de veure, seria un disbarat, car, en aquells temps, la llengua literària a casa nostra encara havia de recórrer un llarg camí, per tal d'equiparar-se a l'anglès de Dickens, Thackeray etc. etc. Una altra cosa és traduir Chaucer, Sterne o Shakespeare: aleshores, potser sí que el traductor s'ha de remuntar als nostres clàssics, per trobar un llenguatge adient.

I, per acabar amb el tema del llenguatge, faré referència a Henry Miller, que és un autor difícil de traduir, precisament, per la varietat de nivells que utilitza a les seves obres, gairebé sense solució de continuïtat, de tal manera que pot estar fent una descripció en un llenguatge culte i anar-ne recorrent, al llarg del discurs, un altre d'obscè, un de col·loquial, i fins i tot un d'erudit, per acabar, potser, amb un estirabot.

A l'hora de traduir-lo, d'altra banda (a mitjan dècada de 1960), va caldre decidir la mena de mots de la parla col·loquial que convenia adoptar per traslladar el vocabulari eròtic que emprava Miller. Nosaltres, a diferència dels francesos, per exemple, no teníem un gruix d'obres d'autors consagrats on poder anar a pouar; tampoc no podíem recórrer a cap diccionari especialitzat (el *Diccionari eròtic i sexual*, de Vinyoles i Piqué, és del 1989); en tot cas, doncs, calia recórrer a la llengua viva i, potser, a certes zones de la memòria on podien haver quedat estergides paraules descobertes durant furtives lectures de números de "La Traca" (publicació de caràcter pornogràfic, il·lustrada com una historieta, que prenia el clero com a centre d'atac), que solia dur a casa un oncle meu, quan jo tenia molts pocs anys, i d'unes poques novel·les de *putes*, que em devia prestar algun company d'escola. Tanmateix, Miller pràcticament havia hagut de fer una cosa semblant, per tal com tampoc la literatura en llengua anglesa no comptava amb una tradició en el gènere, si bé ell tenia l'antecedent d'autors com Frank Harris i D.H. Lawrence, que li havien desbrossat el camí.

I no puc deixar de parlar, ni que sigui de passada (si bé en aquest cas els problemes són més d'estil que no pas de llenguatge), d'un

autor que figura en la meua llista negra: Vladimir Nabokov. En efecte, després d'acabar de traduir *Ada o l'ardor*, vaig jurar que no tornaria a traduir mai més cap llibre d'ell. En realitat, vaig rompre el jurament, perquè al cap d'un temps, vaig traduir *L'encantador*, però ho vaig acceptar perquè era una obreta breu i no presentava les dificultats de l'*Ada*. Hom ha remarcat (Quim Valls, *L'art de moure les peces sobre l'escaquer de la novel·la*, "Avui", 29-XI-87) que la disposició vital pel joc de Nabokov "es reflecteix no tan sols en les activitats lúdiques que continuament practiquen els personatges de les seves històries [...], sinó també en el seu propi estil, farcit d'al·literacions i juguesques sintàctiques, el qual esdevé un dels trets més característics i atractius de la seva literatura. Jocs de paraules [...] que esdevenen un *leit-motiv* cada cop més recurrent de la narrativa nabokiana, sobretot a mesura que aquest evoluciona, fins a culminar en *Ada o l'ardor* [...] on Thomas Loblantz n'ha localitzat 404 tan sols en les 150 pàgines de l'edició anglosaxona original". Efectivament, traduir *Ada o l'ardor* fou com resoldre un seguit de problemes de mots encreuats, o, com deia E. Sòria ("El Temps", 7-IX-87): "Hi ha alguna cosa més difícil que reproduir un laberint de mots encreuats?" Em sap greu de no haver pres nota de cadascuna de les solucions que vaig anar donant als diversos problemes que la novel·la plantejava.

Però, ja que parlem de jocs de paraules, diré que, quan te'ls trobes, més que la traducció, n'has de fer una adaptació, ja que difícilment la llengua d'arribada, quan és tan distant de la de partença com ho són el català i l'anglès, podrà permetre de fer-ne un trasllat més o menys literal. Per tal d'il·lustrar-ho, he triat uns exemples del llibre de relats de Gerald Durrell, *Tot casant la mare i d'altres històries*, que trobo molt arrodonits i complicats, per bé que no sé si la solució que hi vaig trobar és prou recixida.

Al conte *En Ludwig*, trobem la frase següent: "*She then stuffed his body down a well, hence the origin of the old English saying: «All's well that ends well».*" El problema aquí el plantejava la dita "*All's well that ends well*", que vol dir, si fa o no fa: "Tot està bé si acaba bé", però resulta que *well*, a més de *bé* vol dir *pou*, o sigui que, alhora, la dita anglesa podria significar: "Tot està bé si

acaba dins el pou', però si ho traduïssim així, perdria la qualitat de dita popular. A mi se'm va acudir que la frase podria conservar el sentit original d'aquesta manera: "Tot seguit l'Elfrieda va tirar el cadàver al fons d'un pou, i aquest és l'origen de l'antiga dita anglesa que fa: «La veritat és al fons d'un pou»." En tot cas, si no tradueix una dita anglesa autèntica, ho sembla.

En una altra narració, *Un lloro per al vicari*, hi ha un parell de diàlegs molt sucosos i difícils de traduir. Reprodueixo:

"«*You mean like Bottomcelli?*», *she asked.*

"«*Yes, I said, he painted the most beautiful bottoms in the business, hence his name, and he would have been captivated by yours.*»

"«*Really, darling [...] I suppose that's why they say hiding your bum under a bushel, because if you have a behind like a Cherubum you don't want it displayed to all and sultry.*»"

Aquí els mots que hi juguen són *bottom* i *bum*, que volen dir 'cul'. El primer problema estava en la forma de traduir Bottomcelli, que al·ludeix, naturalment, al pintor Botticelli. No vaig poder trobar cap sinònim o eufemisme que comencés amb *bo-* i que em servís per formar un nom que sonés semblant a Botticelli, o que el recordés. Per fi, vaig decidir-me per *pompis*, amb el qual vaig fer Pompicelli, que d'alguna manera podria ser una deformació tan vàlida com la de Bottomcelli. I, per a *bum*, vaig pensar en *bul*, que és "un mot propi dels nuclis gitanos i estès a l'argot de la delinqüència", segons el *Diccionari eròtic i sexual*, de Vinyoles i Piqué, i aleshores, el diàleg va quedar així:

"—Vols dir en Pompicelli? —va preguntar.

"—Sí —vaig fer—, ell pintava els pompis més bonics del ram, d'aquí li ve el nom, i hauria quedat captivat pel teu.

"De veres, amor meu? [...] Suposo que és per això que diuen allò de tenir el bul tapat, perquè si tens un pompis com un querubul no vas pel món ensenyant-lo a mata-degolla."

Així mateix, el *mata-degolla* pretén bolcar el "*to all and sultry*", que hauria hagut de ser "*to one and all*", de la mateixa manera que en català hauria de ser "a tort i a dret".

I l'altre diàleg és:

"«[...] *He'll be as rain when he's been fitted up with a new pair of spectacles.*»

"«*Moses likes a pair of testicles*», *Moses remarked conversationally.*"

Em sembla que, en aquest cas, no cal cap mena d'explicació. Ho vaig traduir així:

"—[...] Quan li posin ulleres, estarà tan fresc com una rosa.

"—Al Moisès li agrada una bona ullera —va remarcar el Moisès, tot conversador."

I, per acabar, al relat que dóna títol al llibre, *Tot casant la mare*, hi trobem:

"[...] *You're behaving like something out of Lady Latterly's Brother.*"

I així és com ho vaig traduir:

"—[...] S'està comportant com un personatge de *L'Adam de Lady Latterly.*"

Brother sona semblant a *Lover*, de la mateixa manera que *Adam* sona a *amant*, i em va semblar que la transposició no traïa pas la intenció de l'autor.

I, per acabar, voldria referir-me a un tema que, arran d'una experiència personal, ha estat el centre de les meves reflexions darrement. Jo sempre he considerat que cal traduir directament de l'idioma original. Sabem que, en altres temps, hom feia traduccions d'idiomes poc coneguts a les nostres latituds, a través de traduccions a llengües més estudiades, o sigui que, per exemple, obres russes, xineses o japoneses eren anostrades de traduccions al francès o l'anglès. No cal dir que aquesta pràctica comporta un risc immens, ja que qualsevol error o badada del traductor anterior passarà, indefectiblement, a la nostra. Vegem-ne un exemple:

El següent fragment correspon a un relat de William Irish, *If I Should Die Before I Wake* ('Si m'hagués de morir abans de despertar-me'):

"*When we got home I asked my father, «Did I do all right? How was I?»*

"*He took out his badge and he stuck it on my pajamas.*

"*«You make me look like a piker», was all he said.*"

La traducció castellana diu:

"Cuando volvimos a casa le pregunté a mi padre:

"—Papá, me he portado bien, ¿verdad? ¿Como un verdadero policía?"

"Mi padre se sacó la insignia y me la prendió en el pijama.

"—Pareces un inspector —fue todo lo que me contestó."

Per tal com jo partia de la versió original, ho vaig traduir així:

"Quan vam arribar a casa, vaig preguntar al pare:

"—He actuat bé? Com m'he portat?"

"Ell es va treure la insignia i me la va clavar al pijama.

"—M'has fet sentir com un cagacalces —va ser tot el que va dir."

Com podeu veure, el traductor castellà va cometre un error en interpretar el sentit de la frase: "*You make me look like a piker*" (segurament, va confondre el mot *piker*, que vol dir 'coquí, mesquí, pelacanyes, covard, poruc', per *Pinkie* o *Pinkerton*, que vol dir 'detectiu' en argot nord-americà, com a derivat del nom que rebien els detectius de l'agència Pinkerton). Així, doncs, resulta fàcil de veure què hauria passat si jo l'hagués traduït de la versió castellana.

Una altra cosa és la consulta de traduccions a altres llengües quan un tradueix una obra difícil al català, i penso, en aquests moments, en l'*Ulisses* de James Joyce, per exemple, car el traductor mateix, Joaquim Mallafré, deia en una nota a "Serra d'Or" (*Una aventura: traduir l'"Ulisses"*) que, durant la traducció, havia comptat amb l'ajut dels diccionaris, enciclopèdies, biografies, bibliografies, les guies de lectura etc., i "les mateixes traduccions a d'altres llengües".

De més a més, qualsevol estudiant de les escoles de traductors sabrà que és una pràctica corrent la comparació de les traduccions catalanes amb l'original i, quan s'escau, amb la versió castellana o, potser, francesa, si la llengua de partença és l'anglès o una altra llengua més allunyada de la nostra, per tal de veure com han solucionat, l'un traductor i l'altre, un determinat problema. Sempre, però, cal tenir l'original com a referent indefugible. Car, en cas de no fer-ho així, hom pot arribar a conclusions errònies, com hem vist més amunt, en comentar les opinions dels crítics en relació amb traduccions meves.

Fa poc, arran de la publicació de la traducció de *Middlemarch*, de George Eliot, un periodista va dir a l'editorial que tenia la impressió que la meua versió era feta de la traducció castellana. Segurament devia comparar ambdues traduccions, sense tenir com a referent l'original, i aleshores va *descobrir* una cosa que els estudiants *saben* perfectament, perquè ho comproven cada dia: que dues traduccions a llengües tan properes, com ho són la castellana i la catalana, com més se ceneixen a l'original, més s'assemblaran. No cal dir, però, que aquestes semblances les trobarem més en els paràgrafs de prosa descriptiva, que no pas en els diàlegs, els quals, com més col·loquials siguin, més distints seran.

Aleshores, què caldria fer davant d'aquest problema? Com podríem determinar de manera fefaent si la traducció catalana ha estat feta de la castellana o bé de l'original? En primer lloc, recórrer a l'original. I llavors, en comptes de cercar les similituds, el que cal fer és determinar-ne les diferències, ja que, com hem vist en l'exemple anterior, aquestes no existiran si el traductor català ha partit de la versió castellana.

És a dir, si prenem la frase: "*That Spanish woman who lived three hundred years ago was certainly not the last of her kind*", i després veiem que la castellana fa: "*Aquella espanyola que vivió hace trescientos años no fue, ciertamente, la última de su especie*", i la catalana diu: "*Aquella espanyola que visqué tres-cents anys enrere no va ser, per cert, la darrera de la seva mena*", no haurem fet més que constatar allò que deia més amunt: que tant un traductor com l'altre s'han cenyit a l'original.

En canvi, vegem què passa si analitzem certes diferències. Si anem a la frase que en anglès fa: "*Out they toddled from ruggier Avila [...]*", i la meua traducció diu: "*Tots dos sortiren de la vella Avila amb pas vacil·lant [...]*", però en canvi la castellana diu: "*Los dos salieron juntos de Avila con pasos infantiles [...]*", si jo hagués fet la traducció de la castellana (com deia el periodista), com és que hi vaig afegir l'adjectiu *vella* (que tradueix aproximadament el *ruggied* de l'original, però que la versió castellana no respecta) i que vaig posar "pas vacil·lant" i no "pas infantil", com diu la castellana?

Per si això fos poc, m'he entretingut a assenyalar unes quantes

diferències més, que considero fonamentals. Més avall, el traductor castellà tradueix “*child-pilgrimage*” per “*temprana peregrinació*”, qun jo hi poso “romiatge pueril”; “*brillant girl*” és “*muchacha prometidora*”, en castellà, però “noia tan genial”, per a mi; “*would never justify*” esdevé “*descalificara para siempre*”, però “mai no justifiqués”, en català; “*beyond self*” és “*más allá del yo terreno*”, en canvi jo dic només “més enllà del jo”, com a l’original. Després hi ha un paràgraf on el narrador anglès emprà el *perhaps* dues vegades, tot donant un caràcter de condicional al que diu; en canvi, el traductor castellà ho posa en pretèrit perfet, obviant la condicionalitat, que jo respecto amb el *potser*. Després, “*tangled circumstance*” esdevé “*circunstancias complejas*”, en castellà, però “circumstàncies adverses”, per a mi; “*later-born Theresas*” és “*Terasas más recientes*”, però “Tereses nascudes posteriorment”, en català. I, *last but not least*, “*Their ardour alternated*” es “*Su ardor se apoyava*”, en castellà, i “El seu ardor oscil·lava”, per a mi.

No hi ha dubte que, en alguns d’aquests casos, la divergència és de matís, però resulta prou marcada per a demostrar que la traducció catalana de cap manera no hauria pogut quedar com és si no hagués estat feta de l’original anglès. I això que aquí només hem analitzat amb prou feines una pàgina i mitja d’un llibre que en té més de vuit-centes!

Josep Palau i Fabre: de l’aprenent de poeta a l’alquimista*

Ramon Salvo

1944. LA SIRENA I “POESIA”

EL 1944 S’ESCAIGUÉ UN ANIVERSARI IMPORTANT: EL CINQUANTÈ aniversari de la represa literària a Barcelona, represa que s’inicia amb l’aparició de la revista “Poesia” i de l’editorial La Sirena, obres, ambdues, del poeta Josep Palau i Fabre, que, amb la doble aventura de “Poesia” i La Sirena, es convertia aquell 1944 en el primer editor a la postguerra a Catalunya d’allò que hom pot considerar pròpiament una revista i unes edicions en català. Això no obstant, no és —o si més no, no és estrictament— ni de la revista ni de les edicions que parlaré en aquest article, sinó d’uns anys vitals en la construcció i l’evolució de l’obra del seu creador; uns anys durant els quals es gesta una de les obres més singulars de la poesia catalana de postguerra, en la gestió de la qual intervenen, com veurem, factors literaris però també elements extraliteraris.

La Sirena. Josep Palau i Fabre va prendre la iniciativa de posar en marxa unes edicions en desaparèixer “L’Ocell de Paper”, col·lecció

* Aquest article respon al contingut d’un treball presentat a la Universitat de Barcelona el mes de febrer de 1993.