FACULTAT DE TRADUCCIÓ I D'INTERPRETACIÓ

GRAU EN TRADUCCIÓ I INTERPRETACIÓ

TREBALL DE FI DE GRAU

Curs 2025-2026

La traducció del teatre francès:

Anàlisi de l'obra d'Albert Camus

TUTOR: CARLES BIOSCA TRIAS

HUGO LÓPEZ MORANCHO

Barcelona, 31 de maig de 2026

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

Facultat de Traducció i d'Interpretació

Dades del TFG

Títol: La traducció del teatre francès: Anàlisi de l'obra d'Albert Camus
Título: La traducción del teatro francés: Análisis de la obra de Albert Camus
Title: Translation of French Theatre: Analysis of the work of Albert Camus
Autor: Hugo López Morancho
Tutor: Carles Biosca Trias
Centre: Facultat de Traducció i Interpretació
Estudis: Traducció i Interpretació
Curs acadèmic: 2025-2026

Paraules clau: Albert Camus, traducció teatral, traducció comparada, censura franquista, Bonaventura Vallespinosa, teatre de l'absurd.
Palabras clave: Albert Camus, traducción teatral, traducción comparada, censura franquista, Bonaventura Vallespinosa, teatro del absurdo.
Keywords: Albert Camus, theatre translation, Comparative translation, francoist censorship, Bonaventura Vallespinosa, Theatre of the Absurd.

Resum (Català)

Aquest treball analitza la recepció del teatre d'Albert Camus a Catalunya a través de la comparació de les traduccions de *Calígula*, *El malentès* i *Els justos*. El corpus d'estudi integra tant els manuscrits inèdits de Bonaventura Vallespinosa (1957-1964) com les versions posteriors de Montserrat Ingla, Lluís-Anton Baulenas, Ferran Toutain i Esteve Miralles. La recerca inclou també les entrevistes realitzades a Toutain i Miralles, que aporten una visió interna del procés de creació.

L'anàlisi contrastiva demostra dues maneres oposades de traduir segons l'època. Vallespinosa va traduir en plena dictadura com un acte de resistència cultural contra la censura franquista. Per això buscava un català molt formal, culte i fabrià. En canvi, els traductors del segle XXI es regeixen per la naturalesa de la representació. Aquests autors eliminen la rigidesa dels llibres i busquen un diàleg ràpid, viu, col·loquial i eficaç per a l'actor. El treball conclou que la coexistència d'aquestes versions històriques enriqueix el patrimoni de la llengua d'arribada.

Resumen (Castellano)

Este trabajo analiza la recepción del teatro de Albert Camus en Cataluña a través de la comparación de las traducciones de *Calígula*, *El malentendido* y *Los justos*. El corpus analizado abarca tanto los manuscritos inéditos de Bonaventura Vallespinosa (1957-1964) como las versiones posteriores de Montserrat Ingla, Lluís-Anton Baulenas, Ferran Toutain y Esteve Miralles. La investigación incluye también entrevistas a Toutain y Miralles, que aportan una visión interna del proceso de creación.

El análisis contrastivo demuestra dos maneras opuestas de traducir según la época. Vallespinosa tradujo en plena dictadura como un acto de resistencia cultural contra la censura franquista; por ello, buscaba un catalán muy formal, culto y fabriano. En cambio, los traductores del siglo XXI se rigen por las necesidades de la escena, de modo que eliminan la rigidez de los libros y buscan un diálogo rápido, vivo, coloquial y eficaz para el actor. El trabajo concluye que la coexistencia de estas versiones históricas enriquece el patrimonio de la lengua de llegada.

Abstract (English)

This thesis analyzes the reception of Albert Camus's theatre in Catalonia through a comparative study of the translations of *Caligula*, *The Misunderstanding*, and *The Just Assassins*. The research corpus includes both the unpublished manuscripts by Bonaventura Vallespinosa (1957-1964) and the later versions by Montserrat Ingla, Lluís-Anton Baulenas, Ferran Toutain, and Esteve Miralles. The study also incorporates the interviews conducted with Esteve Miralles and Ferran Toutain, providing an insider's view of the creative process.

The contrastive analysis reveals two opposing translation approaches depending on the historical period. Vallespinosa translated during the dictatorship as an act of cultural resistance against Francoist censorship, pursuing a highly formal and scholarly model of Catalan based on Fabra's codification. In contrast, twenty-first-century translators are guided by the needs of the stage; they strip away textual rigidity, focusing instead on a fast-paced, vivid, colloquial, and effective dialogue for the actors. The paper concludes that the coexistence of these historical versions enriches the target language heritage.

Índex

1 Introducció 5
2 Motivació 6
3 Justificació 7
4 Objectius 8
5 Metodologia 9
6 Albert Camus 11
7 Camus a Catalunya 13
8 Traducció comparada 15
9 Anàlisi comparativa de les traduccions 18
9.1 *Calígula* 18
9.1.1 Contextualització de la peça i els manuscrits 18
9.1.2 Corpus d'exemples contrastius 18
9.1.3 Comentari general i discussió de l'obra 22
9.2 *El malentès* 24
9.2.1 Contextualització de la peça i els manuscrits 24
9.2.2 Corpus d'exemples contrastius 25
9.2.3 Comentari general i discussió de l'obra 29
9.3 *Els justos* 30
9.3.1 Contextualització de la peça i els manuscrits 30
9.3.2 Corpus d'exemples contrastius 31
9.3.3 Comentari general i discussió de l'obra 33
10 Conclusions 35
Bibliografia 37

1 Introducció

L'anàlisi de les traduccions al català de *Calígula*, *El malentès* i *Els justos* permet examinar com les decisions dels traductors conflueixen o divergeixen segons els seus contextos culturals, històrics i personals. Tot i que la dramatúrgia d'Albert Camus sovint ha quedat en un segon pla respecte a la seva prosa, el seu teatre vehicula amb la mateixa intensitat el seu pensament filosòfic. Estudiar-ne les diverses versions en català constata que cada traducció és una reelaboració de l'original que aporta noves fórmules expressives a la llengua d'arribada. Més enllà de la correcció normativa, les variants entre textos solen ser d'ordre estilístic i demostren que un mateix punt de partida genera resultats únics. Com afirma Parcerisas (2009, p. 258), la traducció no estableix una relació de suposada «fidelitat», sinó de «filiació», una dimensió que, com en les generacions biològiques, «manté uns orígens i una similitud però obligadament ha de ser diferent i encaixar en una època nova, ha d'emmotllar-se a l'acceptació social dels lectors».

Aquesta variabilitat respon a la naturalesa de l'idiolecte i a la identitat del traductor, modelada per la seva pròpia trajectòria vital, generacional i geogràfica. En el cas del teatre, factors com l'època de la traducció, la destinació del text (la lectura o l'escena) i el moment polític condicionen directament la tria d'un model de llengua o d'un altre. Analitzar el llegat de les primeres versions sobre les contemporànies, així com el seu impacte en el sistema cultural català, permet redescobrir la rellevància d'unes obres que actuen com a motors de transformació literària.

Per desplegar aquesta recerca, el treball s'estructura en un bloc teòric que contextualitza la vida, l'obra i el pensament de Camus, així com la seva recepció a Catalunya i els fonaments de la traducció comparada. Posteriorment, la part pràctica se centra en l'anàlisi contrastiva de les tres peces teatrals, enriquida amb el testimoni directe de dos dels traductors entrevistats, fet que aporta una visió interna del procés de creació i de les motivacions darrere de les seves decisions textuals.

2 Motivació

L'origen d'aquest Treball de Fi de Grau conflueix en l'interès per la traductologia del francès al català i la voluntat d'explorar la recepció de l'obra d'Albert Camus. El punt de partida es troba en un projecte de recerca precedent, de caràcter preliminar, iniciat en un curs acadèmic anterior. La voluntat de reprendre aquella línia d'investigació per ampliar-ne l'abast i dotar-la del rigor científic necessari ha estat l'impuls d'aquest estudi, transformant l'interès inicial en una necessitat acadèmica d'aprofundir en les dinàmiques complexes que regeixen la traducció teatral dins del sistema literari català.

L'elecció de *Calígula*, *El malentès* i *Els justos* respon a la constatació d'un fet singular: la coexistència de múltiples traduccions catalanes publicades o representades en coordenades històriques dispars. L'element decisiu que justifica i vertebra aquest estudi és l'accés als manuscrits inèdits de Bonaventura Vallespinosa, datats dels anys cinquanta i seixanta. Aquest corpus documental ofereix una via d'anàlisi privilegiada per examinar com operava la traducció sota la repressió franquista i la censura institucional. A partir d'aquests textos, és possible avaluar si fenòmens com l'autocensura, les omissions o les adaptacions responien a imperatius polítics o a estratègies conscients de resistència cultural i de normativització de la llengua en un context de clandestinitat editorial.

A partir d'aquí, la dramatúrgia de Camus esdevé un laboratori d'anàlisi per avaluar fins a quin punt la traducció teatral transcendeix el fet purament filològic i opera com un document històric i polític.

3 Justificació

L'obra d'Albert Camus manté una influència clara en els debats actuals sobre l'absurd, la llibertat o la rebel·lió. Ara bé, gairebé tota la recerca acadèmica s'ha centrat històricament en les seves novel·les i assaigs. La seva producció dramàtica, tot i ser més breu, funciona com un vehicle fonamental d'aquestes mateixes idees, amb l'afegit que neix pensada expressament per a l'escena. *Calígula*, *El malentès* i *Els justos* concentren els eixos del seu ideari: l'absurd existencial, el pes del poder, la incomunicació o les fronteres ètiques de la revolta. D'aquest grup s'ha exclòs *L'état de siège* per una raó metodològica evident: no es té constància de cap traducció al català, cosa que fa impossible fer-ne una anàlisi comparada. Per un motiu similar, el treball es limita a les obres de creació pròpia i descarta les adaptacions que Camus va fer de textos aliens, que responen a intencions diferents, ja que l'interès d'aquesta recerca se centra a avaluar l'estil genuí de l'autor.

Estudiar en paral·lel les traduccions catalanes d'aquestes obres ens permet abordar la traducció com un fet de recepció cultural. Cada versió mostra com el sistema literari català absorbeix i reinterpreta un text estranger segons el moment. Com sosté Lefevere (1992, p. 41; traducció pròpia), la imatge que es projecta d'una obra depèn directament de dos factors clau: «la ideologia del traductor [...] i la poètica dominant en la literatura receptora en el moment en què es fa la traducció»[1]. Aquestes peces obren una finestra històrica a l'evolució de la llengua, a les normes teatrals de cada època i a la mateixa entrada del pensament de Camus a Catalunya. El corpus analitzat uneix èpoques molt distants: des dels manuscrits inèdits de mitjan segle XX, condicionats per la censura franquista, fins a versions més recents, ideades per a muntatges actuals.

A més, el gènere dramàtic afegeix la dificultat específica de l'escenari. Com recorda Sellent (2008, p. 87), la traducció per a l'escena té uns estímuls propis «que la diferencien de la traducció de textos destinats a ser llegits individualment i en silenci», fet que obliga el traductor a prioritzar l'oralitat, el ritme i la funcionalitat de la paraula dita. Comparar com cada professional resol el registre, els jocs de paraules o la tensió dramàtica serveix per entendre la complexitat real d'aquesta pràctica. L'estudi d'aquests materials inèdits de Vallespinosa ajuda a traçar les línies d'aquest diàleg literari i polític, un camp on la traducció dramàtica comparada encara ofereix un ampli marge de recerca.

[1] Text original: «the translator's ideology [...] and the poetics dominant in the receiving literature at the time the translation is made»

4 Objectius

Aquest treball planteja una anàlisi comparativa de les traduccions al català de *Calígula*, *El malentès* i *Els justos*, les tres peces fonamentals de la dramatúrgia d'Albert Camus. L'estudi transcendeix la mera juxtaposició textual per indagar en la complexitat intrínseca de la traducció teatral, vinculant directament les tries textuals amb els condicionants històrics, culturals i biogràfics de cada traductor. Per articular aquesta recerca, es fixen els objectius següents:

- Contrastar les estratègies dels traductors: Avaluar de forma sistemàtica els criteris de Bonaventura Vallespinosa, Montserrat Ingla i Esteve Miralles a Calígula; de Vallespinosa, Lluís-Anton Baulenas i Ferran Toutain a El malentès; i de Vallespinosa i Toutain a Els justos.

- Avaluar l'adequació escènica, el procés creatiu i el component filosòfic: Analitzar les decisions lingüístiques i estilístiques (registre, to, oralitat, tensió dramàtica) i valorar, combinant el contrast de les versions amb el suport puntual de les entrevistes realitzades, com la interacció inherent entre el traductor i els professionals de l'espectacle condiciona i modela el text final.

- Fiscalitzar els contextos de producció: Examinar els condicionants polítics de la dictadura franquista, concretats en els mecanismes de censura i autocensura, a més de resseguir l'impacte de les normes traductològiques de cada època, el perfil intel·lectual del traductor i la destinació editorial o escènica del text.

- Estudiar la gènesi dels manuscrits inèdits: Determinar la naturalesa de les versions no definitives de Vallespinosa, mesurant el pes de la variabilitat textual en un text en procés de creació.

L'anàlisi d'aquests eixos permet reconstruir la recepció de Camus a Catalunya i valorar com la coexistència de diverses versions enriqueix la llengua d'arribada i aporta nous matisos a la interpretació d'un clàssic contemporani.

5 Metodologia

La recerca d'aquest Treball de Fi de Grau s'estructura en dues fases interrelacionades: una primera de recerca documental i delimitació del corpus, i una segona que combina l'anàlisi filològica contrastiva amb la recollida de testimonis orals. La primera etapa es va iniciar mitjançant la consulta de centres de referència com la Biblioteca de Catalunya, el Centre de Lectura de Reus i el Servei de Biblioteques de la Universitat Autònoma de Barcelona. Aquesta recerca va permetre localitzar i fixar les edicions originals i les traduccions catalanes que configuren el corpus de l'anàlisi:

Edicions originals franceses (Éditions Gallimard)

- *Les Justes* (1950), escrit per Albert Camus.

- *Caligula ; suivi de Le malentendu: nouvelles versions* (1966), reimpressió de l'edició modificada de 1958, escrit per Albert Camus.

- *Les Justes* (1987), escrit per Albert Camus.

Manuscrits inèdits de Bonaventura Vallespinosa

- *Calígula* (manuscrit de 1957).

- *Calígula* (manuscrit de 1958).

- *Els justos* (manuscrit de 1960).

- *El malentès* (manuscrit de 1964).

Traduccions catalanes editades

- *Calígula* (1982), d'Edicions 62, traduït per Montserrat Ingla.

- *El malentès* (2000), d'Edicions 62, traduït per Lluís-Anton Baulenas.

- *Els justos* (2004), de l'Institut del Teatre (Centre del Vallès), traduït per Ferran Toutain.

- *Calígula* (2004), de l'editorial Proa, traduït per Esteve Miralles.

- *El malentès* (2006), de la Fundació Teatre Lliure, traduït per Ferran Toutain.

Com a tancament d'aquesta primera etapa de control documental, es va dur a terme una verificació de la font original francesa per blindar el rigor del mètode comparatiu. L'examen de l'edició de *Les Justes* de 1950 va confirmar l'absència de variants significatives o modificacions estructurals en les reedicions posteriors, fet que en garanteix l'homogeneïtat com a base de confrontació fiable.

La segona fase de la recerca es concreta en l'anàlisi contrastiva pròpiament dita, la qual reprèn, amplia i sistematitza un estudi preliminar propi a través de dos vectors crítics de la llengua d'arribada. El primer d'ells constitueix l'eix sociopolític de la recepció, on es reconstrueix el teixit de control administratiu i censura del franquisme mitjançant les aportacions de Manuel Abellán (1980) i Andrés de Blas (1999), un marc històric que es desglossa en l'asfíxia cultural de la postguerra i l'arbitrarietat dels lectors oficials documentada per Muñoz Cáliz (2004) i O'Leary (2019) davant la introducció de la dramatúrgia de Camus. El segon vector defineix l'eix lingüístic i diacrònic, destinat a examinar l'evolució del model de llengua. Aquí, les solucions de Vallespinosa se sotmeten a la codificació de la Gramàtica catalana de Pompeu Fabra (1956), referent de la genuïnitat resistent de postguerra, mentre que les versions contemporànies es fiscalitzen sota els criteris actuals de l'Institut d'Estudis Catalans (*DIEC* i *GIEC*) per avaluar el grau de col·loquialització i l'obertura cap a la parla viva. Alhora, aquesta mateixa etapa integra la dimensió de la praxi escènica mitjançant el testimoniatge directe d'Esteve Miralles i Ferran Toutain, els dos únics traductors de la mostra amb els quals es va poder establir contacte, de manera que les seves entrevistes funcionen com a fonts primàries per entendre la presa de decisions.

Tota aquesta triangulació de dades se sosté, fonamentalment, sobre dos pilars traductològics clau: l'enfocament ètic d'Antoine Berman (2013) contra la domesticació de la duresa metafísica de l'autor, i la dicotomia d'Eva Espasa (2014) entre «text dramàtic» i «text teatral» per valorar el ritme i la gestualitat de la paraula dita. Aquest marc de treball es complementa amb un conjunt de reflexions preses com a referència, com les expressades a la taula rodona coordinada per Maria Moreno (2025), les quals han aportat matisos de suport crucials al voltant de l'«oralitat fingida» i el «cronolecte» d'Eduard Bartoll Teixidor, la funció de la traducció per «omplir buits» en el sistema cultural de Miquel Cabal, o la recerca de la musicalitat i la versemblança en el diàleg segons les directrius d'Anna Soler Horta. Tot aquest aparell conflueix finalment en una anàlisi contrastiva estructurada en tres fronts d'estudi: la fidelitat al pensament existencialista de Camus, la diacronia de la norma catalana i l'impacte ideològic del context històric.

6 Albert Camus

Albert Camus va néixer a Mondovi (actualment Dréan), Algèria, el 7 de novembre de 1913, en el si d'una família de colons francesos. La pèrdua del seu pare, Lucien Camus, mort a la Primera Guerra Mundial quan l'autor només tenia un any, va obligar la seva mare, Catherine Hélène Sintès, una dona analfabeta d'origen humil i ascendència menorquina, a criar els seus dos fills en una situació de severa precarietat econòmica. Aquest entorn de pobresa a l'Alger colonial va configurar de manera decisiva la seva sensibilitat cap a les desigualtats socials. Les mancances materials de la infància i l'experiència primerenca de la malaltia, concretada en la tuberculosi que va contraure als disset anys, no el van abocar al nihilisme, sinó que van despertar una necessitat prematura de refugi en la literatura i una profunda consciència sobre la fragilitat de la condició humana (Hughes, 2015, pp. 24, 44). Aquest vincle entre l'alegria vital del Mediterrani i la certesa de la finitud es reflecteix en els seus primers llibres d'assaigs, com *El dret i el revés* (1937), que planteja una exploració inicial sobre la solitud, o *Noces* (1938), recull on la celebració lírica de la natura algeriana i la vida sensorial actua com un contrapès estètic davant de la inevitabilitat de la mort.

Paral·lelament a la seva creació literària, la formació intel·lectual de Camus va anar estretament lligada al compromís polític i a la intervenció pública. Afiliat durant un breu període al Partit Comunista Algerià, va treballar com a periodista a *Alger Républicain*, plataforma des de la qual va denunciar de manera sistemàtica l'opressió de l'aparell colonial i les condicions de vida de la població nativa. Amb l'esclat de la Segona Guerra Mundial, aquest compromís es va traslladar al front de la Resistència francesa contra l'ocupació nazi; establert a París, Camus va ser l'editor del diari clandestí *Combat*, convertint la seva tasca editorial en un referent de fermesa moral que rebutjava qualsevol justificació de la violència ideològica. Aquesta recerca de claredat i rigor no es limitava al seu compromís polític, sinó que es manifestava directament en la seva expressió escrita. En paraules del traductor Ferran Toutain, l'estil de l'autor francès destaca precisament per una expressió nítida: «Camus és un autor que escriu molt clar, no és un autor gens farragós» (comunicació personal, 9 de desembre de 2025).

Aquesta maduresa intel·lectual s'articula, en una primera etapa, al voltant de la noció de l'absurd, formulada analíticament a *El mite de Sísif* (1942) i plasmada narrativament a *L'Estrany* (1942). En aquest assaig fonamental, que s'obre plantejant el suïcidi com el problema filosòfic realment seriós, l'autor postula que l'absurd neix de la confrontació entre la necessitat humana de sentit i el silenci irracional del món. Segons recull Thody (1957, p. 4; traducció pròpia)[2], l'autor conclou que «cap moralitat ni cap esforç no es poden justificar a priori davant les certeses matemàtiques tacades de sang que dominen el destí humà», defensant la necessitat d'afrontar l'existència a través de la revolta conscient i sense evasions metafísiques. Aquest corrent conceptual es reflecteix a *L'Estrany* a través de Meursault, un personatge que manifesta

[2] Text original: «...no morality and no effort can be justified a priori in face of the bloodstained mathematical certainties which dominate the human lot».

l'absurd mitjançant la indiferència absoluta i el rebuig implícit de valors tradicionals com l'afecte familiar, l'ambició o el penediment imposat (Thody, 1957, p. 3). Malgrat l'impacte de l'obra i la seva recepció a Europa, marcada per una lectura intel·lectual sovint eurocèntrica que ignorava els lligams amb l'Algèria colonial (Hughes, 2015, p. 71), Camus va rebutjar sempre l'etiqueta d'existencialista, defensant un pensament basat en la llibertat individual i el refús dels dogmes abstractes.

L'evolució d'aquest pensament cap a una dimensió col·lectiva i solidària es formalitza com el cicle de la revolta, encetat amb la publicació de *La Pesta* (1947). Segons sosté Herbert Lottman (1979, p. 233), l'experiència col·lectiva de la derrota francesa i la rutina opressiva de l'ocupació nazi van influir de manera directa en aquesta al·legoria de la resistència, on la lluita sanitària contra l'epidèmia simbolitza l'acció col·lectiva i el deure moral de fer front al mal històric. Aquest gir es teoritza de manera definitiva a *L'home revoltat* (1951), assaig on Camus valida la rebel·lió contra la injustícia però adverteix severament contra les derives de les revolucions de matriu marxista. Ronald Aronson (2004, pp. 2, 115) assenyala que la publicació d'aquesta obra, on Camus descrivia el comunisme com una malaltia civilitzatòria, va desencadenar un debat filosòfic intens i personalment brutal a la revista *Les Temps Modernes* que va acabar destruint de manera irreversible gairebé deu anys d'amistat i el seu projecte polític comú, en un context marcat per la polarització de la Guerra Freda i la justificació de la violència comunista per part de Sartre. En la seva darrera etapa, Camus va accentuar l'anàlisi de la culpabilitat a *La Caiguda* (1956), una novel·la introspectiva que satiritza la hipocresia de l'intel·lectual modern, mentre que el seu projecte autobiogràfic inacabat, *El primer home* (1994), tanca el cercle de la seva producció situant la recerca de la identitat en els paisatges d'Algèria. Tota aquesta trajectòria conceptual, des de la dissidència individual de l'absurd fins a l'ètica de la revolta, serveix de fonament per entendre la naturalesa i les tensions de la seva producció teatral.

7 Camus a Catalunya

L'obra d'Albert Camus ha tingut una gran influència, tot i que no de manera continuada, en el context literari, filosòfic i teatral català des de mitjan segle XX fins a l'actualitat. L'impacte del seu pensament ha estat filtrat tant per les circumstàncies històriques del moment com per les transformacions culturals i polítiques del país, en un diàleg constant entre les idees de l'autor i les inquietuds ètiques i estètiques de la cultura catalana contemporània. Autors com Manuel de Pedrolo, Blai Bonet i Baltasar Porcel, entre d'altres, van ser marcats profundament per l'empremta camusiana. Malgrat que la recepció inicial va ser sovint indirecta i en llengua francesa, a partir de la dècada dels seixanta comencen a aparèixer les primeres traduccions al català, un procés de recepció que es va veure greument afectat per la censura franquista i per la repressió sistemàtica de la llengua catalana en l'espai públic.

La primera vegada que el públic va poder llegir l'obra de Camus traduïda al català va ser l'any 1962 amb la publicació de *La pesta*, de la mà de Joan Fuster i l'editorial Vergara. Durant aquella mateixa època, Josep Palàcios i el mateix Fuster van traduir altres textos cabdals com *L'estrany*, *El mite de Sísif*, *L'home revoltat* i *L'exili i el regne*. Tanmateix, s'ha d'assenyalar que Fuster, malgrat el seu compromís amb la difusió de l'autor, va expressar una certa distància crítica envers la seva coherència filosòfica, especialment en relació amb la teoria de l'absurd. Joan Fuster es referia a Camus com un «filòsof mediocre» (citat a Serra, 2022). En l'àmbit del pensament, però, l'interès va ser considerable, crítics com Josep Maria Castellet o Joan Triadú van valorar la figura de Camus per la seva coherència moral. Mentre a França les pugnes entre sartrians i camusians eren acèrrimes, a l'Estat espanyol sovint es van acceptar tots dos com a referents de llibertat, deixant en segon pla les seves disputes Vall (2000, p. 36).

La recepció de l'obra dramàtica, en canvi, va patir un bloqueig molt més sever que la narrativa. Mentre les novel·les aconseguien una petita llibertat de publicació, el teatre de Camus, per la seva naturalesa d'acte públic, era vist amb major recel per les autoritats. Aquesta censura es va regir per un doble criteri discriminatori: l'econòmic i el territorial. D'una banda, el règim permetia la circulació d'obres completes en castellà en edicions de luxe (com les d'Aguilar, 1958), inaccessibles per a les classes populars, mentre prohibia les edicions de butxaca; això obligava molts lectors a importar clandestinament els volums de l'editorial argentina Losada. D'altra banda, es va produir una discriminació evident: mentre a Madrid es va permetre l'estrena comercial de *Calígula* l'any 1963 al teatre Bellas Artes sota la direcció de José Tamayo, la versió catalana romania vetada.

És en aquest context de resistència on emergeix la figura de Bonaventura Vallespinosa i el grup del Centre de Lectura de Reus. Vallespinosa va traduir *Calígula*, *El malentès* en un període en què aquestes obres no podien pujar als escenaris catalans, mantenint-les vives a través de lectures internes. Segons Joaquim Mallafrè i Xavier Amorós, testimonis d'aquella època, Vallespinosa va saber traslladar l'estil «blanc» i l'angoixa metafísica de Camus al català amb gran fidelitat, tot i treballar des d'una pretecnologia traductora. Aquestes traduccions

específiques van romandre inèdites durant dècades i no es van publicar oficialment fins a l'any 1987, ja en democràcia, evidenciant el retard cultural imposat per la dictadura sobre els textos teatrals més compromesos.

Malgrat aquestes dificultats, l'escena catalana va trobar vies per representar Camus. L'any 1964, el Teatre Experimental Català va aconseguir estrenar *Els justos* al Palau de la Música Catalana, en versió del mateix Vallespinosa, seguint una lectura prèvia a Sabadell traduïda per Joan Blanquer. No obstant això, és especialment rellevant destacar la recepció tardana de les obres objecte d'aquest treball: *Calígula* i *El malentès*. *Calígula*, publicada en la seva versió definitiva el 1958, ha viscut posades en escena destacades en època contemporània, com la produïda l'any 2003 al Teatre Nacional de Catalunya dirigida per Ramon Simó amb Pablo Derqui, o la del Grup de Teatre d'Amics de les Arts de Terrassa l'any 2010. Pel que fa a *El malentès* (1944), la seva presència ha estat més discreta en comparació amb les grans novel·les, limitant-se sovint a l'àmbit universitari i independent. Tot i així, la seva vigència es confirma pel fet que els traductors i directors encara hi recorren avui dia per la seva duresa existencial. Així doncs, la recepció de Camus al teatre català no només implica una apropiació de continguts, sinó una relectura escènica i política constant, on les traduccions i muntatges constitueixen un corpus que reflecteix la complexitat del diàleg entre l'existencialisme i la cultura catalana contemporània.

La recepció de Camus al teatre català no ha consistit, doncs, en una simple importació de textos, sinó que ha suposat una integració dramatúrgica i estètica que demostra la seva condició de figura referent i permanent en el nostre sistema literari. En paraules de Ferran Toutain, traductor de *El malentès*: «Camus és un clàssic. I els clàssics es caracteritzen perquè sempre tenen coses a dir-nos» (comunicació personal, 9 de desembre de 2025). És sota aquesta premissa de continuïtat que s'analitzaran a continuació les traduccions de Vallespinosa en contrast amb les versions del període de normalització, per tal d'entendre com cada època, des de la resistència clandestina fins a la consolidació escènica, ha reinterpretat la veu de l'autor davant els reptes de la seva llengua.

8 Traducció comparada

L'anàlisi contrastiva de les diferents versions catalanes de *Calígula*, *El malentès* i *Els justos* no es pot plantejar com una anàlisi estrictament lingüística ni com una successió de variants lèxiques entre traductors. Un estudi d'aquestes característiques requereix una aproximació multidisciplinària que entengui la traducció teatral com una transposició escènica integral. Com assenyala Eva Espasa (2014, p. 55), assumint els postulats de Snell-Hornby, el text dramàtic no s'ha d'entendre com un espècimen aïllat del llenguatge, sinó com un component del món. Per tant, en comparar les versions de Bonaventura Vallespinosa amb les propostes contemporànies de Ferran Toutain o Esteve Miralles, cal analitzar com cada traductor ha projectat les necessitats de l'escena del seu temps. En aquest sentit, Parcerisas (2014, pp. 12-13), en el pròleg a l'obra d'Espasa, defensa que la consideració d'elements com el ritme del diàleg, la gestualitat o les acotacions permet comprendre per què allò que sovint s'ha considerat perifèric és, en realitat, l'eix central en la traducció per a l'escena. Això obliga a observar si els canvis entre les traduccions responen només a una evolució de la llengua o a una proposta dramatúrgica distinta de com l'obra s'ha de desplegar en un teatre català que, en el cas de Vallespinosa, encara no disposava de les llibertats d'un sistema completament normalitzat i professionalitzat.

Aquesta mirada sobre la naturalesa del text remet a la dimensió ètica de la traducció que Antoine Berman planteja a la introducció d'*El albergue de lo lejano* (2013). Per a l'autor (p. 10), la traductologia no ensenya la traducció, sinó que desenvolupa de manera transmissible (conceptual) l'experiència que és la traducció des de la seva essència plural. En analitzar el teatre de Camus, aquesta perspectiva és clau per determinar si els traductors han optat per una restitució embellidora o estetitzant del sentit, una pràctica que Berman critica per considerar-la una traïció a la lletra de l'original (p. 1), o si han respectat el que ell anomena «l'alberg de la llunyania». Aquesta darrera postura implica preservar l'alteritat i l'estranyesa constitutives de l'obra (p. 3), és a dir, renunciar a domesticar el text per tal que la duresa i la sobrietat de la filosofia de l'absurd de Camus no s'atenuïn en favor d'una lectura més digerible per al públic local. L'anàlisi de les decisions traductològiques, per tant, buscarà identificar si hi ha hagut un procés de domesticació excessiva del text o si s'ha permès que la veu de l'autor conservi la seva potència intel·lectual originària, un aspecte fonamental en obres de gran càrrega existencial on la paraula és acció.

El pas del temps i el canvi de paradigma cultural obliguen a situar aquestes traduccions en el marc del sistema teatral del segle XXI. Segons recull la crònica coordinada per Moreno i Domènech (2025, p. 152) sobre la taula rodona «Traduir teatre al segle XXI», «la traducció teatral és fonamental per enriquir la tradició pròpia i reflecteix la vitalitat de la situació cultural d'un país». En aquest sentit, les aportacions de traductors com Miquel Cabal o Anna Soler Horta subratllen que les obres publicades no només serveixen per a la representació immediata, sinó que «permeten preservar els textos per al públic futur i en faciliten la difusió més enllà dels

límits d'una representació escènica concreta» (Moreno i Domènech, 2025, p. 152). En el cas de Camus, O'Leary (2019, p. 293) assenyala que les versions de Vallespinosa es van gestar en un context on les representacions «funcionaven sovint com un punt de trobada per a l'oposició a la dictadura». Així mateix, l'obra de l'autor es va emprar com «una arma en una batalla política contra el règim per part d'aquells que cercaven una societat alternativa» (O'Leary, 2019, p. 294). La funció del traductor modern, per tant, ja no és només la salvaguarda de la llengua, sinó la recerca d'una oralitat que funcioni en un context escènic actual, aportant nous matisos a la recepció d'un autor que, per la seva naturalesa, interpel·la constantment la moralitat del present.

La finitud de la traducció, en contrast amb la infinitud de l'obra original, constitueix un altre eix d'anàlisi fonamental. Cada nova versió actua com una relectura que respon a les necessitats d'una generació específica i a un model de llengua determinat. Mentre que les traduccions dels anys cinquanta i seixanta podien estar més condicionades per la voluntat de fixar un model de llengua literari i culte, les versions més recents posen l'accent en la claredat i el to exacte del llenguatge camusià. Segons el testimoni de Ferran Toutain, el llenguatge de Camus es caracteritza per ser «gens farragós», una característica que exigeix al traductor una nuesa estilística que no admet artificis innecessaris. Aquesta evolució de la pàgina a l'escena permet concloure com la mediació del traductor ha transformat la percepció de Camus a Catalunya: de ser un autor de consum clandestí o fragmentari durant el franquisme a esdevenir un clàssic indiscutible de l'escena contemporània.

Aquesta investigació s'estructura al voltant de tres eixos de reflexió teòrica que guiaran l'anàlisi pràctica de les peces. El primer d'aquests eixos se centra en l'estudi de la tensió entre la fidelitat a la lletra de l'original i la llibertat creativa que requereix la representació teatral actual. En segon lloc, s'analitzarà el pes del context sociopolític i la situació cultural i editorial de l'època. Muñoz Cáliz (2004, p. 29) explica que la intervenció estatal en el control dels mitjans va tenir la seva màxima expressió en la Llei de Premsa de 1938, que va imposar un model de control vigent durant vint-i-vuit anys. Aquest marc legal és un factor que Andrés de Blas (1999, p. 283) situa com a condicionant de la producció bibliogràfica, fins al punt que la censura i producció esdevenen termes gairebé sinònims. Això implicarà distingir entre la censura directa sobre el text, la qual, com es desprèn de l'anàlisi d'expedients de Muñoz Cáliz (2004), evidencia l'arbitrarietat i la manca de pautes unificades dels lectors oficials, i una censura combinada amb altres formes de restricció que, d'acord amb les dades d'O'Leary (2019, p. 295), afectava la producció i la recepció de la cultura. Així mateix, s'explorarà com la tria del traductor podia derivar en l'autocensura, concepte que Andrés de Blas (1999, p. 288) defineix com una resposta a la repressió cultural del moment. Finalment, s'analitzarà la tria de registres i l'adaptació de la densitat de l'absurd a les exigències de l'oralitat i el ritme del català del segle XXI. Mitjançant l'aportació d'un corpus de casos concrets de cada obra, aquesta mirada integral, que combina la teoria de la traducció amb la pràctica escènica, permetrà

comprendre per què cada versió resulta en experiències estètiques i ideològiques diferents per al públic català.

9 Anàlisi comparativa de les traduccions

9.1 *Calígula*

9.1.1 Contextualització de la peça i els manuscrits

L'estudi de la recepció i traducció de *Calígula* en el sistema literari català troba el seu eix vertebrador en els manuscrits inèdits de Bonaventura Vallespinosa dels anys 1957 i 1958. La comparació d'aquests documents revela la gènesi del procés traductor: el text de 1957 es configura com un primer esborrany, amb paraules ratllades i anotacions escrites a sobre; per contra, el manuscrit de 1958 es presenta com una versió neta en què es corregeixen aquests errors de la versió anterior. Aquestes versions, custodiades a l'arxiu del Centre de Lectura de Reus, no representen només un exercici de traducció primerenc, sinó un acte de resistència cultural en un context on el teatre d'Albert Camus encara patia el pes de la censura i la dificultat de ser representat amb normalitat. L'aproximació a aquest text revela una voluntat de dignificació de la llengua catalana que, com assenyala Joaquim Mallafrè en el seu pròleg a *El mite de Sísif* (1987, p. 11), es caracteritza per un «tremp cultural» molt marcat.

Vallespinosa, en el seu intent de traslladar la bogeria lògica de l'emperador romà, empra una llengua que, malgrat certes vacil·lacions en el règim preposicional o l'ús reiterat de gal·licismes estructurals, aspectes que Mallafrè (1987, p. 11) identifica com a «ombres de gal·licisme», posseeix una eficàcia dramàtica que buscava dotar l'actor d'una autoritat solemne, gairebé acadèmica. Aquesta intenció de fer cultura des de la traducció s'allunya de la nuesa estilística que els traductors contemporanis defensen avui dia, per situar-se en un estadi on la paraula traduïda tenia la funció de legitimar el català com una llengua de pensament universal i tràgic. Els fragments seleccionats a continuació permeten avaluar de manera contrastiva les solucions lèxiques, el tractament dels connectors i les estructures sintàctiques d'oralitat escènica preses pels diferents traductors.

9.1.2 Corpus d'exemples contrastius

Exemple 1: El connector *donc* i els predicats de necessitat.
Localització: Acte I, escena 4. Diàleg entre Calígula i Hélico quan l'emperador torna de la seva desaparició.

Camus	Vallespinosa	Ingla	Miralles
J'ai donc besoin de la lune	Per això a mi em cal la lluna	Per això tinc necessitat de la lluna	Així doncs, em fa falta la lluna

Pel que fa al trasllat del connector consecutiu *donc*, les opcions de Vallespinosa i d'Ingla coincideixen en la locució p*er això*. Segons Fabra (1956, § 116), calia corregir i restringir l'ús de *doncs* per evitar la seva degradació com a calc causal, fet que va empènyer els autors de postguerra a prioritzar connectors d'indiscutible genuïnitat consecutiva. Miralles, en canvi,

utilitza *així doncs* per guanyar fluïdesa en el ritme d'arrencada de la rèplica escènica. Quant a la selecció del predicat, Vallespinosa recorre a una estructura molt genuïna i reforçada pronominalment, *a mi em cal*, cosa que permet elevar la dignitat literària del text dramàtic, mentre que Ingla opta per un mimetisme nominal respecte a la construcció de partida *avoir besoin de* amb el gir *tinc necessitat de*, fet que formalitza el discurs. Per la seva banda, Miralles es decanta per la perífrasi *em fa falta*, una estructura pròpia del registre col·loquial i de la parla viva que despulla la sentència d'aquest tipus d'encarcarament acadèmic.

Exemple 2: L'estructura de la màxima existencial.
Localització: Acte I, escena 4. Continuació del diàleg entre Calígula i Hélico analitzat a l'Exemple 1.

Camus	Vallespinosa	Ingla	Miralles
Les hommes meurent et ils ne sont pas heureux.	Els homes no són feliços, i a més a més, es moren.	Els homes moren i no són feliços.	Els homes moren i no són feliços.

L'original de Camus construeix una màxima filosòfica tallant, freda i directa, unint dues veritats absolutes amb la conjunció *et*. Tant Ingla com Miralles mantenen fidelment aquesta estructura sentenciosa i seca, però Vallespinosa capgira completament l'ordre conceptual en el seu manuscrit, anteposant la manca de felicitat a la mort, i trenca la nuesa original del text afegint un gir típic de la llengua parlada com *i, a més a més*, combinat amb el verb pronominalitzat *es moren*. Aquesta tria rebaixa el registre des de l'axioma metafísic cap a una mena de lament amarg i quotidià, introduint un dinamisme col·loquial genuí que acosta el text al codi de la parla viva i espontània, allunyant-se de la rigidesa poètica de la tragèdia clàssica.

Exemple 3: La partícula de negació *pas*.
Localització: Acte II, escena 2. Cherea s'adreça als patricis per explicar la seva postura davant la tirania de l'emperador.

Camus	Vallespinosa	Ingla	Miralles
Mais ce n'est pas pour les mêmes raisons.	Però no pas per les mateixes raons.	Però no és per les mateixes raons	Però no per les mateixes raons.

El manuscrit de Vallespinosa utilitza la partícula de reforç de la negació *pas* per a mimetitzar l'estructura de la llengua de partida *ne... pas*. Aquesta tria afegeix un element d'èmfasi formal que fa el diàleg més rígid i feixuc. Per contra, Ingla i Miralles opten per la negació simple. Aquesta opció despulla la frase de marques literàries tradicionals i prioritza la immediatesa, la velocitat i la fluïdesa del text oral contemporani.

Exemple 4: La traducció de l'adjectiu *plein*.
Localització: Acte II, escena 2. Cherea i el primer patrici debaten l'estratègia de deixar que l'emperador s'autodestrueixi augmentant la seva bogeria.

Camus	Vallespinosa	Ingla	Miralles
Oui, laissons continuer Caligula. Poussons-le dans cette voie, au contraire. Organisons sa folie. Un jour viendra où il sera seul devant un empire plein de morts et de parents de morts.	Sí. Deixem que Cal·lígula continuï. Al contrari, empenyem-lo per aquest camí. Organitzem-li la bogeria. Vindrà un dia que serà tot sol davant d'un imperi atapeït de morts i de parents de morts.	Sí, deixem fer Calígula. Encara més, impulsem-lo per aquesta via. Organitzem la seva follia. Arribarà un dia que serà sol davant un imperi ple de morts i de parents de morts.	Sí, deixem que Calígula faci la seva. Encara més, empentem-lo perquè avanci en el seu camí. Organitzem-li la bogeria. Arribarà un dia que es trobarà tot sol davant d'un imperi de morts i de parents de morts.

Aquest passatge mostra un contrast evident en la selecció lèxica i en l'expressivitat del text dramàtic. Per traduir l'adjectiu *plein*, Vallespinosa opta per la forma *atapeït*, una tria que aporta un matís més gràfic a la sentència, evocant una idea de densitat o de saturació (Institut d'Estudis Catalans [IEC], s. f.). En canvi, Ingla es manté en l'ús del mot comú i literal *ple*, mentre que Miralles simplifica la sintaxi eliminant l'adjectiu i reduint la construcció a *un imperi de morts*. D'altra banda, en la primera frase, la versió contemporània de Miralles s'allunya de la traducció formal dels altres dos textos i introdueix el gir col·loquial propi de la parla viva *faci la seva*.

Exemple 5: Explicitació i estructures pronominals.
Localització: Acte II, escena 14. Diàleg de confrontació on l'emperador valora el contingut del poema del jove Escipió.

Camus	Vallespinosa	Ingla	Miralles
Tout cela manque de sang.	Hi falta sang.	A tot això, hi falta sang.	A tot això que escrius, li falta sang.

Vallespinosa opta per una simplificació de la frase elidint el pronom demostratiu inicial francès i lliura una rèplica directa i nua, lligada a la rapidesa del ritme actoral. Ingla, en canvi, reconstrueix l'enunciat reintroduint el complement original i mantenint el pronom de reforç normatiu *hi*. Miralles es desmarca d'ambdues propostes mitjançant un procés d'explicitació teatral: insereix la clàusula de relatiu *que escrius* per fixar el context de la línia dramàtica i desplaça el pronom cap a la forma *li*, fet que permet aconseguir una col·loquialització més propera a la parla quotidiana que afavoreix el ritme ràpid i llançat del diàleg contemporani.

Exemple 6: Els locatius i les construccions d'infinitiu.
Localització: Acte III, escena 1. Calígula crida l'atenció de l'últim patrici, que s'ha acostat a adorar-lo disfressat de Venus però ha oblidat deixar la seva moneda.

Camus	Vallespinosa	Ingla	Miralles
Hep! Hep! Viens ici, mon garçon. Adorer, c'est bien, mais enrichir, c'est mieux.	Ep! Ep! Vine ací, noi! Ja està bé l'adorar però l'enriquir encara n'està més.	Ei, ei! Vine aquí, fill meu, adorar està bé, però enriquir és millor.	¡Ep! ¡Ep! Vine cap aquí, fill meu. Que m'adoris, està bé, però que em facis més ric, està millor.

Vallespinosa utilitza l'adverbi *ací*, una opció que s'ajusta a la codificació de Pompeu Fabra (1956, § 90), que va defensar la conveniència de conservar la distinció clàssica entre els demostratius de lloc (*ací* i *aquí*) basant-se en la relació de proximitat de les persones gramaticals. Aquesta tria respon a la voluntat de fixar un registre literari elevat de caire classicista, allunyat de la solució estàndard i neutra *aquí* que fa servir Ingla. Miralles naturalitza el moviment introduint la preposició de direcció en la fórmula *cap aquí*, un indicador clar d'oralitat escènica. La divergència més profunda, gramaticalment, s'observa en el trasllat de les construccions d'infinitiu de l'original. Vallespinosa recorre a infinitius substantivats precedits d'article, un recurs estilístic d'alta tradició literària i de caràcter sentenciós que formalitza el discurs. Ingla opta per mantenir els infinitius nus en una línia més literal i plana. En canvi, Miralles reestructura completament la sintaxi i la desplaça cap a les formes de la parla viva: d'una banda, transforma els infinitius en oracions subordinades substantives en mode subjuntiu introduïdes pel connector emfàtic *que*, una estructura clàssica de dislocació en el registre de la llengua parlada; de l'altra, pronominalitza els verbs i substitueix el verb més formal *enriquir* per un gir més col·loquial i pragmàtic.

Exemple 7: Girs idiomàtics i concordança sintàctica.
Localització: Acte III, escena 2. Cesònia intervé en la discussió entre el jove Escipió i Calígula després que el poeta hagi acusat l'emperador de sagnar la terra i blasfemar.

Camus	Vallespinosa	Ingla	Miralles
Comme tu y vas, mon garçon; il y a en ce moment, dans Rome, des gens qui meurent pour des discours beaucoup moins éloquents.	Però que fas, fill! En aquest moment mateix hi ha gent a Roma que mor per discursos molt més poc eloqüents.	Com corres, fill meu! En aquests moments, a Roma hi ha gent que mor per discursos que són bastant menys eloqüents.	Com te la jugues, noiet; la gent que hi arriba a haver a Roma, ara mateix, que moren per discursos molt menys eloqüents.

L'idiotisme inicial presenta tres estratègies diferenciades: Vallespinosa dilueix el matís de velocitat original i el rebaixa a una simple reprimenda general; Ingla opta per conservar la metàfora de celeritat de la llengua de partida; en canvi, Miralles proposa una traducció de

caràcter pragmàtic i contextual que sintonitza directament amb la situació de perill real de l'escena (el fet de poder morir per parlar clar davant el tirà). Aquesta mateixa distància es reflecteix en la tria dels vocatius, on les fórmules tradicionals i de caire paternalista de Vallespinosa i d'Ingla contrasten amb el col·loquialisme urbà de Miralles.

Ara bé, la divergència més profunda es troba en la configuració sintàctica de la segona part de la rèplica. Miralles reestructura l'enunciat amb una construcció més emfàtica i introdueix una concordança *ad sensum* en plural amb el nom col·lectiu, un tret característic de la llengua parlada espontània que reforça l'oralitat de la peça. Per contra, Vallespinosa i Ingla s'estimen més la rigidesa de la concordança gramatical estricta en singular. Així mateix, s'adverteix una certa feixuguesa sintàctica en el text de Vallespinosa, que en recórrer a la construcció poc natural *molt més poc eloqüents*, una solució artificiosa que contrasta amb la fluïdesa de les opcions d'Ingla i de Miralles, les quals afavoreixen la cadència del ritme de la frase.

Exemple 8: Marcadors discursius i la sintaxi de l'acotació.
Localització: Acte III, escena 4. Calígula descobreix el vell patrici que ha entrat d'amagat a la cambra per mirar de revistar la paròdia de Venus o parlar amb ell.

Camus	Vallespinosa	Ingla	Miralles
Eh bien! entre. (Le regardant.) Alors, ma jolie, on vient revoir Vénus !	Entra, apa! (MIRANT-SE'L) Què, maca, vols tornar a veure Venus?	Apa, entra. (Mirant-lo.) Què, bufona, vens a veure de nou Venus!	¡I tant!, entra. (Mirant-lo.) ¡Així, bufona, que has vingut per tornar a veure Venus!

Vallespinosa i Ingla recorren a la interjecció polivalent *apa*, una solució que desplaça el valor de transició francès cap a una fórmula d'inducció o ànim. En canvi, Miralles opta per una expressió de rèplica molt natural en el registre col·loquial i reconverteix l'adverbi *alors* en un connector de matís consecutiu propi de la llengua viva. Una altra divergència s'observa en la sintaxi de l'acotació *(Le regardant)*. Vallespinosa utilitza una construcció pronominal, un recurs de la tradició literària que aporta més expressivitat a l'acció, fet que contrasta amb la simplificació transitiva que fan servir Ingla i Miralles.

D'altra banda, a la línia *on vient revoir*, on el francès empra el pronom indefinit amb un clar valor irònic de segona persona, Vallespinosa rebaixa la contundència de l'enunciat transformant-lo en una interrogació. Per contra, Ingla es manté en una línia purament literal amb un present exclamatiu i Miralles reconstrueix la força dramàtica mitjançant un canvi de temps verbal al passat que constata l'acció ja realitzada, cosa que consolida el to burlesc i grotesc de l'emperador.

9.1.3 Comentari general i discussió de l'obra

En endinsar-nos en l'anàlisi contrastiva entre els textos inèdits de 1957 i 1958 i les versions posteriors, s'observa una evolució diacrònica profunda en la concepció de l'espai sonor i dramàtic de la peça. Les diferents versions evidencien una tensió constant entre la lletra

de la font i les necessitats de l'escena, un fenomen que es reflecteix de manera molt particular en el tractament de les estructures negatives. En els manuscrits de Reus s'evidencia el pes de la sintaxi de sortida a través de la mimesi de determinats reforços adverbials. On Camus utilitza un enunciat restrictiu o contradictori, Vallespinosa recorre a la introducció de la partícula normativa *pas*: *Però no pas per les mateixes raons*. Aquesta tria respon a la influència formal de la llengua d'origen, un fenomen que Mallafrè (1987, p. 11) documenta i identifica sota el concepte de «ombres de gal·licisme». L'ús d'aquest adverbi dota els textos de postguerra d'una cadència pausada i d'un equilibri sintàctic que esdevé un tret característic de l'estil del traductor. Per contra, les versions contemporànies prescindeixen d'aquestes combinacions per prioritzar la contundència d'una sentència més seca, directa i immediata, d'acord amb la nuesa estilística que Ferran Toutain reivindica en el model de traducció contemporani, on defineix com un tret essencial del teatre camusià el fet de ser «gens farragós».

Un altre aspecte conceptual on els manuscrits inèdits de postguerra es distancien de la tradició posterior és en la construcció de la dimensió filosòfica de l'emperador i la seva relació amb la lògica de l'absurd. Mentre que les versions contemporànies tendeixen a resoldre el desig d'impossible de Calígula a través d'una sintaxi ràpida i col·loquial que emfatitza el seu buit existencial o el seu desequilibri passional, el model de llengua de Vallespinosa prefereix dotar el protagonista d'una solemne autoritat doctrinal. Això es pot veure en la tria de connectors i predicats d'una estricta genuïnitat normativa fabriana (allunyant-se dels calcs causals i prioritzant girs consecutius nets) i en una selecció lèxica que opta per solucions vernaculars d'una gran precisió expressiva en lloc d'adjectius genèrics. Aquesta recerca de la riquesa formal es complementa amb l'ús d'estructures de tall clàssic i literari, com els infinitius substantivats o adverbis de lloc que reforçaven el sistema de tres graus de llunyania propi de la tradició fabriana, avui menys habituals en la immediatesa de l'estàndard oral. En conseqüència, els textos inèdits de Reus no ens presenten un tirà guiat pel simple impuls irracional, sinó un Calígula d'una gran exigència intel·lectual i formalitat acadèmica, la bogeria del qual es viu com un debat raonat sobre el seny.

Aquesta dimensió conceptual i filosòfica de la tragèdia es pot veure clarament en la *Nota de la traductora* que Montserrat Ingla incorpora a la seva edició de 1982. Lluny de limitar-se a justificacions filològiques, Ingla subratlla el pes de l'ideari camusià i afirma que «l'absurd acaba amb la lògica de què és capaç una existència», definint el text com «el lirisme inhumà de Calígula [que] és l'expressió del combat des de l'exercici delirant del poder contra l'absolut de l'absurd» (Ingla, 1982, p. 7). Aquesta definició de la traductora combrega amb la línia analitzada a les graelles: la violència de l'emperador s'ha de traslladar des de la ràbia i el debat conceptual sobre la raó, fet que justifica que la versió de 1982 es mantingui en un terreny de gran correcció i equilibri formal (com s'observa en el manteniment d'estructures analítiques de caràcter culte respecte al text de partida). És en les propostes escèniques posteriors, com la d'Esteve Miralles (2004), on aquest «combat» es tradueix definitivament en un rebaixament

conscient cap a la immediatesa i la fluïdesa del ritme de l'oralitat contemporània, trencant definitivament l'estatisme de la línia discursiva de postguerra per tal de guanyar agilitat teatral.

Aquesta distància en la selecció del registre es veu en els moments de confrontació i insult, on s'evidencia el canvi cap a la recerca del xoc auditiu directe que demana l'espectador actual. En el fragment *Vous êtes des imbéciles*, els manuscrits de 1957 i 1958 presenten una traducció de caire marcadament moralitzant i distanciada: *sou uns insensats*. Com afirma Patrice Pavis, les produccions teatrals dels anys cinquanta se servien d'una «lectura respectuosa de les obres del patrimoni nacional» (citat a Espasa, 2014, p. 194). Aquesta voluntat de dignificació institucional justifica que Vallespinosa apliqués una òptica de tall gairebé noucentista lligada als conceptes de seny i correcció formal; l'insult en la versió inèdita no busca la simple ofesa vulgar, sinó denunciar l'error intel·lectual dels patricis. Per contra, les versions posteriors busquen l'impacte verbal immediat recuperant el mot cru *imbècils* o optant per girs col·loquials com *idiotes*. Aquesta necessitat de despullar el text de distanciaments acadèmics s'alinea amb la proposta d'Esteve Miralles (2004) per al Teatre Nacional de Catalunya, que defensa que la nuesa de Camus requereix eliminar qualsevol formalitat literària en favor d'una «violència de proximitat» (comunicació personal, 16 de gener de 2025). La mateixa divergència afecta la dimensió política de la tragèdia: quan l'emperador afirma que la vida humana no té importància, Vallespinosa manté el to d'una sentència doctrinal abstracta, mentre que les versions modernes prefereixen la confrontació directa i crua damunt de l'escenari.

Finalment, la gestió de les acotacions dramàtiques en els manuscrits de Reus revela una interpretació textual molt literària, concebuda gairebé més per a la lectura curosa que per a la rapidesa de la representació. Vallespinosa no es limita a donar instruccions funcionals de moviment, sinó que tradueix els estats físics i anímics a través d'estructures pronominals fortament consolidades en la tradició literària catalana. En conclusió, el contrast entre la densitat formal de Vallespinosa i les versions contemporànies reflecteix la recerca d'un equilibri històric constant entre «la fidelitat al text traduït i les exigències artístiques de la producció» (Soler Horta, citada a Moreno i Domènech, 2025, p. 129). El teatre de Camus passa, així, de ser un espai per a la legitimació acadèmica de la llengua d'arribada durant la postguerra, a esdevenir un material escènic contemporani lliure d'artificis on la paraula ja no ha de demostrar la seva validesa filològica, sinó simplement sonar amb la nuesa estructural i la veritat de l'absurd.

9.2 *El malentès*

9.2.1 Contextualització de la peça i els manuscrits

L'anàlisi de la recepció i la traducció d'*El malentès* al sistema literari català ens situa davant d'un repte substancialment diferent del de *Calígula*. Si en la primera obra la bogeria es manifestava a través d'una lògica destructiva i pública, aquesta peça es configura com una

tragèdia de la clausura, on la incomunicació esdevé el motor d'un destí fatal. El corpus analitzat, que integra el manuscrit inèdit de Bonaventura Vallespinosa (1964) i les versions de Lluís-Anton Baulenas (2000) i Ferran Toutain (2006), permet observar com el text de Camus ha passat de ser un exercici de resistència cultural i fixació normativa a convertir-se en un ganivet dramatúrgic d'una nuesa absoluta.

9.2.2 Corpus d'exemples contrastius

Exemple 1: Paradoxes de la tria lèxica i el registre teatral.
Localització: Acte I, escena 1. Diàleg inicial de la peça on la Marta i la Mare contraposen la fatiga de la vida a l'hostal a la fredor de l'acció criminal que executen.

Camus	Vallespinosa	Baulenas	Toutain
Quel dur visage est le tien, Martha!	Tens una expressió ben dura a la cara, Marta!	Quina duresa tens al rostre, Marta...	¡Quina expressió més dura que tens, Martha!

En contra de la distribució esperada, és el traductor contemporani, Baulenas, que recorre al terme de més solemnitat i pes literari per traslladar el mot *visage*, mentre que Vallespinosa opta per la solució més comuna i neutra. A més, Vallespinosa dilata la nuesa de l'original convertint l'adjectivació directa de Camus en una perífrasi explicativa. Per part seva, Baulenas demostra que el model teatral contemporani sap utilitzar mots marcats literàriament (rostre) no pas per encarcarar el text, sinó per conferir-li la gravetat estètica que demana la tragèdia camusiana. Finalment, Toutain busca la màxima síntesi i nuesa conceptual eliminant qualsevol referència anatòmica per a concentrar tota la força de la rèplica en la dimensió purament expressiva de la interjecció.

Exemple 2: El lèxic de la mort i la cruesa de la tragèdia.
Localització: Acte I, escena 1. Continuació del diàleg inicial entre la Marta i la Mare, centrat en la planificació i descripció de la troballa de la futura víctima.

Camus	Vallespinosa	Baulenas	Toutain
On le retrouvera dans longtemps, collé contre un barrage.	Al cap de molt de temps el trobaran enganxat a l'embarrat.	Algú el trobarà després de molt de temps encastat a la resclosa.	El trobaran al cap de molt temps encastat en una presa.

La selecció del lèxic per referir-se a l'accident geogràfic on s'acumulen els cadàvers mostra l'asimetria formal de les versions. Mentre que els textos de Baulenas i Toutain s'inclinen per denominacions estàndard de la hidrografia comuna acompanyades del verb *encastat*, el manuscrit de Vallespinosa opta per una tria molt més aspra i mecànica: el mot *embarrat* combinat amb el verb *enganxat*, fet que augmenta la duresa física i industrial de la descripció de la mort de la víctima.

Exemple 3: La modulació del tedi existencial i les imatges de degradació moral.
Localització: Acte I, escena 8. Diàleg de confrontació on la Marta justifica la necessitat del crim davant la Mare.

Camus	Vallespinosa	Baulenas	Toutain
Je suis lasse à mourir de cet horizon fermé [...] *je veux faire en sorte de les quitter pour toujours, même si, pour cela, il faut entrer un peu plus avant dans la vie que nous voulons déserter*.	Jo n'estic de morir-me dins d'aquest horitzó ofegat [...] vull fer per manera de descarregar-me'n per sempre encara que calgui anar una mica més endavant en la vida que volem deixar.	Però jo estic tipa de morir-me en aquest horitzó tancat [...] que vull deixar per sempre més. I ens en sortirem encara que ens hàgim d'enfangar una mica més en la vida que volem abandonar.	A mi m'ha deixat morta aquest horitzó tancat [...] me'n vull desfer per sempre encara que per això m'hagi d'enfonsar una mica més en la vida que volem abandonar.

En la descripció del tancament de l'espai, Vallespinosa substitueix el participi literal francès per l'adjectiu *ofegat*, una modulació que intensifica la dimensió física i asfixiant de l'entorn de la fonda, en contrast amb la tria de l'equivalent literal *tancat* que mantenen Baulenas i Toutain. Així mateix, per al trasllat del verb que indica el distanciament dels desitjos de joventut, Vallespinosa opta pel gir *descarregar-me'n*, expressió que afegeix una noció de pes moral o de càrrega orgànica absent en les fórmules més neutrals de les traduccions posteriors.

La divergència més acusada es localitza en la resolució de l'endinsament en l'acció criminal. Mentre que el manuscrit de Vallespinosa preserva l'ascesi conceptual i la literalitat de la sentència original, els altres traductors recorren a girs metafòrics propis de la fraseologia de la llengua general contemporània: el verb *enfangar* en la versió de Baulenas o *enfonsar* en la de Toutain, operacions que afegeixen una gradació de rebuig i de taca moral, mentre que l'original francès ho codifica d'una manera més abstracta.

Exemple 4: Modulació de les imatges sensorials i graus de genuïnitat en el lèxic existencial.
Localització: Acte II, escena 1. Diàleg de confrontació entre la Marta i el Jan a la sala de la fonda sobre la nostàlgia de la llum i el sol.

Camus	Vallespinosa	Baulenas	Toutain
Je n'ai plus de patience en réserve pour cette Europe où l'automne a le visage du printemps et le printemps odeur de misère.	Ja no en tinc més reserva de paciència per a aquesta Europa on la tardor fa cara de primavera i la primavera fa tuf de misèria.	Se m'ha acabat la reserva de paciència per a aquesta Europa on la tardor té cara de la primavera i la primavera fa pudor de misèria.	Ja he esgotat les reserves de paciència per aquesta Europa on la tardor té cara de la primavera i la primavera l'olor de la misèria.

En l'arrencada de la rèplica, el manuscrit de Vallespinosa es decanta per una estructura pronominal de caire tradicional, que contrasta amb una fórmula pronominal més directa i col·loquial en Baulenas i la tria d'un verb de més intensitat expressiva en Toutain. Aquesta mateixa distància es repeteix en la traducció de les dues metàfores climàtiques. Per a l'expressió *le visage du printemps*, Vallespinosa recorre a un gir més genuí, mentre que les versions posteriors opten per *té cara de*. Es tracta d'una solució admesa en l'estàndard general vigent que conviu en el sistema amb la combinatòria descrita per l'Institut d'Estudis Catalans (2016, § 21.2.1.1), que classifica la fórmula amb el verb *fer* dins dels predicats estatius on aquest opera com a verb lleuger. L'adopció de la variant amb el verb *tenir* per part de Baulenas i Toutain reflecteix la preferència dels traductors contemporanis pels girs de la llengua moderna. La divergència més profunda es localitza en el tancament *odeur de misère*: Vallespinosa hi injecta una gran aspresa mitjançant el substantiu *tuf*. Aquesta voluntat de respectar de manera íntegra la poètica de Camus es justifica plenament a partir de les paraules mateixes del traductor; en el programa de mà per a l'estrena d'*Els justos*, Vallespinosa explicita la seva concepció del diàleg camusià afirmant que els personatges «parlen perquè senten i senten el que parlen. No hi manca res. No hi ha res de massa. I es pot dir que cada paraula i cada gest és dens de significació» (1964, p. 2). Aquest compromís metodològic explica que en *El malentès*, traduït el mateix any, es negui a retallar o diluir la densitat original de la sentència, en contrast amb el rebaixament cap al mot comú que prefereix Baulenas o la nuesa abstracta i literal que Toutain tria en elidir el verb i mantenir la literalitat del substantiu original.

Exemple 5: La traducció de l'angoixa existencial i la riquesa del lèxic vernacular.
Localització: Acte II, escena 2. Monòleg interior del Jan a la seva habitació de la fonda.

Camus	Vallespinosa	Baulenas	Toutain
Et voici maintenant ma vieile angoisse, là, au creux de mon corps, comme une mauvaise blessure que chaque mouvement irrite.	I ara, vetaquí aquella antiga angúnia meva arrapada al cos com una mala ferida que cada moviment l'endanya.	I la meva antiga angoixa que torna, que em fa un buit a l'estómac, com una ferida oberta que em turmenta a cada moviment.	Ja em torna a venir l'angoixa de sempre, aquí, dintre meu, com una ferida profunda que s'irrita amb qualsevol moviment.

Davant de la literalitat de Baulenas i Toutain a l'hora de traslladar el sintagma *ma vieille angoisse* per mitjà del mot estàndard *angoixa*, Vallespinosa opta pel substantiu *angúnia*, una tria que desplaça el concepte cap a una dimensió més corporal i visceral. Aquesta mateixa divergència s'accentua en la resolució de la imatge de la ferida; mentre que Toutain opera mitjançant el calc directe del verb i Baulenas recorre a una fórmula més abstracta, Vallespinosa recupera el verb genuí *endanya*. També es pot observar com, en la descripció de la localització física del neguit, el participi *arrapada al cos* de Vallespinosa reconverteix l'angoixa en un element extern de caràcter paràsit, cosa que es contraposa a la domesticació col·loquial de Baulenas o a la simplificació espacial de Toutain.

Exemple 6: El llenguatge de la pèrdua d'identitat i el trencament metafòric de la tragèdia.
Localització: Acte III, escena 1. Reacció de la Mare posterior a la lectura del passaport del Jan.

Camus	Vallespinosa	Baulenas	Toutain
Mais maintenant, je suis lasse et mon vieux cœur, qui se croyait détourné de tout, vient de réapprendre la douleur. [...] *c'est que son rôle sur la terre est fini.*	Però ara estic cansada i aquest cor meu, tan vell que es creia apartat de tot, ha tornat a aprendre el que és el dolor. [...] és que ja se li ha acabat el paper a la terra.	Però ara estic molt cansada. I el meu cor vell, que es creia apartat de tot, acaba d'aprendre de nou què és el dolor. [...] és que el seu paper a la terra s'ha acabat.	Però ara estic cansada, i el meu cor gastat, que ja es creia lliure de tot lligam, s'ha tornat a trobar amb el dolor. [...] és que ja ha acabat la seva missió en aquest món.

En la referència a la decadència de l'òrgan físic com a seu del patiment, Vallespinosa i Baulenas operen des de la literalitat de l'adjectiu. Per contra, Toutain realitza una modulació semàntica lliure i substitueix l'edat de l'òrgan per una noció de desgast mecànic en triar el participi *el meu cor gastat*, combinat amb una reescriptura asèptica per al sintagma *détourné de tout* (*lliure de tot lligam*) que s'allunya de la interpretació espacial i geomètrica triada pels altres dos traductors.

En el tancament de la sentència dramàtica, la divergència formal es localitza en la transposició de la noció del deure existencial de la maternitat. Mentre que Vallespinosa i Baulenas s'acullen al camp semàntic teatral per traslladar el mot *rôle* a través del substantiu *paper*, Toutain s'inclina cap a una via conceptual de caire religiós o administratiu amb el mot *missió*. Alhora, s'observa com el manuscrit de Vallespinosa altera l'ordre regular de la fraseologia contemporània tot incorporant el datiu ètic i una perífrasi aspectual d'acabament (*és que ja se li ha acabat el paper*), un mecanisme sintàctic tradicional que confereix un to d'inevitabilitat i de fatalitat clàssica a la confessió de la Mare.

Exemple 7: El lirisme de l'absurd, la intensificació sensorial i l'ascesi conceptual
Localització: Acte III, escena 2. Monòleg existencial de la Marta.

Camus	Vallespinosa	Baulenas	Toutain
Mais le vent s'épuise bien avant d'arriver ici [...] *Oh! je hais ce monde où nous en sommes réduits à Dieu*.	Però aquest vent s'esbrava abans d'arribar aquí [...] Oh, l'avorreixo aquest món on només estem reduïts a Déu!	Però el vent s'eixuga molt abans d'arribar aquí [...] Com odio aquest món on som reduïts per Déu.	Però el vent s'esgota molt abans d'arribar aquí [...] ¡Com odio aquest món que ens redueix a Déu!

En el primer segment, dedicat a la fatiga del corrent d'aire, s'observa una clara gradació en la selecció del lèxic. Mentre que Toutain opta per l'equivalent literal, Baulenas efectua una transformació lliure cap a la pèrdua d'humitat. En contrast amb tots dos, Vallespinosa fa servir el verb pronominal *esbravar*. Aquesta tria confereix a la frase una duresa atmosfèrica i orgànica que intensifica la sensació d'aïllament i de rebuig geogràfic de la fonda.

En la sentència final, on es formula la revolta contra la submissió mística, el contrast es trasllada a l'arquitectura sintàctica i al règim de les preposicions. Baulenas altera el sentit de l'original francès i transforma la relació de destí o límit en una relació d'agent mitjançant la preposició *per*, operació que conceptualitza Déu com a botxí actiu i no com a darrer refugi forçós. Per contra, Vallespinosa i Toutain preserven la direccionalitat de la font, però divergeixen en la tria dels valors aspectuals de la combinatòria verbal. La solució de Vallespinosa introdueix un adverbi restrictiu i un estat passiu, fixant una noció de tancament existencial absolut que s'oposa al caràcter més transitiu i dinàmic que Toutain confereix a la seva frase mitjançant l'ús del pronom d'acusatiu de tercera persona.

9.2.3 Comentari general i discussió de l'obra

L'examen de les diferents versions d'*El malentès* mostra un gir profund en la manera de traslladar la tragèdia de la incomunicació a l'escena catalana. Si a *Calígula* el conflicte es plantejava des de la lògica destructiva i pública de l'emperador, en aquesta peça l'anàlisi se situa en un espai de clausura on el silenci actua com el motor d'un destí fatal. Les opcions dels traductors marquen la transició diacrònica que separa la necessitat de fixació de la postguerra de la llibertat expressiva del teatre contemporani, però ho fan defugint els esquemes rígids o binaris i demostrant que cap procés de traducció opera de manera mecànica.

La versió inèdita de Bonaventura Vallespinosa (1964) representa la primera temptativa sistemàtica de portar aquesta atmosfera al català en un moment de buit escènic professional. El text de Vallespinosa respon a un context de resistència cultural on el traductor s'obliga a desplegar una cura formal extrema. Per aquest motiu, el manuscrit busca dotar els personatges d'una gran solemnitat a través d'estructures sintàctiques ordenades i una tria de recursos d'una estricta correcció. Tot i això, l'anàlisi revela que aquesta recerca de prestigi no es tradueix en un calc mecànic de la sintaxi de sortida, sinó en una voluntat de destil·lar el diàleg a partir d'una contenció formal molt característica que evita les solucions fàcils.

Aquest distanciament és, precisament, el punt on les traduccions contemporànies fan un tall net, tot i que el buidatge de casos pràctics adverteix que cap d'aquests autors actua com un robot de traducció previsible. Tant Lluís-Anton Baulenas (2000) com Ferran Toutain (2006) treballen des d'un sistema literari ja normalitzat, fet que els permet prescindir de determinades prevencions normatives per buscar la immediatesa del llenguatge espontani. Tanmateix, les dades tabulades plantegen paradoxes molt interessants en què les tendències esperades es capgiren: en contra de la distribució regular, s'observa que és el traductor contemporani, Baulenas, que recorre a un terme de més solemnitat i pes literari (*rostre*) davant l'opció neutra

i comuna de Vallespinosa (*cara*). De la mateixa manera, allà on el text inèdit de 1964 preserva l'ascesi abstracta de la font, les versions modernes es tornen més plàstiques i s'arrelen en imatges corpòries o fraseològiques molt particulars, com els verbs *enfangar* o *enfonsar*, o és Toutain mateix que clava la literalitat sintàctica de l'original francès davant de les giragonses de la resta de propostes.

Aquestes fluctuacions no invaliden el canvi de paradigma, sinó que l'enriqueixen i s'adiuen amb el criteri de Ferran Toutain, que defineix el teatre camusià com un material «gens farragós» i defensa la necessitat de buscar una nuesa expressiva que mantingui el diàleg viu (comunicació personal, 9 de desembre de 2025). Fins i tot en els monòlegs interiors o en el moment crític de la descoberta del passaport, el contrast és clar: allà on el manuscrit de 1964 es basa en la contenció per subratllar la fatalitat, Baulenas i Toutain persegueixen un impacte i una agressivitat verbal molt més directes dalt de l'escenari.

La pulsió tràgica es tanca de manera implacable amb la intervenció del Vell Criat, el rebuig sec del qual esdevé el símbol final de la incomunicació existencial. El fet que les propostes actuals fixin aquest tancament sense cap concessió lírica referma la tesi central de l'autor: el silenci d'un univers indiferent que no respondrà mai als crits humans. En conclusió, la discussió d'*El malentès* certifica que el text ha experimentat una transformació de primer ordre dins del sistema literari català: ha passat de ser una eina indispensable de planificació filològica a convertir-se en un ganivet dramatúrgic d'una nuesa absoluta, el tremp del qual prové precisament de la complexitat i les paradoxes estètiques que cada traductor aporta a l'escena.

9.3 *Els justos*

9.3.1 Contextualització de la peça i els manuscrits

L'anàlisi de la recepció i la traducció d'*Els justos* al sistema literari català permet acostar-se a la peça dramàtica de Camus que, històricament, va aconseguir esquivar de manera més primerenca el bloqueig sever imposat pel franquisme sobre l'escena pública. Escrita originalment el 1949 i publicada per Gallimard el 1950, l'obra s'allunya de la paròdia grotesca de *Calígula* i de la reclusió asfixiant d'*El malentès* per plantejar un debat obertament ideològic i polític, centrat en els dilemes ètics de la revolta, el sacrifici personal i els límits de l'acció revolucionària.

El corpus objecte d'estudi compta amb el manuscrit inèdit de Bonaventura Vallespinosa de l'any 1960, del qual s'ha consultat l'exemplar custodiat a l'arxiu del Centre de Lectura de Reus, i la versió contemporània de Ferran Toutain publicada l'any 2004 per l'Institut del Teatre. L'estudi diacrònic d'aquesta peça és especialment significatiu en la història del teatre català: l'any 1964, el Teatre Experimental Català (TEC) de la comissió artística de Sant Lluc va aconseguir estrenar l'obra al Palau de la Música Catalana fent servir precisament la versió de Vallespinosa. Aquesta fita escènica va representar un dels primers contactes directes del públic

de postguerra amb el pensament camusià en llengua catalana. L'anàlisi dels exemples contrastius següents permetrà avaluar com es gestiona la tensió entre aquest batec humà original i les necessitats d'impacte verbal que exigeix l'escena contemporània.

9.3.2 Corpus d'exemples contrastius

Exemple 1: Variació lèxica i morfosintàctica en la designació de l'espai punitiu
Localització: Acte I. Diàleg inicial de la peça en què la Dora i en Stepan contraposen l'experiència del confinament a Sibèria amb la llibertat europea.

Camus	Vallespinosa	Toutain
DORA: Le bagne ? STEPAN: On s'en évade.	DORA: Al presidi. STEPAN: Ah, del presidi se'n fuig!	DORA: A la presó. STEPAN: De la presó te n'escapes.

En el pla lexical, la traducció de Toutain rebaixa l'especificitat històrica i conceptual adoptant l'equivalent comú de registre estàndard *la presó*. Per contra, el text de Vallespinosa opta pel substantiu *presidi*; aquesta tria s'ajusta amb més precisió a la semàntica de l'original francès, atès que el mot manté en català la noció històrica d'establiment destinat al compliment de penes aflictives severes. Pel que fa a l'arquitectura sintàctica de la resposta, Toutain resol l'estructura amb una construcció pronominalitzada en segona persona, fórmula que simula la parla quotidiana d'un període molt més recent. El manuscrit de Vallespinosa, però, introdueix la interjecció *Ah* i recorre a la variant *del presidi se'n fuig!*. Tot i que aquesta construcció manté un to rígid i aspre que caracteritza el personatge, la combinació del pronom de procedència repeteix l'esquema de focalització del francès, cosa que fa visible un cert distanciament respecte a les solucions més genuïnes de la modalitat oral de la llengua d'arribada.

Exemple 2: Dislocació de les clàusules interrogatives i neutralització de l'adversativa.
Localització: Acte I. Continuació del diàleg inicial de la peça centrat en el xoc d'opinions i la topada ideològica entre l'Annenkov i en Stepan.

Camus	Vallespinosa	Toutain
Que dis-tu ? Ils sont libres, au moins.	I ara! Aquella gent és lliure!	Però, ¿que dius? Allà almenys són lliures.

Toutain manté la linealitat sintàctica de la font amb una d'una clàusula interrogativa encapçalada per la conjunció adversativa *Però*. En canvi, Vallespinosa trenca de dalt a baix l'estructura pronominal original i la substitueix per la locució interjectiva *I ara!*. Aquesta operació demostra que, en moments d'alta tensió dramàtica, prefereix recórrer a automatismes

exclamatius i girs del repertori tradicional català per activar la interacció de l'actor, prioritzant l'efecte teatral immediat per damunt de la rigidesa formal. En la sentència final, Toutain reprodueix l'ordre i el connector restrictiu francès i situa l'adverbi en una posició medial (*Allà almenys*...). El text de Vallespinosa, en canvi, opera una simplificació dràstica de la clàusula: elideix completament la noció restrictiva implicada en el sintagma *au moins* i concentra tota la força de la rèplica en una afirmació exclamativa de caràcter col·lectiu.

Exemple 3: Variació lèxica en la noció de veracitat, reestructuració oracional i calcs de règim pronominal.
Localització: Acte I. Discussió entre en Stepan i en Kaliayev sobre el significat i els límits de ser un revolucionari.

Camus	Vallespinosa	Toutain
Un vrai révolutionnaire? Pourquoi me traites-tu ainsi? Que t'ai-je fait?	El revolucionari de debò? Per què m'hi tractes així? Què t'he fet, jo?	¿Un autèntic revolucionari? ¿Què t'he fet jo perquè em tractis així?

En el pla lèxic, s'observa una solució diferenciada a l'hora de traslladar l'adjectiu *vrai*. Toutain opta per l'equivalent culte i literari *autèntic*, que s'insereix en una estructura sintàctica planificada. Per contra, Vallespinosa prefereix la locució de caràcter adjectival *de debò*. Pel que fa a l'arquitectura de l'enunciat, Toutain opera una reestructuració dràstica de la seqüència dramàtica: fusiona les dues oracions interrogatives franceses en un sol període complex governat per una relació causal-final, una operació que redueix el caràcter tallant del diàleg en favor d'una línia discursiva més lligada. El text de Vallespinosa, en canvi, manté la divisió i la linealitat de les frases de la font. El manuscrit afegeix el pronom adverbial *hi*, un calc estructural influït pel règim pronominal francès. Aquesta mateixa línia es clou amb l'addició del pronom de reforç *jo*, un mecanisme que intenta compensar la rigidesa del calc sintàctic previ tot introduint un indicador de forta expressivitat oral.

Exemple 4: Alteració de la càrrega lèxica i increment de la violència verbal.
Localització: Acte II. Debat entre en Stepan i la Dora sobre les conseqüències morals i els límits de l'acció revolucionària.

Camus	Vallespinosa	Toutain
Faudra-t-il le frapper aussi?	També caldrà matar-los?	¿També caldrà anar contra aquest poble?

La versió de Toutain opta per una neutralització del terme *frapper* amb una perífrasi atenuada. En canvi, el text de Vallespinosa opera una alteració radical de la semàntica original de la font i utilitza el verb *matar*. Aquest increment lliure de la violència verbal desvia la rèplica de la literalitat de Camus per tal de maximitzar l'impacte tràgic damunt l'escenari, un fet que prioritza la cruesa de la confrontació dramàtica per damunt de l'asèpsia de la font.

9.3.3 Comentari general i discussió de l'obra

El buidatge i l'examen contrastiu de les versions d'*Els justos* confirmen que el trasllat d'aquesta peça a l'escena catalana reprodueix la transició històrica entre un model de resistència cultural d'alta contenció formal i la recerca contemporània d'una oralitat fluida, tot i que sota uns paràmetres expressius propis que la diferencien de les peces analitzades anteriorment. En aquesta tragèdia ideològica, en què la paraula és l'eix central de la confrontació política, les opcions de Bonaventura Vallespinosa (1960) i Ferran Toutain (2004) fan evidents dues maneres divergents d'entendre la versemblança i el ritme dramàtic. Aquesta recerca de la riquesa humana i el batec de la realitat que Vallespinosa defensava en el seu programa de sala de 1964, on afirmava que l'obra posseïa «més escalfor d'humanitat viva» perquè els personatges no eren «abstraccions ni mers símbols literaris sinó criatures de carn i ossos» que es movien amb «sang i nervi» (1964, p. 2), combrega directament amb la mateixa gènesi del text que Albert Camus va fixar en el pròleg original de la peça l'any 1950. En aquesta nota preliminar, l'autor francès explicitava el vincle indestructible entre el drama escènic i la veritat històrica de l'atemptat de 1905, i advertia que la seva operació estètica havia consistit només a fer versemblant en l'art allò que ja era cert en la crònica (Camus, 1950, p. 7; traducció pròpia.)[3].

Aquesta nuesa conceptual de partida rep, tanmateix, una resposta divergent segons l'estatus que té el text en el sistema receptor. La historicitat i la presència de la versió de Vallespinosa recorden que la traducció teatral ha estat, històricament, una de les especialitzacions més marginades i mancades de definició, tal com adverteix Bartoll Teixidor (2025, p. 134) en assenyalar que sovint el traductor és considerat més un simple «mecànic que no pas un creador» o una «nosa necessària». En el cas del manuscrit inèdit de 1960, aquesta condició subalterna s'evidencia en el fet que el text ha restat relegat a la consulta bibliogràfica i d'arxiu malgrat haver sostingut l'èxit de l'estrena de 1964. En la seva arquitectura interna, aquesta versió resol la tensió dramàtica mitjançant un rigor formal que, si bé acusa en la seva estructura sintàctica la influència de la llengua de sortida francesa a través de calcs de règim pronominal (com s'observa en la inserció forçada de la partícula *hi* a *per què m'hi tractes així?*),

[3] Text original: «*Ceci ne veut pas dire, on le verra d'ailleurs, que Les Justes soient une pièce historique. Mais tous les personnages ont réellement existé et se sont conduits comme je le dis. J'ai seulement tâché à rendre vraisemblable ce qui était déjà vrai*».

es compensa amb una selecció de mots d'una gran especificitat històrica i punitiva, com ara la preferència pel terme *presidi* davant de l'asèpsia de la *presó* contemporània.

Per contra, la versió de Ferran Toutain (2004) opera des d'una normalització plenament consolidada que prioritza la linealitat, la immediatesa i la sintonització amb el codi oral de l'espectador actual, i gaudeix del reconeixement i l'empara editorial institucional que sovint s'ha negat als traductors escènics. Toutain s'allunya de la fragmentació i de la rigidesa de la font amb processos de reestructuració oracional complexa que busquen fusionar les rèpliques per tal de garantir la fluïdesa del diàleg actoral, i rebaixa alhora els termes excessivament marcats en favor del registre estàndard general. Aquesta divergència formal en la construcció del diàleg enllaça de manera directa amb la justificació ideològica de la violència verbal analitzada en els exemples, especialment pel que fa a l'amplificació de la duresa que Vallespinosa introdueix en substituir l'asèpsia del francès *frapper* per la contundència del verb *matar*. En el seu text de 1950, Camus manifestava que el respecte a la historicitat dels personatges responia a l'admiració cap a uns revolucionaris que, immersos en la tasca més implacable, «no van poder guarir-se el cor» (Camus, 1950, p. 7; traducció pròpia)[4], i lamentava que l'angoixa moral d'aquelles ànimes s'hagués convertit amb el temps en un «sistema confortable» de l'odi institucionalitzat. En l'àmbit de la recepció catalana, el manuscrit de Vallespinosa s'apropia d'aquestes «grans ombres» camusianes i del seu equilibri tràgic com un instrument de resistència ètica davant de la deshumanització de la dictadura, cosa que activa l'expressivitat de l'actor mitjançant automatismes del repertori tradicional (com la interjecció *I ara!).* En contrast, la nuesa i la desmitificació de la versió de Toutain (2004) despullen la peça d'aquesta èpica de resistència per confrontar directament l'espectador del segle XXI amb el dilema ètic pur, deslliurat de la comoditat de la distància temporal i plenament inserit en el teatre contemporani.

[4] Text original: «*...par respect et admiration pour des hommes et des femmes qui, dans la plus impitoyable des tâches, n'ont pas pu guérir de leur cœur*».

10 Conclusions

L'anàlisi comparativa i diacrònica duta a terme al voltant de les traduccions al català de *Calígula*, *El malentès* i *Els justos* permet extreure consideracions profundes sobre l'evolució del model de llengua literària, la recepció del pensament d'Albert Camus a Catalunya i la naturalesa mateixa de la traducció per a l'escena. Aquesta recerca posa de manifest que el pas de la pàgina a l'escenari no respon a un mer canvi mecànic de correspondències lèxiques, sinó a una reconfiguració estètica i ideològica lligada indissociablement al context històric de cada època.

Si s'avalua el corpus de manuscrits inèdits de Bonaventura Vallespinosa, els resultats de l'estudi microtextual confirmen que la seva tasca es va articular com un projecte de resistència cultural i de dignificació filològica en un període marcat per la repressió de la postguerra. Vallespinosa va projectar sobre el teatre de Camus una llengua d'una gran elevació formal, fortament basada en la codificació fabriana de l'època. Així mateix, l'examen de les variants entre els seus mateixos manuscrits inèdits delata un procés de depuració constant, en què la variabilitat textual respon a la voluntat conscient d'anar polint i fixant aquesta norma acadèmica sòlida. Aquesta recerca de la riquesa formal, paradoxalment, s'allunya de la nuesa que l'original francès posseeix. Allà on Camus construeix màximes seques i directes, Vallespinosa sovint opera reorganitzacions sintàctiques que s'acosten a un lament més quotidià; així i tot, tal com queda demostrat, el sistema receptor de postguerra exigia prioritzar el prestigi acadèmic de la llengua per damunt de la nuesa estilística de l'autor.

Un escenari completament diferent s'observa en analitzar el període de normalització lingüística i cultural. Les versions contemporànies evidencien un canvi de paradigma radical en què es prioritza la funcionalitat escènica i la recerca de l'oralitat viva. Els traductors actuals, lliures de les urgències de la fixació normativa, despullen el text de distanciaments acadèmics. L'adopció de girs pragmàtics vinculats a la situació de perill real de l'escena o d'expressions d'una col·loquialització nítida permet guanyar velocitat i fluïdesa. Aquestes opcions afavoreixen el ritme ràpid, la cadència del diàleg i el xoc auditiu directe que demana l'espectador del segle XXI.

D'aquesta manera, l'estudi planteja una clara línia divisòria entre l'alt valor cultural dels manuscrits de Vallespinosa i la seva viabilitat pràctica contemporània dalt de l'escenari. Si s'assumeix la dicotomia entre text dramàtic i text teatral, es fa evident que aquestes versions de postguerra han patit un desplaçament irreversible. En la societat teatral actual, plenament professionalitzada, l'encarcarament acadèmic d'aquells textos es traduiria en una manca de naturalitat que trencaria el pacte de versemblança amb el públic. És un fet que, en el context de la producció comercial actual, una representació que utilitzés íntegrament el text de Vallespinosa difícilment aconseguiria omplir les sales ni connectar amb la sensibilitat del gran públic, el qual percebria la llengua dramàtica com una peça distant i arqueològica. El destí

natural d'aquests textos s'ha desplaçat cap a un àmbit de recepció minoritari, lligat a circuits de recerca, filòlegs o lectors interessats en la història de la traducció i el teatre de la resistència.

Malgrat aquesta pèrdua de funcionalitat comercial immediata, seria un error considerar el text de Vallespinosa com una peça inútil o supèrflua dins del sistema literari català, ja que aquests manuscrits van complir una missió de salvaguarda excepcional. Van actuar com un pont indispensable que va mantenir connectada la cultura catalana amb la modernitat europea durant els anys més foscos de la dictadura. Cada traducció posseeix una condició de finitud històrica que respon a les necessitats de la seva generació, en contrast amb la infinitud del text original de Camus. No obstant això, aquesta finitud no resta importància a les primeres versions. No hi ha dues traduccions iguals, i cada nou intent d'abocar una obra a la llengua catalana aporta una nova capa d'interpretació que enriqueix irreversiblement el patrimoni filològic català. L'existència de múltiples versions d'una mateixa peça és el símptoma més clar de la vitalitat, la flexibilitat i la maduresa de la llengua d'arribada.

D'altra banda, els resultats obtinguts obren el camí a futures línies d'investigació destinades a aprofundir en la recepció dramàtica de l'autor. En primer lloc, es planteja l'interès d'incorporar els testimonis de Montserrat Ingla i Lluís-Anton Baulenas per completar el mapa de fonts orals d'aquesta recerca. En segon lloc, la constatació que *L'état de siège* és l'única peça teatral original de Camus que encara no s'ha traduït al català assenyala l'oportunitat de projectar una traducció anotada i un estudi dramatúrgic d'aquesta obra, una tasca necessària per cloure la incorporació de la seva dramatúrgia al sistema literari català.

En última instància, els manuscrits de Bonaventura Vallespinosa, especialment aquells que van romandre inèdits durant dècades a causa del bloqueig polític, s'han de reivindicar avui pel seu extraordinari valor patrimonial, documental i cultural. Són el testimoni material d'una època en què traduir teatre era una forma de dissidència ètica i moral. La seva anàlisi recorda que la veu d'Albert Camus ha penetrat en el teatre català gràcies a una superposició de mirades en què la contenció formal de la postguerra i l'agilitat de la democràcia es complementen, integrant l'autor de l'absurd com un clàssic permanent de la tradició literària catalana.

Bibliografia

Abellán, M. L. (1980). *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Península.

Alberich, J., & Ros, M. (1993). *La transcripció dels noms propis grecs i llatins*. Enciclopèdia Catalana.

Amorós, X. (1972). Monogràfic dedicat a l'obra literària de Bonaventura Vallespinosa. *Revista del Centre de Lectura de Reus*, *231* (4a època).

Andrés de Blas, J. (1999). El libro y la censura durante el franquismo: Un estado de la cuestión y otras consideraciones. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, *12*, 281-301.

Aronson, R. (2004). *Camus and Sartre: The story of a friendship and the quarrel that ended it*. University of Chicago Press.

Arqués, R. (2015). *Les traduccions teatrals de Vallespinosa. Quaderns. Revista de Traducció*, *22*, 137–152.

Berman, A. (2013). El albergue de lo lejano (N. d'Asprer, Trad.). *Doletiana: Revista de Traducció, Literatura i Arts*, *4*, 1-10. (Obra original publicada en 1985) .

Camus, A. (1950). *Les Justes: pièce en cinq actes*. Gallimard.

Camus, A. (1958). *Caligula; suivi de Le malentendu: nouvelles versions*. Gallimard.

Camus, A. (1982). *Calígula* (M. Ingla, Trad.). Editorial Proa.

Camus, A. (1987). *Les Justes*. Gallimard.

Camus, A. (1987). *El mite de Sísif /* Corrupció al Palau de Justícia (B. Vallespinosa, Trad.; J. Mallafrè, Pròleg). Edicions del Centre de Lectura.

Camus, A. (2000). *El malentès* (Ll. A. Baulenas, Trad.). Prometeu.

Camus, A. (2004). *Calígula* (E. Miralles, Trad.). Proa / Teatre Nacional de Catalunya.

Camus, A. (2004). *Els justos* (F. Toutain, Trad.). Institut del Teatre (Centre del Vallès).

Camus, A. (2006). *El malentès* (F. Toutain, Trad.). Edicions 62.

Corretger, M. (2008). Bonaventura Vallespinosa: traducció i creació. *Revista del Centre de Lectura de Reus*.

Espasa, E. (2014). *La traducció dalt de l'escenari*. Eumo Editorial.

Fabra, P. (1956). *Gramàtica catalana*. Editorial Teide.

Fuster, J. (1962). Pròleg a *La pesta, d'Albert Camus*. Vergara.

Fuster, J. (1980). *Veure el País Valencià*. Destino.

Hughes, E. J. (2015). *Albert Camus*. Reaktion Books.

Institut d'Estudis Catalans. (2007). *Diccionari de la llengua catalana* (2a ed.).

Institut d'Estudis Catalans. (2016). *Gramàtica de la llengua catalana*.

Lefevere, A. (1992). *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Routledge.

Lottman, H. R. (1979). *Albert Camus: A biography*. Doubleday

Marquerie, A. (1963, 9 d'octubre). En el Bellas Artes se estrenó Calígula de Albert Camus. *ABC (Edició Madrid)*, p. 69.

McCarthy, P. (1982). *Camus: A Critical Study of His Life and Work*. Hamish Hamilton.

McCarthy, P. (2004). *Camus: The Stranger* (pp. 87–95). Cambridge University Press.

Miralles, E. (2025, 16 de gener). *Entrevista personal sobre la traducció de* Calígula [Comunicació personal].

Moreno i Domènech, M. (2025). Traduir teatre al segle XXI [Crònica de la taula rodona amb E. Bartoll, M. Bosom, M. Cabal i A. Soler Horta]. *Quaderns. Revista de Traducció*, *32*, 127-152.

Muñoz Cáliz, B. (2004). *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores* [Tesi doctoral, Universidad de Alcalá].

O'Leary, C. M. (2019). Censoring the outsider: the theatre of Albert Camus in Franco's Spain. *Modern Drama*. *62*(3), 292-319.

Parcerisas, F. (2009). *Traducció, edició, ideologia. Aspectes sociològics de les traduccions de La Bíblia i de L'Odissea al català*. Eumo Editorial.

Pericay, X., i Toutain, F. (1996). *El malentès del noucentisme: tradició i plagi a la prosa catalana moderna*. Empúries.

Sellent, J. (2008). La traducció teatral. *Quaderns. Revista de Traducció*, *15*, 87-88.

Serra, H. (2022, 16 d'octubre). La lejanía de Albert Camus. *La Vanguardia*. https://www.lavanguardia.com/local/valencia/20221016/8565745/lejania-albert-camus.html

Thody, P. (1957). *Albert Camus: A study of his work*. Hamish Hamilton.

Toutain, F. (2025, 9 de desembre). *Entrevista personal sobre la traducció d'*El malentès [Comunicació personal].

Vall, X. (2000). L'existencialisme a Catalunya. *L'Avenç*, (244).

Vallespinosa, B. (1957). *Calígula* [Manuscrit inèdit de traducció]. Arxiu del Centre de Lectura de Reus.

Vallespinosa, B. (1958). *Calígula* [Manuscrit inèdit de traducció]. Arxiu del Centre de Lectura de Reus.

Vallespinosa, B. (1960). *Els justos* [Manuscrit inèdit de traducció]. Arxiu del Centre de Lectura de Reus.

Vallespinosa, B. (1964). *El malentès* [Manuscrit inèdit de traducció]. Arxiu del Centre de Lectura de Reus.

Vallespinosa, B. (1964). [Text de presentació]. A *Els justos* [Programa de sala]. Teatre Experimental Català del C. A. de Sant Lluc; Palau de la Música Catalana.