

# La primavera de Rodoreda: una nova vida en anglès

Martha Tennent

Traductora

marthatennent@gmail.com



---

## Resum

Aquest treball té per objecte descriure l'experiència de traduir a l'anglès alguns dels *Vint-i-dos contes* i la novel·la *La mort i la primavera* de Mercè Rodoreda. Tot analitzant el fenomen de la traducció als Estats Units, s'examinen les dificultats amb què ha comptat la publicació d'una obra catalana en l'àmbit cultural anglòfon, però també els fruits que aquesta ha reportat. Gran part de l'article es dedica a il·lustrar, amb exemples, les estratègies estilístiques que s'han emprat per tal d'anar més enllà d'una traducció basada en una simple equivalència semàntica. Entre les eines de traducció esmentades, s'hi troben l'ús de varietats dialectals no estàndards, arcaïsmes, neologismes, manlleus estrangers i, principalment, innovacions estilístiques mitjançant la intertextualitat amb certes obres d'escriptors de la literatura anglesa com Virginia Woolf, D. H. Lawrence i Angela Carter, entre d'altres.

**Paraules clau:** Mercè Rodoreda; traducció als Estats Units; estratègies discursives de traducció; intertextualitat; Überleben; concepte d'estil.

---

## Abstract

This article discusses the experience of translating certain works by Mercè Rodoreda into English: a group of short stories from the collection *Vint-i-dos contes/Twenty-two Stories* and the novel *La mort i la primavera/Death in Spring*. After analyzing the difficulty of publishing translations of Catalan literature in English, the article describes, with examples, the stylistic strategies the translator has applied, strategies which include the use of non-standard dialectal variations, archaism, neologism, loan words and stylistic innovations derived from the use of intertextuality, primarily from works by Virginia Woolf, D.H. Lawrence and Angela Carter.

**Keywords:** Mercè Rodoreda; translating Catalan literature in the United States; translation strategies; intertextuality; Überleben; stylistic concept.

---

Abans d'endinsar-nos en l'anàlisi de la traducció anglòfona de l'obra de Mercè Rodoreda, voldria fer esment a què representa el fenomen de la traducció en si mateix als Estats Units. Es tracta d'un mercat que no acaba de funcionar: les traduccions no venen i les editorials tenen pèrdues importants. Al fet evident que el públic lector nord-americà és monolingüe, s'hi afegeix que els editors no acostumen a tenir gran interès a publicar traduccions per la creença —amb raó o sense— que els lectors no volen llegir obres traduïdes. Sempre hi ha, però, excepcions com les novel·les del suec Stieg Larsson o del turc Orhan Pamuk, que tot i representar tradicions literàries minsament conegudes als Estats Units han tingut èxit: Pamuk pel fet evident d'ésser un premi Nobel; en el cas de Larsson, ja existeix un públic nord-americà per a la novel·la negra.

Però les xifres no són gaire encoratjadores. Segons el web «Three Percent», lloc dedicat exclusivament a la traducció i vinculat a la Universitat de Rochester, Nova York, l'any 2008 es publicaren només 362 traduccions literàries originals —sense comptar les retraduccions— de les quals 280 són de ficció i 82 són col·leccions de poesia. L'any 2009 el nombre és encara més baix: un total de 327 traduccions, de les quals 272 són obres de ficció i 55, col·leccions de poesia. Publicar una traducció en anglès és, per tant, molt difícil; si es tracta d'una traducció d'una llengua minoritària com el català, encara ho és més; publicar un poeta català en anglès és realment una tasca heroica.

Però per què és més difícil publicar una traducció d'una obra catalana? Principalment perquè el català s'ha traduït molt poc a l'anglès. Als Estats Units es pot llegir literatura d'altres llengües amb un cert coneixement de les seves tradicions literàries, especialment en el cas de les obres franceses. El francès continua sent una de les llengües més traduïdes a l'anglès —tot i que la llengua espanyola representa ara per ara la més traduïda vist el gran nombre d'escriptors d'Amèrica del Sud—. És molt possible, doncs, que un lector nord-americà d'un text francès ja hagi llegit altres traduccions d'aquesta llengua, cosa que no passa amb el català.

Malgrat les xifres abans apuntades, la situació als Estats Units ha millorat en els últims anys: han sorgit noves editorials petites, sense ànim de lucre, que només publiquen traduccions. És el cas d'Open Letter a Rochester, Nova York; d'Archipelago Books a Brooklyn, Nova York; de Dalkey Archives —més antiga que les altres— a Illinois; i de Melville House, també a Brooklyn.

Però també s'obren nous horitzons pel que fa a la traducció d'obres catalanes. L'editor Edwin Frank del *New York Review of Books* publicarà aviat *El Quadern gris* de Josep Pla. Així mateix, la gran tasca portada a terme per l'Institut Ramon Llull comença a donar els seus fruits: subvencionen traduccions individuals i monogràfics sobre literatura catalana, com els tres números que en els últims dos anys han aparegut en diverses revistes nord-americanes. Es tracta d'una nova embranzida a la publicació de traduccions del català que ajuda a il·lustrar les tradicions i situacions culturals catalanes que han produït aquestes obres en la seva pròpia cultura.

Jo sempre havia volgut traduir Mercè Rodoreda, però em trobava amb problemes de *copyright*. A banda d'admirar-la com a una magnífica escriptora, s'hi afegeix el fet que totes dues provenim del mateix barri: en una entrevista a la televisió

amb Joaquín Soler Serrano el juny de 1980 es va definir com «una dona de Sant Gervasi», en comptes de fer-ho com a barcelonina o com a catalana. En l'àmbit literari, sempre havia admirat especialment els seus contes, un gènere pel qual sento una estima especial. L'escriptor irlandès Frank O'Connor escrigué l'any 1962 un estudi teòric sobre el conte amb el títol *The Lonely Voice (La veu solitària)* en què explica que la solitud és l'experiència més adient a la narrativa breu i el conte el millor lloc per presentar persones que viuen al marge de la societat. És justament el que va dibuixar Mercè Rodoreda en la seva obra.

Malgrat ésser l'escriptora catalana més valorada del segle XX, i tot i que una bona part de la seva obra ja ha estat traduïda a l'anglès, avui dia és pràcticament desconeguda en la cultura anglòfona no acadèmica. *Mirall trencat*, la seva segona novel·la més important, fou traduïda l'any 2006 per Josep Miquel Sobrer —d'una manera un poc irregular— i, tot i publicar-se en una editorial universitària, passà desapercebuda.

Fins aquell moment, el públic lector nord-americà només coneixia Mercè Rodoreda a través de les traduccions de David Rosenthal, que dugué a terme una tasca molt digna per tal d'introduir la seva obra a la cultura nord-americana, i que també havia traduït *Tirant lo Blanc*. La traducció de *La plaça del Diamant* de Rosenthal és de l'any 1981, la col·lecció de contes *La meva Cristina*, del 1984, i *El carrer de les camèlies*, del 1993. Tot i que la traducció de *La plaça del Diamant* sí que rebé certa atenció als Estats Units, la casa que publicà les tres obres, l'editorial Graywolf, és petita i sense gran circulació. S'ha de dir, però, que en els darrers anys la traducció de Rosenthal de *La plaça del Diamant* ha estat prou criticada. Helena Miguélez Carballeira va publicar un article a *The Translator* l'any 2003 en què feia explícita la necessitat d'una nova traducció. Segons Miguélez, Rosenthal va neutralitzar els aspectes més distintius de l'especificitat cultural i no va saber captar el discurs femení típic —o estereotípic— de l'original. A més, Miguélez assenyala alguns errors, entre els quals hi ha certes imprecisions culturals. Tanmateix, no s'ha d'oblidar que Rosenthal va fer un gran favor a la cultura catalana. Les primeres traduccions sempre representen una aportació important i cal tenir en compte que les versions de Rosenthal foren publicades fa trenta anys.

Totes aquestes raons expliquen per què l'escriptora no és coneguda en el món anglòfon, ni gaudeix de la reputació que es mereix. Avui dia, ni tan sols els lectors de traduccions —una gran minoria als Estats Units— coneixen Rodoreda. Ha calgut, doncs, projectar els seus escrits de nou, relançar-la i per tal de poder fer-ho he cercat noves maneres de traduir-la.

Primerament, vaig començar traduint els contes amb l'esperança de crear un públic lector i d'ajudar a entendre millor el conjunt de la seva obra. Provava de seleccionar aquells relats que presentaven un món diferent d'allò que el públic relacionava amb Rodoreda —la poca gent de parla anglesa que la coneixia— és a dir, el món de *La plaça del Diamant*. D'altra banda, la gran importància de la narrativa breu dins el conjunt de la seva obra és indiscutible, ja que Mercè Rodoreda trobà precisament la seva veu d'escriptora en els contes i no pas en la novel·la. Era l'època en què es trobava a l'exili, sense diners, cosint camises de dormir per guanyar-se la vida —ben bé com ho explica en el seu conte «Fil a l'agulla» i que jo vaig

traduir com «Threaded Needle»—. Amb tanta feina, tanta penúria, no tenia temps per a dedicar-se a obres literàries més llargues. Ara bé, tot i aquestes circumstàncies vitals, Rodoreda tenia en gran consideració el gènere del conte. En una carta del 13 de març de 1946 anunciava el seu desig d'escriure una trentena de bons contes —que finalment van ser al voltant de seixanta— i prenia com a referent literari a seguir l'escriptora nova-zelandesa Katherine Mansfield, anomenant-la «el seu amor». Així doncs, en la forma i en l'estructura de la narrativa breu, Rodoreda va trobar un laboratori d'experimentació, un lloc on desenvolupar el seu estil i explorar els seus temes característics. Les innovacions que fan remarcables les seves novel·les foren totes assajades abans en relats breus.

Vaig començar fent una tria de la col·lecció *Vint-i-dos contes*, publicada el 1958 —premi Víctor Català el 1957—, però escrits durant molts anys, principalment entre 1945 i 1957. Són contes que Rodoreda anava publicant en revistes de l'exili i que tenen estils molt diferents: des d'un realisme dramàtic, amb monòlegs interiors, fins a un minimalisme lacònic de l'estil d'Ernest Hemingway o de Raymond Carver. Són contes urbans, records personals i històrics molts descriptius d'una època contemplada des d'una visió tràgica, des de les reflexions personals i generacionals de l'exili. Són plens de malaltia, tristesa, soledat, suïcidi, por i penúria. Setze dels vint-i-dos giren al voltant de les relacions infelices entre els sexes, la majoria escrits des de la perspectiva femenina: sens dubte una manifestació de la relació complicada que Rodoreda mantingué amb el seu company de tota la vida, Joan Prat, conegut pel pseudònim d'Armand Obiols.

Una manera de relançar Rodoreda, de donar-li un *afterlife* —*Überleben* per emprar el terme exacte de Walter Benjamin a «Die Aufgabe des Übersetzers» («La tasca del traductor») — era traduir-la d'una manera diferent, en comptes de reflectir només un règim discursiu determinat tal com s'havia fet abans. És a dir, es tractava de desenvolupar un cert estil segons el conte o novel·la en qüestió, fins i tot un estil que de vegades prenia la forma d'un anglès no estàndard. Així ho vaig fer amb «En el tren».

Molts dels vint-i-dos contes són una mena de monòleg interior, especialment de dones provinents de classes populars. Són històries que reflecteixen la vida de personatges modestos. En aquest cas, el lector es troba davant una conversa, de la qual només sent la veu d'una senyora gran, una minyona, que torna a Barcelona en acabar la Guerra Civil. És una dona ingènua que sembla inconscient de les seves desventures personals. Han mort el fill i el marit, ha passat gana, però no té cap queixa. El conte és una mena «d'escriptura parlada» —per utilitzar el terme de la Carme Arnau— molt col·loquial, ple d'ironia i humor negre.

El problema principal amb què em trobava a l'hora de traduir-lo era cercar una veu per a aquesta dona senzilla, rural. La meua solució fou emprar un dialecte nord-americà popular, de classe obrera, amb expressions col·loquials i indicacions ortogràfiques de pronunciació, tant indicadors lingüístics com de discurs femení. Algunes de les expressions col·loquials que vaig utilitzar són ara antiquades, com l'expressió «poor as Job's turkey» —literalment «tan pobre com el gall dindi d'en Job»—. Vaig triar aquesta expressió amb la intenció d'indicar d'una manera aproximada el període històric i, evidentment, la classe social. Buscava un context en què

desenvolupar un llenguatge que precisament no representava el dialecte estàndard de l'anglès.

Un altre cas —que no pertany als *Vint-i-dos contes*— és el d'«El bitllet de mil», que podria haver estat inspirat en el conte de Katherine Mansfield «The Tiredness of Rosabel» («La fatiga de la Rosabel») on, com en «El billet de mil», s'explica la història d'una noia cansada de la seva vida sense recursos econòmics. En el relat de Mansfield la jove s'imagina una altra vida millor amb violetes de Parma, una flor molt inusual que Rodoreda també utilitza en el seu conte. El vaig traduir per «The 1000 Franc Bill» encara que en català el títol no fa cap al·lusió ni al país ni a la moneda, però la història està situada a França en un moment en que la moneda del país era el franc. Hauria pogut emprar un terme menys explícit com «The Banknote» que hauria evocat el període històric, però al terme li faltava especificitat cultural. El conte està situat a París, suposadament als anys cinquanta quan Rodoreda hi vivia; en tot cas en un moment en què —com podem llegir en el conte— les dones portaven «vels al capell».

Com a traductora em trobava amb el següent interrogant: de quina manera es poden reflectir les condicions singulars de dues cultures diverses com la francesa i la catalana —malgrat ser molt properes— i una època diferent? Jo no podia deixar cap paraula en català per subratllar el fet que el conte havia estat escrit en aquesta llengua, perquè figurava que la protagonista era francesa, com és el cas de molts dels relats que Rodoreda escrigué durant l'exili. Així doncs, vaig optar per altres solucions per tal de suggerir l'ambient francès —introduir o deixar algunes paraules franceses com «rue», «métro», «place»— i vaig triar una paraula anglesa de l'època que ara no s'utilitza gaire sovint: «trenchcoat» per «gavardina».

En la meua tasca per relançar Rodoreda vaig optar de vegades per escriure una frase més habitual en català que en anglès. És novament el cas d'«El bitllet de mil», on la frase «com si la voluntat anés a abandonar-la» es converteix en «as if her will were about to abandon her» en comptes de, per exemple, «as if her determination were slipping away» —«com si la seva determinació s'escapolís»— o una expressió més lliure i també més explícita, «fearing the consequences of her decision» —«tement les conseqüències de la seva decisió»—.

He trobat en Rodoreda relats de paràgrafs molt llargs, fins i tot d'una sola frase que difícilment funcionen en anglès. La llengua anglesa i les seves convencions literàries demanen una sintaxi molt més clara i, en general, frases més curtes, ja que així es troba inscrit en la llengua i en les expectatives dels lectors. De vegades és possible mantenir les frases llargues, d'altres la claredat és més important. No s'ha d'oblidar que la primera responsabilitat del traductor és per al lector. La traducció està escrita per a un públic, una llengua i una cultura diferents i, per tant, la traducció és compensació, és fer eleccions estratègiques, és negociar. Per posar un exemple: sabent que Rodoreda sentia una gran admiració per Virginia Woolf, vaig tornar a llegir *To the Lighthouse* (*Al far*) per tal de trobar la inspiració de traduir les frases llargues de la sintaxi complicada del conte «Felicitat». La història —situada novament a París— és la d'una noia jove asfixiada per l'amor d'un matrimoni que l'empresona. La noia mira un mapa i prova de col·locar-hi tots els *arrondissements* mentre el seu marit es dutxa, quan de sobte decideix fugir i deixar-lo.

L'home surt de la dutxa, l'abraça i «la noia plena d'ira... es fonia»; i el que quedava d'ella era una noia que ignorava que tirànicament estava empresonada per «quatre parets i un sostre de tendresa». Veiem-ne un exemple:

La claror de la lluna entrava fins als peus del llit barrejada amb la claror de l'**arc voltaic** del carrer i de tant en tant una glopada d'aire fresc, plena de perfum de nit, li **arribava** al rostre: prenia la carícia **delitosament** i en comparava la frescor amb la frescor del vent d'altres primaveres.

The moonlight, blending with the glow of the **street lamp**, reached the foot of the bed, and every now and then a gust of fresh air, full of night perfume, **brushed** her face, and she **savoured** the caress and compared its freshness to the freshness of other spring breezes.

Com podem veure, l'anglès és en ocasions molt proper al català. L'expressió «l'arc voltaic» podria haver-la traduït literalment com «Voltaic arc lamp», però vaig decidir que en anglès no ressonava, que perdia el ritme i no era prou efectiva. «Arribava» podria ser «reached», però «brushed» (fregar) és molt més líric i més proper a l'estil que buscava. «Delitosament», de delitós (delectable), amb el canvi en anglès d'adverbi a verb, evoca la sensació de gust, de plaer, tal com utilitzem «savour» en sentit figuratiu en anglès.

Tots els exemples que acabo d'esmentar i els que comentaré després tenen la seva equivalència semàntica. No són eleccions arbitràries, sinó interpretacions d'estil, de registre: una paraula catalana que evoca una altra en la literatura anglesa, cercant una analogia estilística.

Un altre cas: «Tarda al cinema» («Afternoon at the Cinema»), publicat l'any 1947 transcorre novament a França, però en aquest cas representa —pels noms: Roser, Caterina, Figueres— que es tracta d'una família catalana. Així, vaig poder mantenir la paraula «mestressa» en català, perquè pel context quedava clar, i vaig canviar «pare» per «papà» i «mare» per «mamà». És un conte decisiu en l'evolució de l'obra de Rodoreda. En una entrevista l'any 1980, l'autora explica que aquest conte va tenir una influència molt important en el desenvolupament posterior de la seva literatura; especialment la va ajudar —segons va manifestar— a trobar el to i la personalitat per a la Colometa de *La plaça del Diamant*.

Influïda aquí també per l'escriptora Katherine Mansfield —segons ho confessa en la seva correspondència— el conte narra la vida quotidiana, a través d'un diari, d'una jove ingènua, i aquesta veu de bona noia sense experiència queda perfectament reproduïda en la seva escriptura. Vaig publicar la traducció de «Tarda al cinema» l'any 2007, tot provant de trobar en anglès un llenguatge que reflectís aquesta jove innocent i la seva concepció personal del món. En recordar la importància que va tenir «Tarda al cinema» per a *La plaça del Diamant*, vaig tornar a llegir la meua versió dos anys després, quan vaig traduir l'adaptació dramàtica de Joan Ollé d'aquesta mateixa obra i que va interpretar l'actriu Jessica Lange en un teatre a Nova York el maig de 2009.

He tingut, doncs, una raó específica en la tria de cada relat de Rodoreda que he traduït i en els que traduiré per al meu projecte actual —una col·lecció de contes de l'autora que es publicarà el febrer de 2011 i que ha rebut el premi del National

Endowment for the Arts—. En tots els contes he cercat un concepte d'estil que m'ajudés a formar una estratègia. Ja n'he esmentat alguns, com el de la meva relectura de Virginia Woolf per trobar inspiració a l'hora de traduir a l'anglès les frases llargues. També, per exemple, vaig pensar en Hemingway mentre traduïa «Darrers moments», una història d'un home i una dona que dinen en un restaurant d'una estació de tren. Es tracta d'una narració en què tot el drama d'una separació definitiva de la parella es troba desplaçat de les persones al menjar.

El fet d'haver publicat diverses traduccions de contes de Rodoreda en revistes nord-americanes em va obrir les portes a la possibilitat de traduir *La mort i la primavera*. Un editor va llegir la meua traducció de «En el tren» i em va demanar que traduís la novel·la. Era un repte, una novel·la de fantasia amb una sintaxi complicadíssima. Tenint en compte que la fantasia és generalment una forma marginal en la literatura britànica i nord-americana, la simple voluntat de publicar la novel·la anava en contra dels valors literaris dominants. Provava d'entendre el sentit del text en tots els nivells —de frase, de paraula...— mentre buscava una estratègia, un estil, un model de gènere.

*La mort i la primavera* és una novel·la surrealista que presenta un món mític: un poble situat sobre un riu, on la violència ritual forma part de la vida quotidiana. Hi trobem, excepcionalment en una novel·la de Rodoreda, un narrador masculí: un noi jove, sense nom, que en començar la novel·la i amb només catorze anys acaba de presenciar la terrible i violenta mort del seu pare, amb el coll ple de ciment i ficat dins d'un arbre, segons la manera d'enterrar la gent del poble. És una novel·la cruel i dura, però també molt poètica. Ara bé, si normalment el procés de traducció consisteix a descontextualitzar un escrit, escriure'l de nou i tornar a contextualitzar-lo, era difícil trobar analogies en anglès. No hi havia realment cap escrit semblant en anglès, ni tampoc en català. Tot i així vaig pensar en el conte de Shirley Jackson «La loteria», publicat l'any 1948, que tracta d'una comunitat que any rere any lapida una persona escollida a l'atzar seguint una tradició de la qual semblen haver oblidat el significat.

La novel·la evoca un món fantàstic, una mena de faula que podríem reconèixer en part en els contes de fades de Hans Christian Andersen o en les faules dels germans Grimm del segle XIX on hi havia violència, animals i escenes molt gràfiques en què la gent moria. A *La mort i la primavera* es troben, com en les faules antigues i modernes, personatges sense nom o tot just designats per la professió —pensem en Barba Roja, la Caputxeta Vermella, la Ventafoç—. A la novel·la de Rodoreda trobem «el ferrer», «el presoner», «la madrastra», «el senyor». També em va recordar l'obra de l'americà Robert Coover que escriu una mena de contes de fades recontats per a adults.

Vaig inspirar-me, doncs, en diverses fonts però, a part de les ja esmentades, principalment en dues altres. Una de temàtica: els contes gòtics de l'escriptora britànica Angela Carter, principalment els dels anys 1970, *Burning Your Boats: Collected Stories*. Carter és una magnífica escriptora experimental, *highbrow*, intel·lectual, amb un vocabulari impressionant i una ambientació fascinant. L'altra font d'inspiració era l'estil i la riquesa de lèxic i imatges —especialment de la natura, com abunden en Rodoreda— que vaig trobar en D. H. Lawrence. Jo sabia que Rodoreda n'era una gran admiradora i em trobava traduint la novel·la a Itàlia,

precisament en el moment del vuitanta aniversari de la publicació a Florència de *Lady Chatterly's Lover* (1928). Era potser un senyal? Vaig començar a elaborar un corpus lèxic, cercant un intertext anglès i, emprant el glossari que havia elaborat —sobretot de Carter i Lawrence—, intentava col·locar en llocs estratègics paraules preses d'un gènere paral·lel en la tradició literària anglesa. En els següents exemples he destacat en negreta les paraules de Lawrence i Carter que han servit com a intertextualitat en la meua versió anglesa de *La mort i la primavera*.

1. The wood was silent, still and secret in the evening drizzle of rain, full of the mystery of ... **half unsheathed flowers**. (Lawrence, 2006: 122) (To sheathe: enfundar, posar a la beina)

El maroll tenia una flor groga **badada** amb cinc fulles lluentes de dintre. (Rodoreda, 2000: 29)

The shrub had a yellow, **half—unsheathed flower** and five leaves that gave off a prismatic sheen. (Rodoreda, 2009: 11)

2. [The] village trailed in **utter hopeless ugliness** for a long and gruesome mile: houses of wretched, small begrimed brick houses... (Lawrence, 13)

Em va preguntar si m'agradava més el dia o la nit... i li vaig dir que no ho sabia però quan era molt petit, tot i que la nit em feia por, m'agradava més que no pas el dia perquè amb la claror les coses es veien massa i n'hi havia de **massa lletges...** (Rodoreda, 2000: 56)

When she asked me whether I preferred day or night... I told her I didn't know, but when I was little, even though I was afraid of night, I liked it more than daytime because you could see things too clearly in the light, and **the utter hopeless ugliness** of some things became too enormous. (Rodoreda, 2009: 41)

3. So she sat looking at the rain, listening to the many noiseless noises of it, and to the strange **soughings** of wind in upper branches, where there seemed no wind. (Lawrence, 93) (sough: el so d'un gemec).

Només aquesta feina i aquesta tristesa de respirar i respirar mentre canvien les coses de tendres a seques i de noves a velles i aquesta lluna de nit que s'aprima i s'infla i aquest sol que sense foc s'encén i **el gemec del vent** que porta i trenca i ajunta i s'enduu els núvols i aixeca i aplanava la pols. (Rodoreda, 2000: 125)

Only the chore and sadness of breathing and breathing, as things change from tender to dry, new to old, the night-moon that grows thin then swells, the fireless sun that lights up, the **soughing of wind** that transports, shatters, gathers, and drives away the clouds, raising and flattening the dust. (Rodoreda, 2009: 114)

En aquest últim exemple, també molt proper al català, a part de la intertextualitat, principalment he eliminat l'ús repetit de la conjunció «i», que no seria acceptable estilísticament en anglès.

4. «There is [in autumn] a haunting sense of the imminent **cessation of being**; the year in turning, turns in on itself. (Carter, «The Erl-King»: 186)

I l'olor de fulla cremada omplia les cases i l'aire. Tot l'aire era ple d'olor **d'acabament**. (Rodoreda, 2000: 80)

The smell of burnt leaves pervaded houses and air. The air was filled with **the cessation of being**. (Rodoreda, 2009: 66)

Aquí l'expressió «cessation of being» («la suspensió de ser») és un terme molt poètic que evoca l'ambient gòtic, tant en Carter com en Rodoreda.

5. How **starveling**, how bereft, the dead season of this spurious Eden in which all the fruit was blighted by cold! (Carter, «The Tiger's Bride»: 159) (starveling : prim per manca de menjar, una paraula poc usual en anglès)

I mentre mirava la meva criatura adormida i la papallona cap a la vida vaig veure les cames primes del noi del ferrer. (Rodoreda, 2000: 126)

While I was watching my sleeping child and the butterfly struggling into life, I glimpsed the **starveling** legs of the blacksmith's son. (Rodoreda, 2009: 115)

El gènere afecta les estratègies discursives, és a dir, el concepte d'estil que en aquest cas jo cercava. Sovint es troba, sobretot a la segona part de *La mort i la primavera*, un llarg monòleg interior sense gaire puntuació; per traduir-lo em va ajudar el fet que la literatura anglesa té molts exemples de *stream of consciousness* que podem trobar en William Faulkner, Virginia Woolf, i James Joyce —per només esmentar-ne alguns—; tots ells escriptors que Rodoreda admirava. D'aquesta manera, el públic lector anglès que enaltia els escrits modernistes ja tenia un context cultural que els permetia llegir i entendre aquesta autora.

Sortosament vaig trobar un editor que m'escoltava i que respectava les meves opcions, tot i que de vegades li resultessin estranyes. Va acceptar, per exemple, uns quants neologismes meus. La mateixa Rodoreda va escriure en un moment de *La mort i la primavera* aquesta frase «...no sé què eren aquelles matinades perquè no hi ha paraules. No. No hi ha paraules... s'haurien de fer».

I és el que vaig fer. Vet aquí dos exemples dels meus neologismes. Al llarg de la novel·la, Rodoreda parla de la glicina que tira amunt les cases. Tenim en anglès un verb semblant a «tirar amunt»: «to pull up», però em va semblar massa tímid. Trobava que, en una història on tot és estrany, on tot està situat més enllà d'un món que es pot reconèixer, necessitava un verb més fort. Vaig passar setmanes senceres buscant una paraula; finalment vaig decidir que no existia el que volia i vaig inventar-ne una que sabia que seria fàcil d'entendre: «upwrench». «To wrench» en anglès vol dir «arrencar», «torçar», «dislocar»; és un verb amb molta força, i «up», evidentment vol dir cap amunt. En anglès existeixen molts verbs amb el prefix «up» («uphold», «update», «upgrade») però no aquest. Tot i així, em va semblar que funcionava.

Un altre terme que em va costar molt de traduir va ser «la mort arbrada», expressió que es troba cap al final de la novel·la. Hauria pogut dir «treed death», ja que en anglès és molt habitual canviar un substantiu en participi, però ho trobava massa pla. Després de pensar-hi molt, vaig crear el neologisme «Arborideath», basant-me en el conegut terme de «arboriculture», el cultiu d'arbres.

Podria esmentar més casos de com vaig anar formant el meu concepte d'estil, més enllà de la correspondència purament semàntica que trobem a través de les definicions del diccionari. Per exemple, provava d'emfatitzar tot allò que era estrany a l'original —a condició que es pogués llegir bé en anglès— de vegades amb una tècnica tan senzilla com utilitzar l'ortografia britànica, en comptes de

l'americana. Certes paraules en anglès les escrivia amb majúscula per fer patent la meua interpretació. En certs passatges, vaig escriure la paraula «Time» amb majúscula:

Ella [la madrastra] es va aixecar i es va posar al bell mig de la pedra [un rellotge de sol] i va dir que faria el **temps**... Li vaig preguntar si sabia què era el temps i va dir, el **temps** sóc jo.

Escriure «Time» amb majúscula era una manera de personificar el temps, a més de fer el text més intel·ligible, que en definitiva és la feina de la traductora. Per altra banda, la personificació és una tradició que es troba sovint en les mitologies antigues, a les al·legories, i als escrits gòtics, i per aquesta raó em va semblar molt adient per allò que m'interessava aconseguir en la traducció.

També el títol anglès de la novel·la causava certs problemes. L'editor es decantava per una traducció literal, proposava «Death and Springtime». Aquest últim mot, però, em recordava aquella cançó titulada «Springtime for Hitler» del famós musical de Broadway *The Producers*. Per altra banda, la paraula «springtime» evoca més aviat una sensació de plaer, alegria i innocència; tot el contrari del que ocorre en la novel·la, que comença i acaba amb una mort en primavera i en què abunden les referències a la tristesa d'aquesta estació: «Perquè la primavera és trista i és a la primavera que tot el món està malalt i les flors són una malura de la terra... el podrit».

Vaig proposar el títol de «Death in Spring», la mort *en* primavera, tres monosíl·labs amb una sonoritat molt més dramàtica. Volia, amb aquest títol, emfatitzar el fet que en aquesta novel·la res no es correspon amb un món usual. En un món normal la terra torna a néixer, el cicle de la vida comença de nou cada primavera; aquí tot mor.

Un cop publicada, la novel·la, tan experimental, tan dura, va ser insospitadament ben rebuda per la crítica. Van sortir més de vint crítiques a la premsa. Algunes revistes i llibreries van escollir *Death in Spring* com la novel·la del mes i va ser, així mateix, inclosa en la llista de les millors traduccions de l'any. Fins i tot va aparèixer un extens article sobre l'autora a la revista *The Nation* escrit per Natasha Wimmer —la traductora de Roberto Bolaño—, tot i que no és usual que apareguin tantes crítiques arran de la traducció d'una novel·la. Sembla, doncs, que amb les traduccions dels contes i de *La mort i la primavera* s'ha assolit l'objectiu de relançar Rodoreda com a escriptora als Estats Units, de donar-li aquest *Überleben*.

Com ja he esmentat, són dos els aspectes que m'han ajudat a aconseguir-ho: d'una banda la recerca d'analogies estilístiques amb la literatura anglesa i precisament amb alguns dels escriptors que Rodoreda admirava, com Virginia Woolf o D. H. Lawrence; de l'altra, la creació d'un llenguatge molt viu, resistent la pressió de traduir només en el dialecte estàndard anglès, així com s'havia fet abans en les altres traduccions angleses de Rodoreda.

Pel que fa a la varietat dialectal, en els contes i en la novel·la de Rodoreda he trobat una gran varietat d'estils i, segons el cas, he deixat de banda l'anglès estàn-

dard, però mai d'una forma arbitrària, utilitzant un dialecte regional o social; així com arcaïsmes, neologismes, innovacions estilístiques i manlleus estrangers.

M'agradaria pensar que la recepció positiva de les meves traduccions és testimoni que el meu projecte ha tingut èxit. Vull pensar que Rodoreda pot tenir una nova vida en anglès.

### Bibliografia primària

- RODOREDA, Mercè (2000). *La mort i la primavera*. Barcelona: Club Editor.  
 — (2002). «Felicitat». *Tots els contes*. Barcelona: Edicions 62.  
 — (2002). «En el tren». *Tots els contes*. Barcelona: Edicions 62.  
 — (2002). «Tarda al cinema». *Tots els contes*. Barcelona: Edicions 62.  
 — (2002). «El bitllet de mil». *Tots els contes*. Barcelona: Edicions 62.

### Bibliografia secundària

- ARNAU, Carme (2000). *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda.  
 BENJAMIN, Walter (2004). «The Task of the Translator: An Introduction to the Translation of Baudelaire's *Tableaux Parisiens*». Trad. Harry Zohn. A: VENUTI, Lawrence (ed.). *The Translation Studies Reader*, 2a ed., Londres i Nova York: Routledge, p. 75-85.  
 CARTER, Angela (2006). *Burning Your Boats: Collected Stories*. Londres: Vintage Books.  
 LAWRENCE, D.H. (2006). *Lady Chatterley's Lover*. Londres: Penguins Classics.  
 MIGUÉLEZ CARBALLEIRA, Helena (2003). «Language and Characterization in Mercè Rodoreda's *La plaça del Diamant: Towards a Third Translation into English*». *The Translator* 9 (1): 101-124.  
 O'CONNOR, Frank (1962). *The Lonely Voice: A Study of the Short Story*. Cleveland, Ohio: World Pub. Co.  
 RODOREDA, Mercè (2007). «The Thousand Franc Bill». Trad. Martha Tennent. *Two Lines XIV: World Writing in Translation*: 217-220.  
 — (Oct. 2007). «Afternoon at the Cinema». Trad. Martha Tennent, *Words Without Borders: The Online Magazine for International Literature*.  
 — (Des. 2008). «Happiness». Trad. Martha Tennent, *Words Without Borders: The Online Magazine for International Literature*.  
 — (2008). «On the Train». Trad. Martha Tennent, *eXchanges: black & white*. University of Iowa's literary e-journal.  
 — (2009). *Death in Spring*. Trad. Martha Tennent. University of Rochester: Open Letter.