

La traducció literària en català al segle xx: alguns títols representatius¹

Joan Sellent Arús

Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Traducció i d'Interpretació
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain

Resum

Les traduccions tenen un pes decisiu en la nòmina de textos literaris publicats en català durant el segle xx, tant per la seva quantitat com per la influència que han tingut a l'hora de posar en circulació uns determinats models de llengua i d'estil. El noucentisme es va servir de la traducció com un dels principals vehicles per fixar el seu model de català literari; alguns dels escriptors noucentistes més notables —entre els quals destaca, sobretot, Josep Carner— es van dedicar profusament a la traducció, i l'empremta dels seus criteris lingüístics, estilístics i traductològics ha influït en la traducció catalana al llarg de tot aquest segle.

Paraules clau: Noucentisme, estratègia cultural, models de llengua i d'estil, català literari, estereotips, Josep Carner, Carles Riba, Josep Maria de Segarra.

Abstract. *20th Century literary translation in Catalan. Some representative titles*

Translations have played a decisive role in Catalan literary production throughout the 20th century, both on account of their quantity and the importance they have had in setting up certain linguistic and stylistic patterns. At the beginning of the century, the *Noucentista* movement used translations as a major vehicle for the spreading of its own model of literary Catalan. Some of its leading writers produced a large number of translations, and the personal style and linguistic criteria of writers such as Josep Carner —conspicuous in all the works he translated— have exerted an influence on Catalan translations to this day.

Key words: *Noucentisme*, cultural policy, linguistic and stylistic patterns, literary Catalan, stereotypes, Josep Carner, Carles Riba, Josep Maria de Segarra.

1. Text revisat de la ponència presentada a les Jornades d'Estudi Catalanes celebrades pel Departament de Lletres Hispàniques de la Universitat de Manchester (Anglaterra), l'11 de febrer de 1993.

No es pot parlar de cap fenomen vinculat al fet d'escriure en català durant els últims vuitanta anys sense establir com a punt de partida el noucentisme. La conjunció de personalitats excepcionals que van participar en aquesta empresa cultural de principi de segle, des de l'àmbit politicoideològic fins a l'artístic, lingüístic i literari, li va conferir un pes específic que ha influït decisivament en l'evolució posterior de la cultura catalana.

En l'àmbit literari, l'activitat traductora va adquirir des de molt aviat un paper primordial com a instrument per dur a terme els objectius que l'empresa s'havia imposat. La voluntat d'aproximar-se a la cultura universal per mitjà de les traduccions ja havia estat present en les generacions immediatament anteriors, però en el cas dels noucentistes no solament es va intensificar, sinó que s'hi va afegir, i potser amb més protagonisme i tot, una estratègia nova i clarament definida: la de contribuir, amb les versions al català de textos universals, a la fixació d'un model de llengua literària moderna a partir de la codificació gramatical de Pompeu Fabra.

Aquest plantejament «estratègic» de les traduccions va fer que un dels líders més significats del moviment, Josep Carner, es dediqués profusament a aquesta activitat compaginant-la amb la seva obra de creació com a poeta i prosista. Carner, juntament amb Carles Riba i Josep Maria de Sagarra, ocupa el lloc d'honor en la nombrosa nòmina d'escriptors traductors amb què compten les lletres catalanes del segle xx. No és cap fet excepcional que, en una cultura minoritària i sobretot en una època de fixació i renovació de la llengua, els millors escriptors dediquin una part important de la seva energia creativa a l'operació de traduir, i el consegüent privilegi de poder esgrimir més traduccions «de luxe» que altres literatures més consolidades deu ser compartit per la majoria de cultures de característiques semblants a la nostra. Però tots els luxes comporten les seves servituds, i això és el que m'agradaria tractar, ni que sigui molt per sobre, en aquesta intervenció.

És certament un luxe que escriptors tan notables com els que acabo de citar hagin traslladat al català Dickens, Mark Twain, Lewis Carroll, Poe, Homer, Dante o Shakespeare, però els articles de luxe no són sempre, necessàriament, els més funcionals. O, dit d'una manera més conforme amb els corrents actuals de la traductologia, l'excel·lència del producte no garanteix automàticament la validesa del procés ni la seva adequació a l'original del qual prové, i no és sinó confrontant la traducció amb l'original que es pot verificar fins a quin punt s'ha aconseguit un grau d'equivalència satisfactori.

L'operació de traduir comporta, entre altres servituds, una tensió constant entre la sensibilitat estilística del traductor i el grau de sintonia entre aquesta sensibilitat i la de l'autor traduït. La tensió s'accentua, evidentment, quan aquell qui tradueix és un escriptor amb una obra i un estil consolidats i profundament personals, i augmenten les possibilitats que el producte final es resolgui en benefici del traductor i en detriment de la traducció. Aquest és molt sovint, des del meu punt de vista, el cas de Josep Carner.

Carner és sens dubte un dels millors estilistes que ha donat la literatura catalana, i el seu domini dels recursos de la llengua es pot qualificar d'extraordi-

nari sense cap reserva. Però el seu estil, pel que fa a la selecció lingüística, és profundament idiosincràtic: Carner demostra una tendència a combinar arcaïsmes, gal·licismes, cultismes, formes dialectals i neologismes de collita pròpia que, si desemboca en resultats feliços, és perquè va acompanyada d'una gran habilitat per explotar els recursos sintàctics, rítmics i locucionals del català. Una habilitat que, salvant distàncies de tota mena, potser es podria comparar a la que, al segle XVIII, posseïa Samuel Johnson per harmonitzar una insòlita abundància de llatinismes lèxics amb els mecanismes rítmics i sintàctics més genuïns de la llengua anglesa.

No cal llegir gaires traduccions de Carner per descobrir el protagonisme que hi tenen aquestes marques estilístiques pròpies, encara que estiguin en conflicte amb la consecució d'un efecte equivalent al de l'original. L'equivalència d'estil, en les traduccions carnerianes, no sembla pas que depengui d'una anàlisi textual més o menys aprofundida, sinó únicament del grau de coincidència que hi pugui haver entre l'estil del traductor i el perfil estilístic dels textos que trasllada al català. Per avalar aquesta afirmació poden servir dues versions carnerianes on penso que, pel que fa a les coincidències d'estil, els resultats contrasten significativament: em refereixo a les traduccions dels *Pickwick Papers* i d'*Alice in Wonderland*.

La prosa i bona part de la poesia de Josep Carner sovint exploten l'artificiositat del llenguatge i la pompositat estilística al servei d'un humor basat en la ironia, recurs que apareix principalment en la descripció de personatges i situacions. No és estrany, doncs, que Carner se sentís atret per un autor com Dickens i decidís traduir-lo. Una altra de les seves facetes, present no tan sols en la seva literatura sinó també —i potser sobretot— en el seu propi ús social del llenguatge, era una notable afició pel joc de paraules, el *limerick* i el divertiment «metalingüístic» en general, cosa que ens inclina a suposar una identificació de Carner amb la personalitat humana i literària de Lewis Carroll. Però, si en el cas del *Pickwick* els recursos de l'original i els seus efectes sobreviuen en la traducció amb una eficàcia considerable, en el cas d'*Alícia en terra de meravelles*, al meu entendre, passa tot el contrari: Carner hi desaprofita l'ocasió de recrear amb èxit les constants manipulacions i jocs lingüístics que vertebraven el text de Lewis Carroll, i aquest component hi resulta considerablement atenuat i gosaria dir que força menys atractiu.

L'artificiositat de l'estil noucentista té el seu màxim exponent en la prosa d'Eugeni d'Ors, el líder doctrinal del moviment, de qui Joan Maragall va arribar a sospitar que acabaria escrivint en francès. Entre els joves noucentistes, un dels seguidors més fervents de l'estil d'Eugeni d'Ors va ser precisament, al principi de la seva carrera literària, el poeta i humanista Carles Riba. Home d'una sòlida formació filològica i profund coneixedor dels clàssics, Riba va exercir també la traducció literària i ens ha deixat un bon nombre de versions al català, no solament dels clàssics grecollatins sinó també d'algunes obres de la literatura universal del segle XIX, entre elles les narracions d'Edgar Allan Poe. Les traduccions de Poe són una obra de joventut i denoten, d'una banda, una influència notable d'aquell manierisme orsià, i, de l'altra, una certa falta de

rigor interpretatiu. Tant una cosa com l'altra les reconeix el mateix Riba molts anys després, el 1953, en una nota que encapçala una reedició d'aquestes traduccions, quan afirma que no hi són «simplement reimpreses, sinó revisades i corregides quant a llur fidelitat com a tals i quant a la netedat i la normalitat de l'idioma en què prengueren forma».

Aquest procés de maduració intel·lectual, literària i lingüística de Carles Riba, que li va permetre superar els mimetismes de joventut, es va anar materialitzant en un estil alhora contingut i brillant que, en el terreny de les traduccions, té el punt culminant en la seva segona versió de l'*Odissea*.

En la figura de Carles Riba hi trobem la conjunció feliç, en una sola persona, dels requisits que Matthew Arnold establí per garantir una adaptació eficaç de l'obra homèrica a una llengua moderna. Si Arnold recomanava als traductors d'Homer que sotmetessin la seva obra al judici dels erudits —«those who both know Greek and can appreciate poetry»— com a única manera fiable de comprovar-ne la validesa, el Carles Riba traductor estava més preparat que ningú per exercir de jutge de la seva pròpia obra i comprovar fins a quin punt l'efecte obtingut es corresponia amb l'efecte que l'original li produïa a ell mateix, que no tan sols era un poeta d'una sensibilitat demostrada sinó un dels hel·lenistes més solvents de la seva època.

Carles Riba havia fet una primera traducció de l'*Odissea* el 1919, a l'edat de vint-i-sis anys, però el 1944 n'emprenia una revisió a fons, tant en els aspectes formals com en els interpretatius. Aquesta segona versió de l'*Odissea*, elaborada per Riba en plena maduresa i amb una llarga experiència acumulada de poeta, humanista i professor universitari, ha estat considerada una de les obres cabdals de la literatura catalana del segle XX, no solament dins l'àmbit de les traduccions, sinó també de la creació literària en general. Si, com he dit al principi, un dels objectius principals que perseguia la traducció catalana en la primera meitat d'aquest segle era la fixació d'una llengua literària moderna, la versió ribiana del poema homèric és una de les que han aconseguit de manera més brillant aquest objectiu. Riba no s'hi està de recórrer a tota mena de materials lingüístics, des de cultismes i arcaïsmes evidents fins a les formes més acostades a la llengua col·loquial, però sap combinar aquests materials d'una manera prou intel·ligent perquè el producte final no resulti dissonant ni artificios, sinó al contrari: l'*Odissea* de Riba té l'habilitat de conservar aquella «venerable sencillez» que Andrés Bello exigia a les traduccions homèriques, i és un text que, en estricta consonància amb les característiques de l'original, adquireix la seva màxima eficàcia quan és recitat.

L'*Odissea* de Riba és una traducció en vers que pren com a punt de partida les pautes de la mètrica quantitativa clàssica i les trasllada al sistema accentual del català. Ha passat a la història com una traducció en hexàmetres, i s'ha tendit a veure en aquest fet el seu mèrit principal. Però potser el mèrit principal d'aquesta versió, al costat de les seves altres virtuts estilístiques, és justament el poc protagonisme que hi té l'esquema mètric, la llibertat amb què Riba —a diferència de la majoria dels seus precursors en aquests intents— el manipula i en vulnera les regles per alliberar-lo de la rigidesa d'un aparell ortopèdic, per

evitar que entri en conflicte amb la naturalitat sintàctica, prosòdica i accentual de la llengua catalana. Si el text manté una pulsació rítmica, una distribució de peus sil·làbics prou singular per distanciar-lo de les pautes habituals de la mètrica catalana, d'altra banda aconsegueix conciliar aquest «exotisme» mètric amb una naturalitat —o una aparença de naturalitat— discursiva suficient perquè el lector no especialitzat —aquell a qui, en definitiva, va destinat el producte— l'identifiqui com un text genuïnament català que funciona amb plena autonomia.

Quan Carles Riba treballava en aquesta segona versió de l'*Odissea*, corrien els temps més negres de la dictadura franquista i la cultura catalana vivia una situació d'absoluta clandestinitat. L'efervescència cultural iniciada amb el noucentisme havia estat brutalment estroncada l'any 1939, i els escriptors catalans que volien continuar exercint com a tals es veien obligats a fer-ho des de l'exili real o bé des de l'aïllament i el silenci d'un exili interior. Curiosament, és en aquesta època que es produeixen algunes de les traduccions més importants de les lletres catalanes d'aquest segle. Poc després d'haver enllestit Riba la segona versió de l'*Odissea*, Josep Maria de Sagarra publicava, amb penes i treballs i en edició de bibliòfil, la seva traducció de la *Commedia* de Dante. També en els anys quaranta, Sagarra començava a treballar en la traducció del teatre de Shakespeare, del qual arribaria a traduir un total de vint-i-vuit títols.

Josep Maria de Sagarra, poeta, dramaturg, prosista i traductor, és un dels escriptors catalans més prolífics i polifacètics d'aquest segle. Contemporani però no pas militant del noucentisme, els seus criteris d'elaboració estilística són molt diferents dels d'un Josep Carner. Si Carner —per fer servir un símil arquitectònic— es fabricava els propis materials abans de construir l'edifici, Sagarra se servia primordialment d'aquells que li subministrava la llengua real dels seus contemporanis. Tot allò que en els noucentistes era afany de distanciar-se de la llengua col·loquial, en el cas de Sagarra era un esforç per mantenir-s'hi a prop, reivindicar-la i recrear-la literàriament. Això no vol dir, però, que l'estil de Sagarra —el resultat final de la combinació dels materials— es caracteritzés precisament per la seva senzillesa o contenció retòrica, sinó al contrari: un gust per l'opulència adjectival i una marcada recurrència de determinats artificis discursius i sintàctics, entre altres coses, fan l'estil de Sagarra tant o més identificable i personal que el d'un Josep Carner. Un estil, en definitiva —i entrant ja directament en el terreny que ens ocupa—, igualment propens a treure el cap i eclipsar l'autor original en la seva faceta de traductor de Dante o de Shakespeare.

Sagarra, que posseïa una extraordinària facilitat versificadora i un coneixement profund dels mecanismes del llenguatge teatral, aconsegueix reproduir amb èxit la musicalitat dels tercets hendecasil·labs de la *Commedia* de Dante i convertir en decasil·labs catalans el *blank verse* de Shakespeare amb un llenguatge viu i colorista, mantenint-ne alhora la funcionalitat teatral; els resultats, en aquest sentit, són certament notables. Però, pel que fa al rigor filològic o a l'equivalència de to i de sentit amb l'original, m'atreuria a dir que el protagonisme de la veu i de l'estil de Sagarra en les seves versions —on sovint

s'hi observa el recurs a clixés retòrics propis per suplir deficiències interpretatives— les fa perfectament equiparables a les de Josep Carner. Si algú ha dit que la millor novel·la catalana del segle xx és el *Pickwick* de Carner, potser també es pot dir que el millor drama de Sagarra és, per exemple, *Romeo i Julieta*.

Ja he dit abans que, mentre aquests escriptors traduïen els clàssics en la semi-clandestinitat, el món cultural català es trobava en un estat de desintegració i es movia en uns paràmetres estrictament resistencials. Les possibilitats d'evolució o de revisió del noucentisme, que havien començat a apuntar en la dècada immediatament anterior a la guerra, van quedar estroncades alhora que anava guanyant terreny la «sacralització» d'aquell moviment, la inclinació a mitificar-lo com a símbol d'una de les èpoques en què la cultura catalana s'havia aproximat més a un estadi de normalitat. En l'àmbit literari, la tendència a convertir els gustos estilístics dels noucentistes en models únics i gairebé preceptius, confonent-los molt sovint amb la normativa gramatical estricta, va anar estenent-se cada vegada més entre escriptors, traductors, crítics, gramàtics i públic lector, lligada al convenciment que l'única manera de salvar una llengua dominada era la defensa i promoció dels *big words* i de l'artifici lingüístic més distanciat de la llengua parlada i, de retop, de la llengua dominant.

Els noucentistes havien posat en circulació determinats usos lingüístics que, si resultaven eficaços en el context d'un discurs literari brillant i ben travat com el d'un Carner o d'un Riba, trets d'aquest context i posats en mans menys competents corrien fàcilment el perill de desembocar en la simple caricatura i sovint en resultats francament catastròfics. Tots aquests tics fossilitzats del llenguatge literari català modern es fan més evidents que enlloc, a causa de les característiques del gènere, en el terreny de les traduccions, on, sobretot en el cas de la prosa narrativa i del teatre, l'ús i abús d'aquests estereotips i la seva consegüent conversió en models de llengua literària «estàndard» els han privat de la funció caracteritzadora de personatges o diferenciadora de registres que d'altra manera podrien tenir.

Seria erroni afirmar que tota la producció literària catalana dels últims cinquanta anys s'ha caracteritzat per una submissió incondicional als clixés noucentistes, perquè aquesta afirmació comportaria ignorar l'obra d'una sèrie d'escriptors, des de Sagarra i Josep Pla fins a Mercè Rodoreda o Salvador Espriu, que han anat per camins molt diferents pel que fa al model de llengua i a les concepcions estilístiques. Però el que sí que es pot dir és que, malgrat l'existència d'aquests models alternatius, una proporció molt important d'escriptors i traductors, amb molta menys solvència literària i lingüística que el noucentista més modest, han vist i continuen veient en aquells clixés un refugi i una coartada fàcil per dissimular les seves limitacions. Els malabarismes lingüístics dels noucentistes es van convertir en marques de «noblesa» literària, i es va anar estenent la tendència a confondre la riquesa de la llengua amb el pastitx incontrolat; entre molts traductors es va consolidar la fal·làcia que el diccionari de sinònims els havia de solucionar no solament els problemes d'estil sinó també els problemes de traducció; o, fent servir la terminologia de Jakobson, que l'eix

de la selecció era una font indiscriminada de recursos que es podien combinar arbitràriament sense tenir en compte per res els requeriments concrets de cada gènere, registre o situació creativa.

El nou impuls editorial que va poder agafar la cultura catalana a principi dels anys seixanta, amb l'inici d'una certa permissivitat pel que fa a l'edició en català, va caracteritzar-se, sobretot en el camp de les traduccions, per un afany remarcable de modernitat i eclecticisme en la tria de títols i de gèneres. Però tot el que era eclecticisme i modernitat en l'oferta editorial era hermetisme, estancament i desídia a l'hora de reflexionar sobre els imperatius metodològics i estilístics del procés de traducció. Mentre al Quebec es publicaven manuals d'estilística comparada, als territoris de parla catalana es traduïa a la mercè de la intuïció i de l'aplicació més impune de la llei del «si l'encerto, l'endevino», i amb aquella concepció deformada de la llengua literària que he esmentat abans. Des de les traduccions dels clàssics fins a les col·leccions d'assaig o de novel·la policíaca, dominava un sol model de llengua literària artificios i sistemàticament allunyat de la llengua real, amb l'agregant que els usuaris d'aquest model sovint no estaven en condicions d'harmonitzar-lo amb un domini competent dels recursos més profunds de la llengua. Fent un cop d'ull a les traduccions que s'han publicat en català durant les últimes tres o quatre dècades, és més fàcil trobar un llenguatge realista i acostat a la llengua parlada en qualsevol passatge de la Bíblia de Montserrat que en la traducció d'una novel·la de Hemingway o de Raymond Chandler.

Les traduccions bíbliques i litúrgiques del segle xx mereixerien un capítol a part i un analista molt més competent en la matèria; però m'hi vull referir, ni que sigui molt de passada, perquè penso que són el primer cas d'una empresa traductora que, en el món de les lletres catalanes del segle xx, s'ha plantejat amb rigor l'aplicació d'una metodologia i uns criteris estilístics sistematitzats. Les traduccions dels monjos de Montserrat, juntament amb les de la Fundació Bíblica Catalana i, més recentement, la Bíblia Interconfessional, són un dels exemples més coherents d'aplicació estricta de la normativa fabriana al servei d'una llengua literària alhora digna i natural, realista i despullada d'apriorismes retòrics.

Paral·lelament, i en un altre àmbit de l'espectre literari, aquesta concepció «pragmàtica» i «funcional» de la traducció i aquest despullament retòric dels materials utilitzats són portats a l'extrem pel poeta, lingüista i crític literari Gabriel Ferrater. Ferrater va morir el 1972, i entre els papers que va deixar inèdits hi havia la traducció al català dels dos primers actes del *Coriolanus* de Shakespeare, feta per encàrrec d'una agrupació teatral. Tot i la seva brevetat, aquesta traducció de Shakespeare ja és suficient per mostrar per on anaven les pautes metodològiques de Ferrater: es tracta d'un text on, al costat d'unes llicències espectaculars —desapareixen versos sencers, i l'elaboració de les imatges hi queda notablement resumida—, el sentit nuclear queda intacte i, a través d'uns materials lingüístics d'una gran austeritat, adquireix una transparència absoluta per al lector o espectador català del segle xx. Amb totes les objeccions que es puguin fer a les amputacions a què Ferrater va sotmetre l'original, el

que no es pot negar és que el producte obtingut és el resultat d'un procés exhaustiu de «descodificació» i «reformulació» del text entès com a unitat de traducció en la seva totalitat, una estratègia amb tan pocs precedents com seguidors, no solament en el camp de les versions catalanes de Shakespeare, sinó també en el de la traducció literària catalana en general.

Qui segueix molt de prop aquests criteris de Ferrater és el poeta, lingüista i traductor Salvador Oliva, que a principi dels anys vuitanta es va embarcar en l'empresa monumental de traduir tota l'obra de Shakespeare al català, i actualment n'ha traduït ja una trentena de títols. Les traduccions d'Oliva, si d'una banda segueixen molt de prop el model de Ferrater en tant que compaginen l'austeritat lingüística —sense concessions a l'arcaisme ni a l'artificiositat— amb el rigor interpretatiu i l'anàlisi del text, de l'altra no es prenen cap llicència pel que fa al contingut textual, i aquest hi és reproduït en la seva totalitat. Són, a fi de comptes, una alternativa interessant a les traduccions de Sagarra, en la mesura que, si bé tenen un to més neutre i contingut i potser es presten a un menor llüïment declamatori, d'altra banda denoten un rigor filològic molt superior. Però la iniciativa de Salvador Oliva va ser —i em temo que continua sent— molt poc ben rebuda; i és que en la nostra cultura, on les segones traduccions ja se solen veure com un esforç innecessari, quan el precedent és obra d'una ploma il·lustre es tendeix a considerar-les, senzillament, com una impertinència.

L'esdeveniment més celebrat de la traducció literària catalana durant els anys vuitanta va ser, sens dubte, la publicació de l'*Ulysses* de James Joyce traduït per Joaquim Mallafrè. Mallafrè no és un escriptor amb una obra pròpia, i és conegut en el panorama literari català estrictament per les seves traduccions i pels seus textos teòrics sobre la matèria. Traduir un text com l'*Ulysses* de Joyce, que és com un compendi de tots els problemes de la traducció literària, és certament una prova de foc per a qualsevol traductor. La traducció de Mallafrè és el resultat d'un treball minuciós de documentació i d'anàlisi textual, d'una reflexió profunda sobre el procés de traducció i d'un esforç per traslladar la immensa varietat de registres, de matisos lingüístics i de referències culturals del text de Joyce a uns codis realistes i pròxims al lector català contemporani. Però potser un dels mèrits principals d'aquesta traducció és que, a diferència de l'*Alicia* de Carner, combina aquest treball exhaustiu d'adaptació de tot el joc lingüístic i estilístic amb una fidelitat estricta pel que fa als referents semàntics i culturals. Dit d'una altra manera: Mallafrè aconsegueix, amb un èxit remarcable, un text profundament «catalanitzat» al nivell idiomàtic sense que el lector perdi de vista la distància geogràfica, temporal, cultural i històrica que el separa de l'original.

Tot fa pensar que un traductor com Mallafrè o Oliva resultaria força idoni per elaborar, per exemple, una nova versió catalana d'*Alice in Wonderland* on tot el joc textual hi fos recreat de manera eficaç, però, com ja he dit, l'ambient és poc propici a les segones traduccions: el criteri segons el qual no hi ha cap traducció definitiva té molt pocs adeptes en el món literari català. La pretensió d'oferir alternatives a les traduccions de Carner —ja no millors o pitjors, sinó, senzillament, il·lustratives de criteris diferents— toparia, segurament, amb els

mateixos atacs i les mateixes reticències amb què han estat rebudes les versions shakespearianes de Salvador Oliva².

Gabriel Ferrater, Salvador Oliva i Joaquim Mallafrè no són els únics que han exercit i exerceixen la traducció literària en català a partir d'una reflexió seriosa sobre els requeriments d'aquesta activitat: s'hi podrien afegir altres noms i títols igualment dignes que, ja sigui a partir d'unes pautes metodològiques o bé de la simple intuïció, presenten uns resultats prou meritoris des de tots els punts de vista. Però, per més que poguéssim ampliar la llista, no deixaria de ser una relació de casos individuals que no representen ni de lluny el corrent dominant en el corpus enorme de traduccions que es publiquen i que s'han publicat en català durant els últims cinquanta anys: si alguna cosa domina la traducció literària en català és la irregularitat qualitativa i la imprevisibilitat més absoluta. Sembla que en una cultura com la nostra, on el percentatge de traduccions, en relació amb tot el que es publica, és tan elevat que en alguns gèneres arriba a superar el cinquanta per cent, la reflexió teòrica sobre l'activitat de traduir i el control de la qualitat dels productes haurien de tenir una certa prioritat, però la realitat és tota una altra. La realitat és una mena de cercle viciós on l'exigència de rigor i d'uniformitat qualitativa no sembla que entri en els plantejaments de cap de les parts implicades: les institucions es guien per criteris purament estadístics i quantitatius, amb l'únic objectiu de publicar cada any més llibres que l'any anterior; les editorials dediquen molts dels seus esforços a publicar *best-sellers* i autors de moda a tota velocitat, per treure'ls al mercat al mateix temps —o, si pot ser, abans— que els seus competidors en llengua castellana; els crítics literaris no solen incloure en les seves atribucions la crítica traductològica, i la població lectora, entre la qual encara impera en gran mesura una actitud militant, dona per descomptat que l'excel·lència de les traduccions catalanes està garantida per definició.

La conseqüència lògica d'aquest estat de coses és que la majoria de les traduccions literàries s'encarreguen a qui estigui en condicions de fer la feina més de pressa i al preu més miserable, i la falta de rigor metodològic i les inconsistències de llengua i d'estil continuen ocupant una parcel·la decisiva en el panorama de la traducció literària catalana dels anys noranta. Si he començat suggerint la conveniència de posar en qüestió i revisar tant com calgui els criteris i l'activitat traductora dels nostres avis noucentistes, ara voldria acabar enyorant aquell rigor literari que, al marge de la subjectivitat, de les traïcions

2. Tres anys després d'haver estat escrita aquesta ponència apareixia una nova traducció catalana d'*Alice in Wonderland*, precisament a càrrec de Salvador Oliva, i tres anys abans ja n'havia aparegut una altra, a càrrec de Víctor Compta, l'existència de la qual ignorava al moment de redactar aquesta ponència. Això permet pensar que potser les editorials han començat a revisar els seus criteris pel que fa a la publicació de segones traduccions. Esperem que no es tracti d'un fet aïllat, i que les meves reflexions en aquest sentit resultin cada dia més obsoletes. Pel que fa a les característiques de les traduccions de Compta i d'Oliva, em limitaré a recomanar al lector el saludable exercici de comparar-les amb la versió carneriana i extreure'n les seves pròpies conclusions.

deliberades o de la falta de plantejaments metodològics, solia presidir les seves traduccions; i penso que és de lamentar que els seus hereus n'hàgim copiat la lletra barroerament però no n'hàgim heretat l'esperit; que hagin sobreviscut els clixés més superficials del seu llegat i no hàgim sabut recollir-ne el més essencial: la decència i l'amor propi de no publicar res que no estigués mínimament ben escrit.