

Imma Monsó, la dona visible entre llengües: converses amb la seva traductora italiana i reflexions sobre l'autotraducció de *La mestra i la Bèstia*

Nancy De Benedetto

Università di Bari Aldo Moro
Dipartimento di Ricerca e Innovazione Umanistica
Str. della Torretta
70122 Bari
alfonsina.debenedetto@uniba.it
0000-0002-3017-5659



© de l'autora

Recepció: 2/9/2025
Acceptació: 12/10/2025
Publicació: 8/6/2026

Citació recomanada: DE BENEDETTO, Nancy (2026). «Imma Monsó, la dona visible entre llengües: converses amb la seva traductora italiana i reflexions sobre l'autotraducció de *La mestra i la Bèstia*». *Quaderns. Revista de Traducció*, 33, 195-210. <<https://doi.org/10.5565/rev/quaderns.230>>

Resum

L'objectiu d'aquest estudi és definir el perfil d'Imma Monsó com a autotraductora a partir de la novel·la *La mestra i la Bèstia*. D'una banda, m'interessava conèixer la seva percepció de l'AT, que presento aquí a través d'una entrevista en què l'autora parla amb molta cura de les relacions amb el TF, de les diverses fases de treball, de les pèrdues i de les compensacions; de l'altra, a partir d'alguns dels elements subratllats per ella, he pogut profunditzar les meves reflexions crítiques analitzant l'AT per establir una comparació amb la meua traducció italiana (TI) i seguir alguns aspectes, com ara el tractament de l'onomàstica, la traducció de la variació diatòpica i la visibilitat.

Paraules clau: autotraducció; visibilitat; polítiques editorials; onomàstica; variació diatòpica

Abstract. *Imma Monsó, the visible women between languages. Conversation with her Italian translator and reflections about self-translating La mestra i la Bèstia*

The aim of this study is to define Imma Monsó's profile as a self-translator, based on the novel *La mestra i la Bèstia*. On the one hand, I was interested in discovering her perception of the AT, which I present here through an interview in which the author speaks very carefully about her relationship with the TF, the various stages of work, the losses and the compensations. On the

other hand, based on some of the points highlighted by Imma, I have been able to deepen my critical reflections by analysing the AT to establish a comparison with my Italian translation (TI) and by examining certain aspects, such as the treatment of onomastics, the translation of dialectal variation and visibility.

Keywords: autotranslation; visibility; publishing policies; onomastics; diatopic variation

Sumari

- | | |
|--|--|
| 1. Antecedents i justificació | 4. La traducció de la variació diatòpica |
| 2. Reflexions crítiques | 5. Visibilitat |
| 3. El tractament dels noms propis de persona | 6. Conclusions |
| | Referències bibliogràfiques |

1. Antecedents i justificació

La mestra i la Bèstia (2023) és l'obra més recent d'Imma Monsó, autora de nou novel·les i diversos reculls de contes. Molt apreciada per la seva gran capacitat de construir protagonistes extraordinàriament originals amb un estil delicat, eficaç i empàtic, ha estat traduïda a moltes llengües occidentals. A Itàlia va tenir una presència esporàdica amb *Un uomo di parola* (2008), tot i que el volum va guanyar la XIII edició del premi veronès Scrivere per Amore. Cal esperar que l'interès de l'editorial Feltrinelli, que al començament de 2025 li publicà la darrera novel·la, li pugui facilitar més continuïtat en el mercat italià.

Vaig conèixer l'Imma el febrer de 2024, quan feia poc que havia començat a traduir-la sense gaires dificultats de comprensió del text, i vaig decidir fer-li una breu entrevista sobre la seva AT al castellà, que s'havia publicat al mateix temps que l'original català. M'interessava que parlés de la seva praxi i de la perspectiva ideològica que l'havia guiada en el moment de traslladar la seva novel·la per a un públic de lectors castellanoparlant, en principi molt més ampli. Tanmateix, no vaig aconseguir introduir el tema, atès que n'hi havia d'altres igualment importants, com ara les connexions autobiogràfiques entre l'autora (real) i els fets que reconstrueixen l'eix conductor de la narració, inspirats en certa part en la vida de la seva mare, a través de la mirada de Severina, la jove protagonista. La història del pare també coincideix, en part, entre la narració del llibre i la vida real, amb les circumstàncies misterioses d'un assassinat polític a causa d'uns presumptes ajuts prestats a la CNT, que organitzava la propaganda antifranquista des de França. Vam tenir la possibilitat, per tant, de profunditzar alguns dels elements culturals de la novel·la que remetien *grosso modo* als anys de la formació d'una generació que s'havia criat en temps del franquisme més dur i havia arribat a l'edat adulta abans de la democratització del país. Van sorgir arguments com ara la manipulació de la transmissió del saber, el reconeixement d'una sola llengua oficial i la supervivència del català com a llengua oral i familiar; és a dir, la

diglòssia establerta i obsessivament mantinguda pel règim, i segurament encara vigent. I vam parlar, per tant, dels nuclis de la novel·la.

Fet i fet, vam tractar molt poc la traducció italiana que encara romanía *in mente dei*; tanmateix, l'autora es va oferir amb tota la disposició a aclarir-me qualsevol dubte que pogués sorgir al llarg del treball i, quan ens vam acomiadar, em va aconsellar que tingués en compte la seva autotraducció com a text de suport, per posar a la prova la meua versió. D'altra banda, jo intento consultar sempre les altres versions que ja existeixen en llengües que conec, per una incontenible curiositat lingüística, més enllà del fet de buscar-hi una resolució a qüestions problemàtiques. Així doncs, ja tenia *La maestra y la Bestia* a l'escriptori, i havia pogut observar que, al costat de variacions de diversa tipologia, emergien solucions que no sempre em podien ajudar perquè s'allunyaven del TF. És a dir, que inevitablement se'm presentava el conflicte filològic entre dos testimonis, amb la qual cosa se'm feia evident, de retruc, la necessitat de seguir només el text català per a la traducció italiana, i deixar la comparació entre els dos textos de cara a un moment posterior al lliurament del text a l'editorial. Tanmateix, no vaig voler abandonar les reflexions que podria treure d'un acarament entre l'original i la versió d'autora, i per això li vaig demanar que contestés a unes preguntes en forma d'entrevista.

1) Direccionalitat: sempre escrius en català i t'autoversions en castellà o alguna vegada has emprès el recorregut en l'altre sentit?

Sí, sempre escric en català i després m'autotradueixo, tot i que pot haver-hi expressions que d'entrada «se m'apareguin» en castellà, perquè en un moment donat se'm pot «aparèixer» de primeres una versió més àgil en castellà mentre escric la versió original i després he de buscar la traducció al català adequada, però aquesta situació és més aviat excepcional.

2) T'estimes més que et tradueixin o autotraduir-te? I per què?

Jo sempre he pensat que cal dipositar una confiança absoluta en els traductors, i penso també que, quan una obra és «versionada», l'autor hauria de quedar-ne al marge i respectar al màxim la versió del traductor, especialment quan no domines la llengua i ni tan sols la podràs jutjar. Sovint veig autors que es queixen de la versió cinematogràfica de la seva novel·la. Penso que quan l'autor ven els drets, ha d'assumir que el cineasta se la farà seva i en farà una lectura necessàriament diferent. La traducció no és ben bé el mateix, però també el traductor es fa seva l'obra: necessita veure, sentir, experimentar allò que està versionant per traslladar-la amb encert a l'altra llengua.

Així és que, en principi, sempre vaig pensar que voldria que em traduïssin. Però la cosa canvia quan «sents com a pròpia» també l'altra llengua. Amb la primera novel·la vaig tenir la primera experiència en aquest sentit: la va traduir un bon escriptor, molt conegut en llengua castellana i a la resta d'Europa, que tanmateix no es dedica a la traducció literària professional. En qualsevol cas, quan la

vaig llegir no la sentia com a pròpia. A partir de llavors vaig decidir-me per l'autotraducció.

D'altra banda, havia anat adquirint molta pràctica d'autotraducció constant amb els articles al diari. *La Vanguardia* es publica en castellà i en català simultàniament. Els articles han estat una font inesgotable de recursos, i també d'anècdotes, pel que fa a l'autotraducció.

Dit això, jo soc trilingüe en el sentit que tinc competència comunicativa verbal i escrita en francès des de la infància, a banda que la meva formació universitària va ser en literatura francesa. Però no se m'acudiria traduir-me al francès tot i que el parlo i escric des de molt petita. El castellà, en canvi, té un estatus molt diferent en el meu món d'aprenentatge lingüístic i emocional, per les circumstàncies que vam viure els de la meva generació durant la infància sota el franquisme.

3) En la teva producció el temps de l'escriptura sol coincidir amb el de l'AT al castellà o és posterior? Amb Un home de paraula, em fa l'efecte que ha passat més temps entre una fase i l'altra respecte a les novel·les més recents. La mestra i la Bèstia, en canvi, es va publicar en les dues llengües simultàniament, tot i que la promoció per Espanya es va fer un parell de mesos després. L'anaves traduint mentre l'escrivies o després?

Que jo recordi, sempre he fet la traducció immediatament després de la versió original, fins i tot quan la decisió de publicar en castellà s'ha posposat. També vaig traduir després *La mestra i la Bèstia*, però ja tenia anotacions en castellà de frases que volia que fossin d'una certa manera o fins i tot que originàriament havia pensat en castellà. Comparar les dues versions resulta molt interessant perquè veus detalls que de vegades no has vist en l'original i, d'alguna manera les dues versions dialoguen entre si. En el cas de *La mestra i la Bèstia*, la comparació va ser constant i enriquidora.

4) Hi ha interferències entre escriptura i AT? Explica'ns la teva experiència.

Aquest diàleg entre les dues versions, que acabo de comentar, de tant en tant produeix modificacions en la versió original. Sovint torno a la versió en català i canvio un gir sintàctic que, de sobte, em sembla més apropiat gràcies al fet que l'acte de la traducció ha il·luminat el text original i m'ha brindat una manera millor d'expressar-ho. En el cas d'aquesta novel·la, podia fer-ho perquè la versió catalana encara estava en la fase de correcció editorial mentre feia l'autotraducció.

5) Penses que la llengua condiona la creació? Ja sé que és un tema enrevessat i difícil de sistematitzar, però m'agradaria traçar llaços entre llengües i textos.

Sí, sens dubte la llengua condiona la creació, però fins a un cert punt. D'altra banda, em passa una cosa curiosa, que a l'hora de recordar l'atmosfera i el sentit d'un llibre o d'una pel·lícula que he vist, em costa molt recordar si l'he llegit en català, en castellà o en francès. Quan he llegit el mateix llibre en dues llengües

diferents m'ha passat això: la lectura ha estat diferent en cadascuna mentre tenia el text davant i els aspectes sensorials de l'escriptura eren presents, però quan ja no he tingut el text davant, ha quedat per a mi el sentit de la història i l'atmosfera que m'ha embolcallat (dues coses que per a mi són molt importants en una obra), i aquesta sensació ha estat idèntica tant si l'he llegit en una llengua com en una altra. I això crec que vol dir que la traducció és bona i ha aconseguit l'objectiu de traslladar plenament el sentit de l'obra a l'altra llengua.

6) *Dirigir-se a uns lectors monolingües castellanoparlants quina mena de canvis et suggereix d'aportar? Ens en podries fer cinc cèntims?*

Es podria escriure un llibre de tots aquests canvis... Hi ha canvis que responen només a la sonoritat: de sobte, la traducció «correcta» no resulta adequada a la poesia d'una frase concreta. N'hi ha que són molt personals i en autotraduir-te t'adones que aquella expressió en català correspon a una expressió en castellà una mica diferent. N'hi ha que responen a criteris de lògica, com ara la decisió de traduir les frases en ribagorçà al castellà, perquè el ribagorçà és una variant del català i en castellà no tenia sentit mantenir-la...

7) *Com en qualsevol mena de traducció, en l'AT també hi ha pèrdues i compensacions. Explica'ns els teus records de l'AT de La mestra i la Bèstia.*

Un exemple de pèrdua té relació amb el que acabo de comentar a la pregunta anterior. A *La mestra i la Bèstia* es va perdre el dialecte d'alguns personatges del poble. Hauria pogut traslladar les frases al ribagorçà castellà, que existeix, però resulta que només el parlen a la Ribagorça aragonesa. I la història de la novel·la està íntimament vinculada a uns pobles de la Ribagorça catalana, on es parla ribagorçà català. Difícilment, en aquest cas, podem optar per traduir la variant dialectal o intentar «versionar-la» com es fa de vegades amb les variants intraduïbles, i crec que les traduccions de *La mestra i la Bèstia* a llengües estrangeres van seguint el mateix criteri: obviar la variant dialectal.

Pel que fa a les compensacions, se m'acut que, en la llengua col·loquial, de vegades el castellà ens dona més recursos que el català. El castellà ens sembla de vegades més «fresc» perquè ha tingut una evolució sense entrebancs, mentre que el català, històricament, ha estat objecte de repressió, l'última una interrupció de quaranta anys sota la dictadura. I ara, el català, precisament per haver estat una llengua sotmesa a períodes de marginació, té un cert dèficit de llengua vulgar i d'argots. La «normalització lingüística» postfranquista va treballar molt per regular la llengua i ens va donar moltes eines en el pla normatiu que s'han anat multiplicant i són molt útils. Però quan es tracta de la llengua del carrer, ens trobem que a l'hora de traduir hi ha molta ingerència de termes castellans que s'utilitzen de forma habitual en català. I si en un context col·loquial triem el terme català normatiu, pot quedar estrany perquè és un terme infrautilitzat al carrer. Això crea dilemes a l'hora de traduir. Un exemple anecdòtic és el cas de *foliar*, que té en català un ús molt comú, però se'l considera castellanisme. A la versió original de

La mestra i la Bèstia vaig optar per deixar aquest terme en contra del criteri del corrector, que preferia *cardar*. Ho vaig fer perquè *follar* és d'ús molt més comú i se'm feia més «natural», tot i que *cardar* tampoc no està malament... Però en el context d'aquesta novel·la, situada en una època en què precisament la presència del castellà era ubiqua, em semblava més adient el castellanisme.

8) *Les polítiques editorials condicionen l'AT? I si és així, de quina manera?*

Sí, la condicionen. Sovint, la publicació en castellà s'acostuma a separar uns mesos de la sortida del llibre en català. Això és degut a motius diversos: per exemple, si els mitjans ja s'han interessat pel llibre català, quan surt a la resta d'Espanya, els mitjans catalans ja no parlaran de la publicació en castellà. Això perjudica les vendes en castellà, que a Catalunya són més importants que a moltes altres comunitats de llengua castellana, atès que el mercat editorial en castellà a Catalunya és molt potent. Els editors també pensen que si l'obra es publica en català i castellà simultàniament, el català en surt perjudicat perquè molta gent que podria llegir en català la llegirà en castellà perquè ha sortit primer i també perquè a Catalunya el castellà hi té una posició de domini. És una societat diglòssica en què el castellà sempre ha gaudit de més privilegis que el català.

Hi ha també un cert temor que l'autor, pel fet d'autovercionar-se, acabi sent considerat un autor espanyol, diguem «per absorció». De fet, la primera vegada que vaig anar a fer promoció a Madrid, un entrevistador em va preguntar com era que, expressant-me «tan bé» en castellà, havia decidit escriure en català. D'això en fa més de vint anys i moltes coses han canviat, però encara hi ha sectors de gent que es plantegen aquesta pregunta. En tot cas, la meua resposta va ser senzilla: el català és la meua llengua materna i paterna, la meua llengua de transmissió de les emocions i, per tant, la que sempre escolliria en primer lloc com a eina literària. I això a pesar de les dificultats.

2. Reflexions crítiques

2.1. *Quina mena de traductora és Imma Monsó?*

En revisar els criteris de classificació tipològica de l'autotraductor que s'han articulats en els estudis del sector, considero que és possible adscriure'm a la polarització que s'estableix entre una actitud de manteniment estricte de la lletra i una creativitat de nou encuny, desvinculada del primer original. La major part dels autotraductors se situen, en la pràctica, en un punt intermedi entre aquests dos extrems, i poden classificar-se segons l'equilibri que estableixen entre el propi rol d'autors i el de traductors (Ramis 2014: 105).

Segurament, tots els autors que s'autotradueixen perceben en l'AT una ocasió per revisar, adequar i probablement millorar el text original, tal com afirma Imma Monsó, de cara a un públic de lectors nou i més ampli. Alguns —l'exemple més recurrent és Carme Riera amb *Qüestió d'amor propi*— troben de vegades en el canvi de codi i en la simultaneïtat d'escriptura i autotraducció unes possibilitats

d'alt grau de creació que s'intercanvien entre un text i l'altre perquè fusionen els conceptes d'escriptura, traducció i original en una única experiència artística (Santoyo 2010: 377-378). La majoria d'escriptors, però —entre els quals hi ha la mateixa Carme Riera amb *Joc de miralls* i *Dins el darrer blau*— consideren l'original un text definitivament més tancat i allunyat d'una nova creació, un original acabat però que sempre es pot millorar lingüísticament a través del diàleg que s'estableix amb la producció del segon text (Gregori 2024: 43-44).

En una entrevista/seminari on va ser convidada juntament amb Lluís-Anton Baulenas, Imma Monsó destaca la utilitat de la mena de relació particular que es crea amb el text durant l'AT, especialment en referència a les columnes que escriu a *La Vanguardia* i que de vegades autotradueix: «Realment t'adones de moltíssimes coses...» (Espasa 2019). Per tant, reivindica la possibilitat de poder intervenir-hi sense límits preestablerts: «ho faig amb llibertat absoluta» (Espasa 2019). Igualment, se sent lliure en l'AT de les seves pròpies novel·les en què, si intervé, freqüentment i de manera diferent, és per reorganitzar profundament el discurs en castellà amb tots els canvis necessaris, tot i que sense modificar la *dispositio*, ni els registres lingüístics ni les referències culturals. En la polarització entre una nova creació i la fidelitat a la lletra, doncs, la Monsó de *La maestra y la Bestia* se situa en el segon i més nombrós grup d'autotraductors, atès que aporta canvis que són essencialment *transformacions d'autotraduccions* (Ramis 2014: 126-128).

Sense voler fer aquí una anàlisi microtextual de l'AT, però mantenint-me dins els límits útils d'aquest treball, em quedo en l'àmbit del relat i consideraré algunes de les intervencions més típiques. En algun cas, els canvis incideixen en nuclis argumentals que són decisivament importants, com l'angoixa, com podem comprovar en el fragment següent, *leitmotiv* existencial de la formació de Severina, per la impossibilitat de comprendre les converses en codi dels seus pares:

TF [amb el López] un Chevrolet era un Chevrolet i un Morris era un Morris, mentre que a casa les paraules no sempre designaven el que se suposava que designaven. Amb ell, tot era senzill com el silenci dorment que deixaven entre aposta i aposta. (43)

AT [con López] un Chevrolet era un Chevrolet y un Morris era un Morris. Por el contrario, sus padres se caracterizaban por períodos en los que hablaban de asuntos incomprensibles **que generaban reacciones imprevisibles, momentos en que todo se tornaba inseguro alrededor de Severina y las palabras adquirirían un valor alegórico que ella no lograba atrapar. Las tardes de domingo con López eran aburridas pero plácidas. Plácidas como el silencio que dormitaba entre ellos mientras esperaban la aparición del siguiente coche.** (35)

L'amplificació que apareix en el primer capítol de l'AT és una anticipació del relat que en el TF es presenta per primera vegada només al segon capítol i que es desenvolupa al llarg de tota la novel·la, des de la intuïció de la nena que els seus pares parlen en codi, fins a la reconstrucció precisa —que tindrà lloc quan Severina sigui adulta i gran— del món de la resistència antifranquista i de la clandestinitat. Exemples com aquest no són aïllats; de fet, en el segon cas també s'avança

narrativament un altre element important del relat, que consisteix en el contrapunt entre una Severina insegura i la mestra de Bodori, extravertida i moderna, que en l'original apareix més endavant, als capítols posteriors:

TF: algú havia dit que no era ben bé una «moderna» com, per exemple, la mestra de Bodori. Que la nova, més que del present, semblava que venia del futur, fins i tot del passat. (22)

AT: Alguien había dicho que «moderna» no era, que moderna era, por ejemplo, la maestra de Bodori, **que sí era moderna y actual, además de muy simpática y dispuesta. En cambio, la chica nueva no podía calificarse de «actual».** Uno opinó que parecía venir del futuro, otro que del pasado. Y lo de simpática estaba por ver.

L'amplificació no és l'única tècnica d'intervenció que Imma Monsó aplica, atès que també són freqüents les condensacions, com en l'exemple següent:

TF: La Júlia la va portar a pasejar per Barcelona, **una ciutat enlluernadora** on ella no havia estat abans i **on li costava veure les coses amb perspectiva, perquè arreu es quedava enganxada llegint alguna cosa: als laterals dels tramvies o als rètols de les portes d'entrada, però era als quioscos on s'embadalia, i també davant dels aparadors de les botigues d'ultramarins, on passava llargues estones llegint les etiquetes de dotzenes de productes que no havia vist mai.** (133)

AT: **Aquel segundo día** la llevó de paseo por una ciudad que a Severina le pareció **más apagada que en las postales**, aunque de inmediato trató de iluminarla con la imaginación, como solía hacer su madre. (126)

Observem en aquest fragment l'especificació que aporta la introducció del marc temporal, situada a l'inici de l'oració, una solució diferent tant pel que fa a la forma com als temes, així com la retallada considerable d'una descripció de la ciutat de Barcelona. En realitat, la intervenció vol ser una correcció, atès que en el TF la mateixa descripció que s'elimina en l'AT era una repetició, que es manté en el TF, d'un fragment molt similar que es troba en el primer capítol (11). Criden l'atenció, en aquesta revisió, el parell d'adjectius que defineixen la ciutat en un sentit literalment oposat: *enlluernadora* en el TF i *apagada* en l'AT. Venen al cap les diferents representacions literàries de la ciutat, fornides per les múltiples tradicions, entre les quals destaca la ciutat franquista de Manuel Vázquez Montalbán; però en realitat l'explicació és més senzilla i es deu a una creació de sentit autònoma respecte al TF (312), que presenta una nova coherència narrativa. Si en el TF, de fet, *enlluernadora* remet a la meravella de la nena davant les múltiples possibilitats de lectura que ofereix la capital, en l'AT, en canvi, fa referència a una protagonista que recorda precisament «haver trobat l'Eixample sòrdid, gris i asfixiant» (312).

Els exemples que s'han exposat contenen els canvis més notables i fàcilment observables a simple vista. S'han deixat de banda intencionadament els aspectes

sintàctics i lèxics, que corresponen a la comparació entre llengües, atès que això no forma part dels objectius d'aquest treball, i també perquè, com afirma l'autora en l'entrevista citada anteriorment, «es podria escriure un llibre de tots aquests canvis». Era important destacar aquí que els canvis introduïts donen lloc a un text revisat que és lleugerament diferent del TF, però no qualitativament millor ni pitjor.

3. El tractament dels noms propis de persona

Ara ens desplaçem del paratext al text per tal d'analitzar el tractament de l'onomàstica, un element fonamental en la transmissió de la identitat de la llengua-cultura d'origen i tanmateix difícil de precisar. S'articula sobre la polarització entre conservació i substitució total o parcial. La conservació dels noms propis en la forma original és una norma, vigent als nostres dies, que s'ha anat consolidant en la literatura occidental traduïda de manera poc uniforme, perquè depèn principalment de tradicions més o menys obertes a l'acceptació d'elements culturals aliens. Al mercat italià és de difícil historicització, tot i que a partir de la segona meitat del segle xx la substitució dels noms originals per equivalents o transcripcions fonètiques és cada cop menys freqüent, almenys en les editorials de més prestigi cultural (De Benedetto 2024: 69-72). Aquesta norma, que també s'aplica en les diferents zones de l'Estat espanyol amb les traduccions al·lògrafes, podria no ser vàlida en el cas de les autotraduccions. Tornant a *La mestra i la Bèstia*, en efecte, en l'AT s'observa que, excepte els noms idèntics en totes dues llengües, com Severina, Simona, Virginia i Nara, els noms dels personatges han estat substituïts per la variant castellana (Fermí/Fermín, Simeó/Simeón, Eusebi/Eusebio, Guillem/Guillermo).

Un cas concret em genera una perplexitat particular: em refereixo a un personatge històric, el poeta Màrius Torres, que és esmentat diverses vegades a la novel·la i que en l'AT apareix com a Mario. Aquest tractament resulta força desconcertant perquè no és adequat, i les normes acostumen a ser bastant rígides respecte als noms connotats (Cuéllar 2014: 364); més encara quan, de manera incoherent, Humbert (germà de Màrius) es manté sense cap transformació. Aquest cas, associat a la substitució generalitzada i culturalment inacceptable dels noms propis, em duu a pensar, en primer lloc, que l'AT ha passat per una edició poc acurada en la revisió final que precedeix l'imprimàtur; en segon lloc, em fa pensar que el tractament dels noms propis no depèn de la pràctica autorial sinó d'una política editorial antiquada i discutible, que tendeix a fer que les traduccions intraestats resultin més familiars per a un públic peninsular de llengua espanyola. I, efectivament, la traducció dels noms dels personatges, juntament amb l'ocultació de la informació paratextual observada anteriorment, constitueix de fet l'únic tret lingüístic que Jorge Herralde, en una coneguda intervenció de 2007, esmenta i defineix com a pràctica mantinguda i acceptada per l'editorial Anagrama en relació amb les autotraduccions: «No hay que descartar la hipótesis de que, a ciertos lectores españoles, las onomásticas y toponimias que persisten en libros traducidos del catalán les produzcan un rechazo visceral» (15).

En canvi, en la TI, sense cap dubte, s'aplica la regla general per la qual els noms es mantenen en la forma original, cosa que, juntament amb els elements paratextuals citats abans, confirmaria que la identitat de l'àrea lingüística catalana és més present en les traduccions al·lògrafes que no pas en l'AT.¹

4. La traducció de la variació diatòpica

Més enllà del contacte entre llengües nacionals, les varietats diatòpiques del català constitueixen un altre element característic de l'ambient i de la identitat dels personatges. El contacte entre el dialecte de l'àrea pirinenca i el català oriental és present en el relat de la vida de la protagonista, quan, després de la mort dels pares, accepta una feina de mestra a la Ribagorça. Severina, per tant, té un accent que «revelava un català nord-oriental i possiblement rural»,² mentre que els habitants de la vall fan servir una llengua que sembla «una música de càmera mineral i molt antiga» (22). El dialecte esdevé un tret distintiu dels personatges; exerceix una funció mimètica en diversos fragments de diàlegs; apareix en reflexions metalingüístiques i en un intent de petit diccionari dialectològic que Severina proposa als seus alumnes, però al qual ha de renunciar aviat perquè a les escoles franquistes el català només es pot emprar oralment i fora de classe. El dialecte de Dusa, doncs, forma part de la formació cultural d'una protagonista que té una relació sentimental amb la llengua i amb les paraules, atès que per a ella són l'única forma d'exploració del món. Aquesta qüestió representa, traductològicament, un obstacle que només es pot superar de manera parcial i no unívoca.

El marc teòric en la matèria ofereix diversos punts de reflexió traductològica, proposant estratègies que oscil·len des de la variació de registre o estil fins a la neutralització o la identificació de correspondències arbitràries entre varietats diatòpiques de la llengua d'origen i la de destinació. Les solucions reals, però, són molt limitades: les varietats diatòpiques estan tan lligades al territori del qual provenen i difícilment es poden reproduir mitjançant l'elecció d'equivalents de contrastos territorials o diacrònics en la llengua d'arribada.³ A parer meu, el tractament de la varietat diatòpica depèn del valor funcional que té dins el text en què s'insereix, en què, a més, pot desenvolupar diverses funcions que en la traducció es poden abordar de manera diferent. A *La mestra i la Bèstia*, de fet, el dialecte exerceix diverses funcions; és, en primer lloc, la varietat expressiva dels habitants de Dusa, com Justa, que parla de la manera següent:

1. Sense poder presentar en aquesta seu dades obtingudes d'un estudi representatiu sobre les traduccions al·lògrafes endògenes, em limito a consignar aquí, a més del cas de la meua traducció de *La mestra i la Bèstia*, que a la versió en castellà de la novel·la *Et vaig donar ulls i vas mirar les tenebres*, d'Irene Solà, publicada el mateix any (2023) i per la mateixa editorial (Anagrama), els noms propis catalans hi apareixen íntegrament conservats (Francesc, Bernadeta, Bernardí, Bartomeu, i així successivament).
2. Lleugera ampliació a l'AT, potser per facilitar la comprensió al públic de llengua castellana: «revelava que venia del este, un **catalán abierto i melodioso** como del nordeste rural» (17).
3. Per a una reconstrucció diacrònica completa de l'argument, vegeu Tello 20.

Potser tens ragó, que é una família. Però d'una família ti pots esperar lo millor i lo pitjor... Quan menos ti penses la mala bava ho esmerdegue tot... Només cal recordar-si de la guerra» (100)

Els trets lingüístics com aquests apareixen amb una freqüència global limitada i no pretenen cap efecte idiolectal, sinó que són comuns als personatges de la vall; en aquest tipus d'ocurrència, el dialecte queda neutralitzat tant en l'AT com en la TI, és a dir, s'anul·la la variació diatòpica:

Bueno, de una familia puedes esperar lo mejor y lo peor... Cuando menos te lo esperas, la mala sangre lo enturbia todo... Basta con acordarse de la guerra... (94)

D'altra banda, no podia ser de cap altra manera: qualsevol estratègia diferent hauria carregat el text de requisits estilístics que l'original no conté.

Des d'un punt de vista descriptiu, en canvi, la varietat dialectal es posa en contrast entre el català oriental i algunes paraules que haurien d'entrar en el petit vocabulari que Severina vol elaborar amb els alumnes. En aquest cas, es reprodueix en la forma original tant en l'AT, en què apareix lleugerament condensat, com en la TI:

Va esborrar esculufar i acogullar-si, traduïts respectivament per tafanejar i acotar-se. I va esborrar ximar (que era «beure poquet», tot i que també podia ser «beure molt» si es pronunciava adequadament). (101)

Borró las palabras en dialecto «esculufar», «acogullar-si» y «ximar» («fisgar», «agacharse» y «beber poquito»), y luego borró su traducción al catalán (113)

De la mateixa manera, trobem a la TI:

Cancellò *esculufar* e *acogullar-si*, rispettivamente tradotte con “spettegolare” e “piegarsi”. Cancellò anche *ximar* (che significava “bere un pochino”, ma anche “bere molto”, a seconda di come si pronunciava). (100)

Exactament com passa en el contacte català/castellà i més enllà de la funció mimètica, el dialecte torna a aparèixer aquí en la reflexió metalingüística que acompanya els sentiments i la lenta definició del caràcter de la protagonista:

la del ribagorçà no era una música melódica com la de l'est, sinó abrupta i nua, com la Severina imaginava que devia ser la Veritat, *llavons ploieue més que ara, llavons févom farinetes de trumfa, llavons portàvom es ginolls pelats, llavons févom, llavons dívom, llavons vinives, llavons tinives...* (119)

En aquest cas, el dialecte no es podia neutralitzar perquè no es podien trobar equivalents lingüístics o funcionals sense traslladar arbitràriament les característiques de les valls pirinenques a un altre indret. El dialecte del qual es parla és antic, intern, essencial, rugós; Severina s'hi sent atreta «perquè tenia aquella mania amb la sonoritat de les llengües» (119). Per tant, he intentat mantenir l'únic efecte

sobre el qual es podia incidir, és a dir, la sonoritat de les paraules i l'estranyament que també hi havia en el text original, mitjançant una conservació íntegra, sobretot tenint en compte que el significat de les característiques tel·lúriques del ribagorçà remet explícitament al passat a través de l'adverbi de temps que apareix set vegades en l'extracte, aquest «llavons» que «la reconfortava per damunt de tot. Perquè el llavons no s'acabava mai mentre que l'ara no durava gota» (120). Aquesta és la mateixa opció que tria Imma Monsó, perquè el fragment no ha estat traduït ni en l'AT ni en la TI. Tot plegat es tanca en una sola frase i el significat es resol en l'últim *llavons*, traduït en tots dos casos, respectivament en la versió castellana com en l'italiana: «porque **el entonces** no acaba nunca mientras que el ahora apenas dura un suspiro» (113); «perché l'“**allora**” aveva una durata che non finiva mai, mentre l'“ora” si esauriva in un baleno» (119).

5. Visibilitat

Per fer una breu referència a una qüestió central en els estudis sobre l'AT, cal recordar que, si bé d'una banda afavoreix el coneixement i la divulgació de la literatura perifèrica entre lectors infinitament més nombrosos que els naturals, de l'altra tendeix a la neutralització d'elements fonamentals que determinen la seva procedència, com ara les indicacions paratextuals, el tractament de l'onomàstica o l'adaptació dels elements culturals. Així, doncs, a la difusió d'una literatura d'àrea menor i bilingüe, idealment desitjable, hi correspon una dispersió dels elements identitaris que posa en risc la necessitat mateixa de la seva supervivència (Grutman 2009; Ramis 2017; Stella 2021). El contrast entre l'AT i la TI de *La mestra i la Bèstia* forneix uns resultats que confirmen evidentment aquesta tendència general: pel que fa als elements paratextuals que presenten el text com una traducció, amb el nom del traductor, la llengua d'origen i el títol original en el cas de la TI, s'expressen clarament i no podrien presentar-se de cap altra manera, des d'un punt de vista normatiu. En canvi, l'AT ofereix dues versions: en la publicació en paper s'especifica que es tracta d'una «versión de la autora», mentre que en la publicació digital no s'hi detecta cap indicació d'aquest tipus, sinó que predomina l'autorialitat que caracteritza clarament el text com a original.

Cal afegir, a més, per oferir una visió ràpida de la qüestió general, que aquesta informació és clara també en el cas de la primera novel·la traduïda a l'italià d'Imma Monsó, *Un uomo di parola* (2008), i en la majoria dels casos de literatura traduïda del català. Si es dona el cas que aquesta informació no apareix és perquè la traducció italiana prové de textos intermedis, generalment escrits en castellà, circumstància que, més que cap altra, tendeix a anul·lar la visibilitat de la literatura catalana fora dels seus límits geolingüístics, i que provoca una pèrdua que no es pot compensar sense cap mena d'introducció o cap altre material paratextual.⁴

4. El fenomen de la traducció indirecta és un fals problema, perquè, almenys pel que fa al mercat italià, és molt limitat. La consulta a la base de dades del CLECSI (<<https://clecsi.it>>), llevat de possibles aprofundiments textuais que puguin fer variar parcialment les xifres, revela que de 260 obres en prosa traduïdes del català (1900-2024), només cinc provenen de la versió castellana. Ens remetem a una futura aportació que, per raons òbvies d'espai, no es pot exposar aquí.

En els textos traduïts del català, finalment, es destaca un segon element de gran visibilitat, que és la indicació de la institució que finança econòmicament les despeses de la traducció. Així, segons els canvis polítics en l'organització de la promoció de la literatura traduïda, des de les últimes dues dècades del segle xx, s'ha passat d'un model autonòmic (Generalitat Valenciana, Consell Insular de les Illes, Institut d'Estudis Catalans) a la centralització de l'Institut Ramon Llull.

Des del punt de vista paratextual, doncs, la literatura catalana traduïda té una visibilitat indiscutible.

És força problemàtica la ubicació d'aquests mateixos elements dins el camp literari espanyol, en què les normes editorials estan determinades per lògiques culturals i econòmiques que s'inscriuen en motivacions també de caràcter ideològic (Parcerisas 2007: 114-116). Atès que les traduccions des de llengües perifèriques representen una proporció creixent dins el corpus de literatura traduïda a l'espanyol, aquest fenomen sociocultural és rellevant i ocupa una quota de mercat determinada per relacions específiques dins el polisistema (Arenas i Škrabec 2006; Santana 2015), que segueixen una lògica de poder jerarquitzada i diglòssica (Arnau 2016: 321-323).

En un estudi fonamental de 2011, Dasilva classificava el corpus d'autotraduccions en dues categories, transparents i opaques, segons el grau de reconeixement dels textos originals, i constata una tendència clara i creixent a «exclure qualquier indicio que obstaculice lucir como original lo que es una autotraducción», a diferència d'abans, quan «era más común anunciar que el producto autotraducido emanaba de un texto redactado por el autor primeramente en otra lengua» (Dasilva 2011: 47). En un posterior i documentat contrast entre diferents tipologies d'AT, el mateix estudiós demostrava que l'opacitat és típica de les autotraduccions endògenes, és a dir, les concebudes dins del mateix espai nacional on es dona una condició d'asimetria entre les llengües perifèriques i el castellà:

Para nosotros, la opacidad es uno de los síntomas más vivos de la diglosia que afecta a la autotraducción entre una lengua minorizada y una lengua normalizada, que no es equiparable a la autotraducción entre dos idiomas que gozan de análoga catalogación. (Dasilva 2015: 180)

Les polítiques editorials, tanmateix, no són uniformes i, per tant, la norma de l'opacitat varia de manera discreta d'un editor a un altre, tot i convergir en la tendència general indiscutible descrita, que s'ha anat sedimentant sobretot en els últims anys. Pel que fa a la producció novel·lística d'Imma Monsó, publicada entre finals del segle xx i l'actualitat, podem observar que testimonia la transformació de les estratègies editorials dominants en les darreres dues dècades, que tendeixen cap a l'opacitat. Abans del 2010, en efecte, Javier Cercas (*Nunca se sabe*, 1997) i Roger Moreno (*Como unas vacaciones*, 1998; *Todo un carácter*, 2001) ja havien traduït obres seves. Posteriorment, va començar a autotraduir-se, primer de manera transparent amb *La mujer veloz* (Planeta, 2012), *El aniversario* (Destino, 2016) i finalment de manera opaca amb *La maestra y la Bestia* (Anagrama, 2023). En realitat, però, el 2009, *Una tormenta*, traducció de l'original

Una tempesta, ja es va publicar de manera opaca amb una curiosa contracoberta en què es barregen les llengües i els títols traduïts i no traduïts en una presentació molt ambigua, de la qual no s'escrui de manera clara i concisa que Imma Monsó escrui exclusivament en català:

Imma Monsó (1959). Publicó su primera novela en 1996, *No se sap mai*, un gran éxito de público y crítica, cuya traducción al castellano, *Nunca se sabe*, obtuvo el Premio Tigre Juan a la mejor primera novela publicada en España en 1997. Su segunda obra, *Como unas vacaciones*, obtuvo en 1998 el Premio Prudenci Bertrana y el Premio Cavall Verd, al haber sido elegida por la Asociación de Escritores en Lengua Catalana como la mejor novela de 1998. La tercera novela, *Todo un carácter* (2001), la consolidó como una gran autora. Ha publicado las colecciones de relatos *Mejor que no me lo expliques* (Premio Ciutat de Barcelona 2003) i *Marxem Papà. Aquí no ens hi volen* (2004). En 2006 publicó *Un hombre de palabra*, que mereció los premios Salambó, Terenci Moix y Mari Àngels Anglada a la mejor novela catalana del año.

L'ambigüïtat dels temes considerats, que remeten essencialment a la visibilitat d'un original i d'un segon text en els elements del paratext, és innegable si limitem el discurs a la qüestió filològica; comunicativament, però, aquesta ambigüïtat, en casos com el que hem citat de la contracoberta, es trasllada al terreny de l'eficàcia comercial del discurs. Si considerem, per exemple, la contracoberta de *La maestra e la Bestia* de Feltrinelli, veurem que l'estratègia informativa dels títols presents al mercat italià és exactament la mateixa: els títols que ja existeixen en el mercat italià apareixen en llengua italiana; si la literatura catalana sembla més visible que l'homòloga en espanyol, és només perquè n'hi ha tan sols dos títols traduïts i, per tant, tots els altres es mantenen en l'original català:

Imma Monsó (Lleida, 1959), è autrice di romanzi, racconti e libri per ragazzi. Ha vinto i premi Bertrana e Cavall verd per *Com unes vacances* (1998), Città di Barcellona per *Millor que no m'ho expliquis* (2003); Salambó, Mari Àngels Anglada, Terenci Moix e Scrivere per amore per *Un uomo di parola* (Neri Pozza, 2008). E Ramon Lull per *La dona veloç* (2012). Nel 2013 ha vinto il Premio Nazionale della Cultura. Collabora regolarmente con *La Vanguardia*.

Con *La maestra e la Bestia* si è aggiudicata nel 2023 il Premio Òmnium e nel 2024 il Premio Joaquim Amat-Piniella per il miglior romanzo catalano.

Les estratègies paratextuals per generar impacte s'han generalitzat en temps de globalització, i es vol concloure que, per això, s'indica al lector destinatari la possibilitat de llegir les traduccions que existeixen en la seva llengua —en el nostre cas, *Un uomo di parola*—, cosa que, d'una banda no anul·la els altres elements d'impacte que remeten a la identitat d'origen, com ara l'enumeració dels premis rebuts per la publicació en la llengua original; però que, de l'altra, genera confusió sobre la llengua dels originals. Tant en l'AT com en la TI.

6. Conclusions

La novel·la que he analitzat conté elements lingüístics fortament identitaris de la llengua d'origen que no es neutralitzen en l'AT, malgrat anul·lar-ne la visibilitat. El contrast amb una traducció al·lògrafa és possible només parcialment, i fa referència a trets que formen part de les polítiques editorials de diferents camps literaris que intervenen en la visibilitat de la traducció i influeixen en alguns elements lingüístics, com ara el tractament de l'onomàstica. L'AT és probablement l'única tipologia traductiva en què se substitueixen els noms de persona. Pel que fa al contacte entre les llengües, si bé s'anul·la lògicament la presència del dialecte en els diàlegs en absència d'un equivalent funcional, no se n'anul·la la presència cultural i descriptiva, ni en l'AT ni en la TI.

Referències bibliogràfiques

- ARENAS, Carme; ŠKRABEC, Simona (2006). *Catalan Literature and Translation in a Globalized World*. Barcelona: Institut Ramon Llull.
- ARNAU, Pilar (2016). «Apuntes sobre la autotraducció catalana contemporànea». *Pasavento*, 4(2), p. 315-328.
- COTONER, Lluïsa (2011). «Variación cultural, técnicas y procedimientos estilísticos a propósito de las autotraducciones al castellano de Carme Riera». *Tejuelo*, 10, p. 10-28.
- CUÉLLAR LÁZARO, Carmen (2014). «Los nombres propios y su tratamiento en traducción». *Meta*, 59(2), p. 360-379.
- DASILVA, Xosé Manuel (2011) «La autotraducció transparente y la autotraducció opaca». A: Xosé Manuel DASILVA; Helena TANQUEIRO (ed.). *Aproximaciones a la autotraducción*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, p. 45-68.
- DE BENEDETTO, Nancy (2024). *La Spagna narrata nelle traduzioni italiane*. Milà: Led Edizioni.
- DE GRUTMAN, Rainer (2009). «La autotraducció en la galaxia de las lenguas». *Quaderns. Revista de Traducció*, 16, p. 123-134.
- ESPASA, Marina (2019). «Entrevista a Imma Monsó i Lluís-Anton Baulenas». *Quaderns Divulgatiu*, 60. <<https://www.escriptors.cat/sites/default/files/2019-02/QD-61-tablet.pdf>>
- MONSÓ, Imma (2023). *La mestra i la Bèstia*. Barcelona: Anagrama.
- (2023). *La maestra y la Bestia*. Barcelona: Anagrama.
- (2024). *La maestra e la Bestia*. Milà: Feltrinelli.
- PARCERISAS, Francesc (2007). «Idéologie et autotraduction entre cultures asymétriques». *Atelier de Traduction*, 7, p. 111-119.
- RAMIS, Josep Miquel (2014). *Autotraducció. De la teoria a la pràctica*. Barcelona: Eumo Editorial.
- (2017). «The failure of self-Translation in Catalan Literature». A: Olga CASTRO; Sergi MAINER; Svetlana PAGE (ed.). *Self-Translation and Power*. [ebook.] Palgrave Macmillan, p. 93-117.
- SANTANA, Mario (2015). «Translation and Literatures in Spain (2003-2012)». *1611. Revista de Historia de la Traducción*, 9. <<http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/santana.htm>>
- STELLA, Elena (2021). «La autotraducció en Catalunya entre visibilitat y apropiación». *Actas del I Encuentro del AJIH, Celebrado en Roma, el 15 de febrero de 2020*. Institu-

to Cervantes – AISPI Edizioni: Roma. <https://cvc.cervantes.es/literatura/ajhi/01/15_stella.htm>

TELLO FONS, Isabel (2023). «Variación dialectal y traducción literaria. Una revisión bibliográfica». A: Claudia DEMATTÈ; Mirella MAROTTA PERAMOS (ed.). *La traducción de la variación lingüística en los textos literarios entre Italia y España*. Monogràfic de *Rassegna Iberistica*, 34, p. 3-20.