

# **Traducció literària B-A (anglès-català)**

**Ferran Ràfols Gesa**

**Mòdul 2. La pràctica de la traducció literària**

## **Mòdul 2. La pràctica de la traducció literària**

### **Objectius d'aprenentatge**

1. Comprendre la singularitat de la traducció literària.
2. Assimilar els procediments de treball del traductor literari.
3. Fer bon ús d'eines de traducció.
4. Adquirir destreses per documentar-se, cercar, seleccionar i gestionar la informació.
5. Analitzar i planificar projectes de traducció literària.
6. Evitar els errors més comuns de la pràctica de la traducció.
7. Saber-se posicionar davant de les normes lingüístiques.
8. Conèixer l'evolució dels models de llengua catalans.
9. Adquirir estratègies de traducció de distintes modalitats discursives.
10. Actuar amb esperit i reflexió crítica davant el coneixement, en totes les seves dimensions, mostrant inquietud intel·lectual, cultural i científica i amb compromís cap al rigor i la qualitat en l'exigència professional.

## Sumari de continguts

1. Consideracions prèvies
  - 1.1. Un exemple pràctic
2. Errors i problemes freqüents en la traducció anglès-català
  - 2.1. Ús de la passiva. Alternatives
  - 2.2. Abús dels possessius
  - 2.3. Repeticions
  - 2.4. Tractament
  - 2.5. Ús del gerundi
3. Actitud davant la norma lingüística: en quins casos és lícit transgredir-la?
4. Model de prosa i elecció del registre
  - 4.1. Concepte de model de prosa
    - 4.1.1. Exemple de model de prosa
  - 4.2. Evolució en el cas català
    - 4.2.1. De Verdaguer al modernisme
    - 4.2.2. El noucentisme
    - 4.2.3. La prosa del 25 (generació Pla – Segarra)
    - 4.2.4. El català sota el franquisme
    - 4.2.5. Situació a partir dels anys vuitanta
    - 4.2.6. Situació actual
5. La traducció de la prosa
  - 5.1. El diàleg
  - 5.2. La narració

5.3. La descripció

5.4. El comentari

6. Conclusions

## 1. Consideracions prèvies.

Aquest segon mòdul del manual vol ser una primera guia per a l'estudiant que s'inicia en la traducció de textos literaris. Com a tal, té una orientació marcadament pràctica, en què sovint l'anàlisi d'un fragment de traducció ens permetrà valorar les estratègies utilitzades i sospesar les possibles alternatives. Al llarg de tot aquest mòdul es defensa un model de traducció que sol buscar l'eficàcia, la senzillesa i la claredat, i s'intenta establir un criteri per valorar quan és lícit optar per solucions més allunyades del text original. Sovint es fa referència al concepte d'*arbitrarietat* per agrupar certes pràctiques que entenem que cal evitar, que podríem resumir com la tendència a buscar solucions que no són fàcils de justificar més enllà del gust personal del traductor. En general, l'arbitrarietat d'una traducció es pot identificar per la seva variabilitat interna, és a dir, pel fet que una mateixa paraula o gir de l'original es tradueix de manera molt diferent cada vegada.

### 1.1. Un exemple pràctic.

Per reforçar aquest enfocament pràctic, començarem el mòdul amb l'anàlisi d'un fragment relativament extens de *La solitud del corredor de fons* (*The Loneliness of the Long Distance Runner*), d'Alan Sillitoe, traduït per Avel·lí Artís Gener d'una manera que no ens sembla especialment encertada. El fragment correspon al

principi de la novel·la, publicada originalment el 1959 (la traducció, publicada per Empúries, és de 1985).<sup>1</sup>

As soon as I got to Borstal they made me a long-distance cross-country runner. I suppose they thought I was just the build for it because I was long and skinny for my age (and still am) and in any case I didn't mind it much, to tell you the truth, because running had always been made much of in our family, especially running away from the police. I've always been a good runner, quick and with a big stride as well, the only trouble being that no matter how fast I run, and I did a very fair lick even though I do say so myself, it didn't stop me getting caught by the cops after that bakery job.

You might think it a bit rare, having long-distance cross-country runners in Borstal, thinking that the first thing a long-distance cross-country runner would do when they set him loose at them fields and woods would be to run as far away from the place as he could get on a bellyfull of Borstal slum-gullion – but you're wrong, and I'll tell you why. The first thing is that them bastards over us aren't as daft as they most of the time look, and for another thing I'm not so daft as I would look if I tried to make a break for it on my long-distance running, because to abscond and then get caught is nothing but a mug's game, and I'm not falling for it. Cunning is what counts in this life, and even that you've got to use it in the slyest way you can; I'm telling you straight: they're cunning, and I'm cunning. If only 'them' and 'us' had the same ideas we'd get on like a house on fire, but they don't see eye to eye with us and we don't see eye to eye with them, so that's how it stands and how it will always stand. The one fact is that all of us are cunning, and because of this there's no love lost between us. So the thing is that they know I won't try to get away from them: they sit there like spiders in that crumbly manor house, perched like jumped-up jackdaws on the roof, watching out over the drives and fields like German generals from the tops of tanks. And even when I jog-trot on behind a wood and they can't see me anymore they know my

---

<sup>1</sup> Edicions consultades: *The Loneliness of the Long Distance Runner*, Alan Sillitoe, Flamingo, Londres, 1994, i *La solitud del corredor de fons*, Alan Sillitoe, trad. Avel·lí Artís Gener, Ed. Empúries, Barcelona, 1985.

sweeping-brush head will bob along that hedge-top in an hour's time and that I'll report to the bloke on the gate.

La traducció d'Avel·lí Artís Gener és la següent:

Entrar al Reformatori i que em fessin corredor de fons va ser tot u. He de creure que devien pensar que jo era fet exprés per a allò, perquè era gànguil per la meua edat (encara ho sóc) i, de tota manera, tant se me'n donava, sigui dita la veritat, perquè aquest negoci de córrer sempre ha fet un gran paper en la nostra família, especialment a l'hora de córrer amb la bòfia al darrere. Sempre he estat un bon corredor, ràpid i de grossa gambada; la llàstima va ser que a pesar d'haver corregut posant el coll en la feina, mal m'està de dir-ho, no hagués pogut evitar que la bòfia m'inxampés després d'allò de la fleca.

Potser us farà estrany que en un Reformatori hi hagi corredors de fons en la modalitat de cross, i a ben segur imaginareu que quan els andoves et deixin córrer boscs a través el primer que faràs serà fotre el camp i guillar tan lluny com puguis, fins on et deixi arribar la gasòfia del Reformatori que t'omple els budells, però si ho penseu aneu errats d'osques i us diré per què. En primer lloc, perquè els malparits que tenim damunt nostre no són tan bèsties com quasi sempre solen aparençar i, segonament, perquè jo tampoc no sóc tan enze com resultaria si mirava de tocar el dos durant la cursa de fons, perquè això d'amagar-se i que t'inxampin de seguida no és sinó un joc d'imbecils que no fa per a mi. La raboseria és l'única cosa que funciona en aquesta vida i fins i tot cal que et serveixis de l'astúcia amb tanta garneueria com es pugui; us ho dic dretament: si ells són uns murrís, jo també sóc un murri. Únicament, si *ells* i *nosaltres* tinguéssim les mateixes idees seria l'hòstia, com fotre's de cap en una casa incendiada, però ells no ens miren de fit a fit i nosaltres no els guipem de fit a fit; és d'aquesta manera com van les coses i així continuaran sempre. El que passa és que tots plegats som una colla d'astuts i, com que ja ho sabem, ja no cal que fem la conya d'estimar-nos uns i altres. Així, d'allò que estan ben segurs és que jo no intentaré guillar del Reformatori: semblen aranyes en un casalot enrunat, o grallons enfilats al terrat, espiant enllà dels camps i els camins, com els

generals alemanys des de dalt dels tancs. I fins i tot quan trotant arribo darrera un bosc i des d'allí ja no em poden filustrar, saben que veuran aparèixer el meu cap de raspall pel damunt del clos i abans que no passi una hora ja seré davant del quídam de la porta.

El primer que veiem és que el text original està escrit en to col·loquial, ric en expressions idiomàtiques, i que no defuig la repetició de paraules. El to de tot el fragment és coherent. La traducció catalana ja des del principi opta per no ser estrictament fidel a l'original, cosa que és perfectament admissible i que evita un dels perills constants de la pràctica de traduir, el d'incórrer en calcs de l'original. Ara bé, en aquest cas també ens hauria semblat vàlida una traducció més directa, com per exemple: «De seguida que vaig arribar al reformatori em van convertir en corredor de fons. Suposo que van pensar que tenia la constitució adient, perquè era alt i prim per a la meva edat (encara ho sóc), i en qualsevol cas no em va molestar, si he de dir la veritat...», que potser avui (i també el 1985) sona més col·loquial. Aquestes variacions apareixen sempre que dos traductors s'enfronten a un mateix text: una anàlisi comparativa entre dues traduccions ens permet identificar quins recursos fa servir cadascun d'ells.

El text d'Avel·lí Artís Gener presenta els següents problemes:

- **Traducció literal dels girs idiomàtics.** «*To get on like a house on fire*» vol dir avenir-se molt, entendre's la mar de bé (i no «fotre's de cap en una casa incendiada»). «*To see eye to eye with someone*» vol dir estar d'acord, ser del mateix parer, veure les coses de la mateixa manera, i no «però ells no ens miren de fit a fit i nosaltres no els guipem de fit a fit»). En aquest cas, segurament els diccionaris de l'època van jugar una mala passada al traductor. És habitual topar-



se amb girs desconeguts que avui es poden desxifrar ràpidament amb una senzilla cerca a internet, però per veure que alguna cosa falla cal estar sempre atent a la coherència del text. Quan ens trobem amb un gir que no acaba d'encaixar amb el context ha de prevaldre sempre el que podríem anomenar el **principi de precaució o de sospita sistemàtica**: potser estem passant per alt alguna cosa.

Sense ser directament errors, hi ha un parell d'exemples més de girs traduïts de manera discutible: «*running had always been made much of in my family*» vol dir que córrer sempre havia sigut molt important en la seva família, i perd claredat si es transforma en «perquè aquest negoci de córrer sempre ha fet un gran paper en la nostra família». De la mateixa manera, «*there's no love lost*» es podria traduir per «no ens tenim gaire estima» / «no ens apreciem gaire» / «entre nosaltres hi ha mala maror» (si es vol mantenir una frase feta), més que no «i no cal que fem la conya d'estimar-nos uns i altres». També «*mug's game*» podria traduir-se de manera més clara per «bestiesa», i no per «joc d'imbecils».

#### - Introducció de sinònims quan l'original manté una mateixa paraula.

N'hi ha un exemple claríssim a la frase que transforma els tres «*cunning*» i l'«*slyest way*» de l'original («*Cunning is what counts in this life, and even that you've got to use it in the slyest way you can; I'm telling you straight: they're cunning, and I'm cunning*») en «La **raboseria** és l'única cosa que funciona en aquesta vida i fins i tot cal que et serveixis de l'**astúcia** amb tanta **garneueria** com es pugui; us ho dic dretament: si ells són uns **murris**, jo també sóc un *murri*». Més avall, quan diu «*all of us are cunning*», la traducció es decanta per «astuts».

Una mica més amunt, tenim dos «*daft*» en una mateixa frase que es converteixen ara en «*bèstia*» i ara en «*enze*», tot trencant la simetria de l'original, com també fa en la desafortunada expressió «no ens miren de fit a fit i nosaltres no els guipem de fit a fit», ja comentada.

- **Tries lèxiques aleatòries.** El cas més evident apareix en l'última frase, en què una expressió tan quotidiana com «*they can't see me anymore*» es converteix en un inexplicable «quan ja no em poden *filustrar*», però és una pràctica general en tot el text. «*But you're wrong*», en comptes del simple «però us equivoqueu», es converteix en un injustificat «aneu errats d'osques». Tampoc no és gens clar, per posar un altre exemple, perquè «*run as far away as he could*» es desdobla en «fotre el camp i guillar tan lluny com puguis».

—**Barreja indiscriminada de registres.** l'original està escrit en un registre col·loquial amb certes incorreccions («*them fields*», «*them bastards*»). La traducció catalana intenta reflectir aquest to col·loquial amb un seguit de paraules marcades (bòfia, andoves, fotre el camp, malparits, seria l'hòstia, fem la conya, fotre's de cap, quídam), que en alguns casos han envellit malament (andova, quídam) i que avui costa d'acceptar com a col·loquialismes. És interessant constatar que, en general, aquestes marques no corresponen a cap expressió equivalent en anglès: «bòfia» apareix en lloc del neutre «*police*», els «andoves» són un simple «*they*». Pel que fa a «*bloke*», potser una paraula com «paio» hauria correspost millor a la intenció de l'original que no «*quídam*». Ara bé, al costat de totes aquestes marques de registre col·loquial, trobem tries lèxiques incoherents, que eleven innecessàriament el to del text, com per exemple l'«*aparençar*» en la frase «no són tan bèsties com quasi sempre solen *aparençar*». La paraula es podria canviar per «*aparentar*», però tenint en compte

l'original: «*them bastards [...] aren't as daft as they most of the time look*», potser hauria sigut més directa i adequada al registre una traducció com ara: «Els fills de puta que ens vigilen no són tan burros com moltes vegades pot semblar». Ja hem esmentat abans l'ús de «*filustrar*», «*raboseria*» i «*garneueria*», gens adequats al registre.

Filant més prim, ens podem preguntar si «Així, d'allò que estan ben segurs és que jo no intentaré guillar del Reformatori» és la traducció més col·loquial possible de «*So the thing is that they know I won't try to get away from them*». Potser «El cas és que saben que no intentaré escapar-me» seria més eficaç, perquè el registre col·loquial no és només una qüestió de vocabulari, sinó de tries sintàctiques. En general, el problema d'aquesta aquesta barreja de registres fa menys característica i creïble la veu narrativa.

- **Calcs de l'original.** Un altre tret molt perceptible de la traducció és la barreja entre la voluntat de no seguir l'original fil per randa, que hem comentat més amunt, i una literalitat sorprenent en altres casos. Per posar-ne un parell d'exemples, fixem-nos en l'expressió «us ho dic dretament», no gaire adequada per «*I'm telling you straight*» original, que podria ser «us ho dic així de clar / ja us ho dic», entre moltes altres possibilitats. D'una manera més anecdòtica, també ens podem preguntar si la «grossa gambada» no hauria de ser més aviat una «gambada llarga».

- **Pèrdua de claredat.** Aquest és un dels punts més complicats de valorar en una traducció, i és que sovint la unió d'una colla de frases que aparentment no presenten grans dificultats de traducció acaba resultant menys clara que no pas l'original, una mica com si un tel ho recobris tot. Evidentment, la percepció

sempre és una mica subjectiva, però val la pena mirar si tenim eines per igualar la claredat de l'original. Ja hem comentat algun cas en aquest sentit, però ara ens centrarem en dos passatges concrets:

1.- «*the only trouble being that no matter how fast I run, and I did a very fair lick even though I do say so myself, it didn't stop me getting caught by the cops after that bakery job*» es converteix en «la llàstima va ser que a pesar d'haver corregut posant el coll en la feina, mal m'està de dir-ho, no hagués pogut evitar que la bòfia m'inxampés després d'allò de la fleca», en què probablement aquest «posant el coll en la feina» no és la manera més exacta ni més clara de traduir l'original. La frase s'entén, evidentment, però la idea de velocitat desapareix. Una manera de traduir-ho potser més clara seria: «l'únic problema va ser que, per més de pressa que correués, i la veritat és que feia molta via, mal m'està de dir-ho, no vaig poder evitar que la policia m'inxampés després d'allò de la fleca».

2.- «*they sit there like spiders in that crumbly manor house, perched like jumped-up jackdaws on the roof, watching out over the drives and fields like German generals from the tops of tanks*» és traduït per «semblen aranyes en un casalot enrunat, o grallons enfilats al terrat, espiant enllà dels camps i els camins, com els generals alemanys des de dalt dels tancs». Per començar, sembla que el traductor no es fixa en el «*that*», que fa que el casalot enrunat sigui el reformatori, i no un casalot qualsevol, i que el «*sit there*» col·loca els vigilants sobre l'edifici. A més, a la frase següent se salta el «*jumped-up*» («presumits»). Tot això no fa que la frase deixi d'entendre's, però li resta eficàcia.

En aquesta succinta anàlisi -en la que ens hem pres la llicència de passar per alt els encerts de la traducció d'Artís Gener- hem comentat errors i arbitriarietats evidents. Amb tot, convé assenyalar que en algunes puntualitzacions hi influeix una qüestió de criteri personal. L'objectiu d'aquesta anàlisi textual, més enllà d'elaborar una primera relació de problemes de traducció i d'invitar a reflexionar sobre les alternatives plantejades (discutibles, certament), és insistir en el que dèiem al principi del manual: **traduir és triar**. Aquí hem comentat només un breu fragment. Cal advertir, però, que en la traducció d'un text extens es produeix l'efecte d'acumulació: la reiteració de problemes pot empobrir-ne el resultat global. No és el mateix traduir un poema breu, on cada paraula té un pes molt rellevant, que una novel·la de centenars de pàgines. Mai no es pot perdre de vista, doncs, que el conjunt de totes les tries han de constituir un nou text que el lector de la llengua meta cal que percebi com una obra literària perfectament coherent.

## **2. Errors i problemes freqüents en la traducció anglès-català.**

Quan traduïm entre dues llengües, en el nostre cas l'anglès i el català, independentment de les característiques del text concret a què ens enfrontem, topem amb una sèrie de diferències d'usos gramaticals, pròpies de la idiosincràsia de cada idioma. Quan els usos propis de la llengua d'origen es volen mantenir en el text de la llengua meta sovint es generen traduccions postisses o encarcerades. Sense cap pretensió d'exhaustivitat, tot seguit exposem un breu llistat de trets gramaticals distints entre l'anglès i el català en els quals és

imprescindible que el traductor novell pari sistemàticament atenció, una pràctica que el traductor expert ha de tenir automatitzada.

### **2.1. Ús de la passiva. Alternatives.**

La veu passiva, tot i no ser incorrecta, és molt poc freqüent en el català espontani de la immensa majoria de parlants, i pot donar lloc a construccions poc genuïnes que val més evitar. En anglès, en canvi, és molt més habitual, i sovint el traductor sent la temptació de mantenir-la perquè posa l'èmfasi més en el resultat de l'acció que no pas en qui la fa. Vegem-ne un exemple genèric:

*«The body was found in the backyard»*

La traducció directa «El cos va ser trobat al pati de darrere» és correcta, però segurament és més natural dir-ho d'alguna de les maneres següents: «El cos es va trobar al pati de darrere»; «el cos va aparèixer al pati de darrere» o «van trobar el cos al pati de darrere», tres maneres típiques d'esquivar la veu passiva, ja sigui recorrent a la passiva reflexa (molt habitual en català), invertint la frase per fer-la activa o recorrent a una construcció impersonal. No volem dir en cap cas que la passiva no es pugui fer servir de manera ocasional, però sempre val la pena comprovar si alguna de les estratègies que acabem d'indicar dona resultats més llegidors i, així, reservar la construcció per als pocs casos en què realment resulti imprescindible.

### **2.2. Abús dels possessius.**

Un altre error molt habitual en les traduccions, que els bons correctors s'encarreguen d'esmenar, és la presència de possessius innecessaris. Llegiu la frase següent:

*Sandy craned back her head, pointed her freckled nose in the air and fixed her little pig-like eyes on the ceiling.*<sup>2</sup>

En cap cas la traducció hauria de ser: «La Sandy va tirar el **seu** cap enrere, va aixecar el **seu** nas pigallat i va clavar els **seus** ulls de porc al sostre». El primer dels tres possessius és el que sona pitjor, i gairebé ningú no dubtaria a suprimir-lo, però la resta de la frase també funciona millor si suprimim els altres dos possessius no tan evidents. Vegem-ne un altre exemple:

She had a face of feral sweetness, its colour yellow; her eyes were long and dark, her mouth a taut bow, her nostrils upturned as if she were scenting the wind. Her neck seemed subject to a torsion<sup>3</sup>

En la traducció catalana diu:

Tenia una cara d'una dolçor feréstega, groguenca; els ulls foscos i allargats, la boca com un arc tibant, el nas aixecat com si ensumés el vent. Era com si patís una torsió al coll.<sup>4</sup>

En aquest cas ens trobem amb la decisió d'evitar-los tots, els possessius, i la frase s'ha refet en aquest sentit. La traducció més natural de «*her eyes were long*

---

<sup>2</sup> Edició consultada: *The Prime of Miss Jean Brodie*, Muriel Spark. Canongate Books. Kindle Edition, p.23.

<sup>3</sup> *How Shall I Know You*, conte del recull *The Assassination of Margaret Thatcher*, Hilary Mantel, Fourth State, Londres, 2014, p.145.

<sup>4</sup> *Com la reconeixeré?*, del recull *L'assassinat de Margaret Thatcher*, Hilary Mantel, trad. Ferran Ràfols Gesa, L'Altra Editorial, Barcelona, 2015, p.128.

*and dark*» segurament seria «*tenia els ulls foscos i allargats*», però el traductor evita la repetició amb el «tenia» de la frase anterior.

A part d'aquestes alternatives, val la pena recordar que hi ha altres estratègies pròpies del català, com ara el recurs al pronom «en». Per exemple, una frase genèrica com ara «*He didn't know her address*» es pot traduir per «no en sabia l'adreça» i no necessàriament per «no sabia la seva adreça».

Per últim, l'ús dels possessius sovint es torna confús pel fet que el gènere del possessiu en anglès el determina el posseïdor i, en canvi, en català depèn de l'objecte posseït, fet que sovint fa ambigu l'ús del «seu», que pot ser d'ell o d'ella.

### 2.3. Repeticions

Les repeticions tenen mala premsa: solen ser considerades com l'evidència de la poca cura estilística de l'autor. És per això que, a vegades, els traductors les eviten per sistema, cosa que, com hem vist en l'exemple introductori del mòdul, pot donar resultats molt poc adients. Tot i que és difícil parlar en termes categòrics, és cert que, en general, l'anglès tolera millor les repeticions que no el català. Però les intervencions per evitar-les s'han de mesurar bé: és recomanable reservar-les per als casos en què es consideri que donen lloc a un text marcadament més feixuc que l'original, fet que no passa gaire sovint. En aquest sentit, no som partidaris de convertir els repetitius «*he said / she said*» en una panòpia de «*va dir / va adduir / va afegir / va replicar / va comentar*». També cal recordar que és més pràctic refer una mica la frase per elidir un dels termes que no pas recórrer a gaires sinònims. Quan sí que val la pena fer un esforç important



per evitar les repeticions, evidentment, és quan aquestes no provenen de l'original sinó de la confluència en una mateixa paraula catalana de diferents mots de l'original anglès. Pot passar, per exemple, que en un mateix paràgraf apareguin paraules d'un mateix camp semàntic, com ara «*shiver, tremble, shake, quiver, shudder, wobble*» i que el traductor hagi de maldar per no fer que tota l'estona s'*estremeixin* i *tremolin*, o que els personatges d'una novel·la *somriuguin* massa sovint, per efecte de la confluència de «*smile, grin, beam*», i fins i tot potser «*smirk*», en una única paraula.

També hi ha una mena de repetició més subtil a la qual no s'acostuma a parar gaire atenció. Hi ha estructures que són molt més freqüents en anglès que no en català, i que sovint val la pena refer. Ja hem comentat el cas de la passiva, molt evident, però també acostuma a passa amb les frases sense verb, amb les marques de simultaneïtat, o amb l'abundància de frases començades amb els verbs *to seem* o *to begin/start*.

## 2.4. Tractament

Un dels problemes recurrents, sobretot a l'hora de traduir ficció, és decidir com s'han de tractar entre si els personatges. En les traduccions noucentistes i les que en van seguir l'estela fins als anys setanta hi abunda el tractament de «vós». Aquest tractament ha caigut força en desús a Catalunya, especialment a les zones urbanes, i en conseqüència, apareix molt poc en les traduccions contemporànies, que incorporen de manera gairebé exclusiva les formes «tu» i «vostè», especialment si l'acció està situada en el present o en temps no gaire llunyans. El traductor ha de decidir constantment com es tracten els personatges i, si es dona el cas, en quin moment es passa del «vostè» al «tu». Sobre aquesta

qüestió no hi ha cap norma; cal guiar-se per la intuïció i el sentit comú, i sempre amb coherència amb el desenvolupament de la trama narrativa o del discurs del text original. Ara bé, convé tenir en compte que en els últims anys el «tu» ha guanyat molt de terreny en l'ús quotidià, i lògicament també ho comença a fer en les traduccions. Un cop decidit el tractament, cal estar sempre atents a la coherència interna, perquè sovint passa que després de fer el pas del «vostè» al «tu», i tot i la informalitat del registre, els personatges tornen a anomenar-se del «senyor o senyora Tal», un tractament que acostuma a ser incompatible amb el tu.

Un exemple de canvi de tractament, necessàriament afeblit per l'absència de context, apareix al conte «El Tim», del recull *Manual d'instruccions per a dones de fer feines*, de Lucia Berlin, traduït per Albert Torrecassana. La conversa és entre la directora d'una escola i una de les mestres, que diu que no vol tornar a tenir un determinat alumne a classe.

She spoke quietly, dryly. "Mrs. Lawrence, this boy is our responsibility. The parole board turned him over to us. He is going to remain in your class." She leaned toward me, pale. "It is our duty as teachers to control such problems, to teach in spite of them."

"Well, I can't do it."

"You are weak!" she hissed.

"Yes, I am. He has won. I can't stand what he does to the class and to me. If he comes back I resign."

She slumped back in her chair. Tired, she spoke.

"Give him another chance. A week. Then you can do as you please." "All right."<sup>5</sup>

Vegem-ne la versió en català:

---

<sup>5</sup> *A Manual for Cleaning Women: Selected Stories*, Lucia Berlin, Pan Macmillan. Kindle Edition, p.49.

—Senyoreta Lawrence —va dir la monja, parlant en veu baixa i en to eixut—, vostè ha de vetllar per aquest noi. La junta de classificació ens l'ha lliurat a nosaltres. Es quedarà a la seva classe.

—Es va girar cap a mi, pàl·lida. —La nostra obligació com a docents és controlar aquests problemes i fer classe malgrat aquests problemes.

—Doncs jo no puc.

—No siguis pàmfila! —va exclamar entre dents.

—Doncs ho sóc, ves. M'ha guanyat. No suportó el que fa a classe ni el que em fa a mi. Si torna, plego.

Va deixar caure l'esquena al respall de la cadira.

—Dóna-li una altra oportunitat. Una setmana. Després fes el que vulguis.

—Entesos.<sup>6</sup>

En aquest fragment, interessant des de molts punts de vista, el traductor decideix fer un canvi de tractament coincidint amb un moment de tensió. És una opció eficaç, tot i que val la pena constatar que el text tampoc no hauria grinyolat si s'hagués mantingut el *vostè*. En el cas del tractament, una certa arbitrietat és inevitable.

## 2.5. Ús del gerundi.

L'abundància de gerundis és, juntament amb la repetició de possessius i el trasllat sistemàtic de la veu passiva, una de les marques de les traduccions massa deutores de l'original, no només per la freqüència d'aparició sinó, sobretot, per alguns dels seus usos. Sense voler entrar a fer una descripció de la normativa, els gerundis que cal aprendre a evitar són els de **posterioritat** («el petard va esclatar provocant moltes corredisses»), el **copulatiu** («el jugador va

---

<sup>6</sup> Manual per a dones de fer feines, Lucia Berlin, trad. Albert Torrecassana, L'Altra editorial, Barcelona, 2016, p.82

marcar tres gols, sent el màxim goleador del seu equip aquesta temporada») i l'**especificatiu** («li va enviar carta informant-lo del dia que faria el viatge»). La solució per evitar aquests gerundis espuris acostuma a ser senzilla i genera frases molt menys afectades: en el cas dels tres exemples proposats és molt més directe i natural dir «el petard va esclatar i va provocar moltes corredisses», «el jugador va marcar tres gols i es converteix en el màxim goleador de l'equip aquesta temporada», i «li va enviar una carta per informar-lo (o en què l'informava) del dia que faria el viatge». Com que el gerundi de simultaneïtat i el de posterioritat poden ser difícils de distingir, en cas de dubte acostuma a ser millor substituir el gerundi per una conjunció copulativa.

Un altre cas més pròpiament literari i no tan lligat a la normativa és la tendència anglesa a fer frases senceres fent servir només verbs en gerundi, que cada cop més alguns lectors accepten per via de les males traduccions de l'anglès. Vegem-ne un exemple senzill, també extret del llibre de Lucia Berlin.

A volunteer named Ada read the paper every morning. Turning  
and turning pages, avoiding crime and violence.<sup>7</sup>

En la versió catalana d'Albert Torrecassana es converteix en: «Una voluntària que es deia Ada llegia el diari en veu alta cada matí. Es feia un tip de fullejar-lo i n'esquivava els crims i la violència». Una traducció més literal de l'estil «Girava pàgines i més pàgines» també hauria sigut vàlida, però el que ens interessa aquí és destacar que el traductor transforma correctament el gerundi en un present.

---

<sup>7</sup> Ibid, p. 86.

En aquest sentit, també val la pena comentar que tot sovint frases com ara «*he was crying*» s'han de traduir més per «[ell] plorava» que no pas per «estava plorant».

### **3. Actitud davant la norma lingüística: en quins casos és lícit transgredir-la?**

L'actitud general davant la norma lingüística per part d'autors, editorials i mitjans de comunicació ha canviat força durant aquests últims anys. Per adaptar la normativa als usos lingüístics actuals, l'Institut d'Estudis Catalans va publicar el 2016 una nova *Gramàtica de la llengua catalana*. Aquesta gramàtica presenta un canvi d'orientació força dràstic, perquè defuig el binomi correcte / incorrecte en favor del concepte, molt més elàstic, d'adequació al registre. Aquesta relativa laxitud ha fet que moltes veus hagin plantejat si l'usuari mitjà de la llengua no necessita una pauta més clara per distingir el que és correcte del que no ho és. Aquesta adaptació als usos del català d'avui, també perceptible en el *Diccionari de la llengua catalana (DIEC2)*, posa fi a l'estranya dicotomia existent durant els darrers decennis, en què la normativa i el català que s'ensenyava als centres educatius proscrivien determinades formes que la majoria d'editorials i mitjans de comunicació empraven amb normalitat. Ens referim principalment a opcions sintàctiques com ara la reducció «l'hi» per «li ho» i «la hi», l'ús de «n'hi» en lloc de «li'n» (com és d'ús comú en el català central), i la simplificació de la normativa del «per» i el «per a»; i lèxiques, com els mots «nòvio», «quarto», «trajo», «bolso» i «disseccionar», l'ús de «sigut» en lloc d'«estat», l'agregació de «sisplau» —per part de gairebé tothom—, d'«esclar» i «deunido» en alguns

casos, i un llarg etcètera. Ja fa anys que cada vegada més autors i traductors s'han pres la llicència de transgredir la norma de manera gradual, amb l'aquiescència de correctors i editors. De mica en mica s'ha anat imposant la idea de posar per davant l'eficàcia comunicativa i abandonar la noció, vigent durant molt de temps, que la literatura ha de servir sobretot per ensenyar llengua als ciutadans.

No cal dir, però, que la primera obligació d'un bon traductor literari és conèixer profundament la normativa i tenir un bon domini de tots els registres del català. Només comptant amb aquest sòlid coneixement tindrà el criteri necessari per valorar què ha de fer en cada situació. Evidentment, si l'original presenta incorreccions lingüístiques molt marcades, perquè l'autor, per exemple, vol plasmar la mala pronúncia d'uns personatges i, així, definir-ne l'**idiolecte**, és fàcil justificar que la versió catalana també les presenti. Ara bé, sovint hi ha allunyaments de la norma que es justifiquen senzillament perquè l'autor considera que aquella solució incorrecta és més adequada (més natural, més genuïna) que la forma suposadament correcta, cosa que sovint és justificable, en el benentès que se sigui coherent al llarg de tot el text. En aquest sentit, actualment hi ha una tendència força marcada a evitar les construccions percebudes com a molt formals o allunyades de la parla espontània, que coincideix en bona part amb la tendència majoritària dels autors anglosaxons actuals.

En qualsevol cas, com remarcarem en el capítol següent, no s'ha de confondre aquesta recerca de la naturalitat (i la consegüent acceptació de certes formes fins ara considerades incorrectes) amb l'adopció d'un teòric «català que ara es parla» que es desentengui de la correcció lingüística. La prosa literària,

fins i tot la més planera, requereix una estilització, un esforç per trobar una solució elegant i sovint econòmica, i gairebé sempre la normativa és prou elàstica per donar cabuda a aquestes solucions. Una bona pràctica per interioritzar molts d'aquests recursos és la lectura sovintejada de traduccions actuals, que en general presenten actituds molt similars davant de la norma.

#### 4. Model de prosa i elecció del registre.

##### 4.1. Concepte de model de prosa

Contra el que es podria pensar des d'una perspectiva ingènua, quan algú es posa a escriure no va triant una paraula rere l'altra: bona part del contingut d'un text ens ve al cap en fragments creats d'antuvi, com a blocs que venen junts al cap i que després repassem per aportar-hi matisos i variacions concretes. Aquesta interiorització d'una sèrie de formes preestablertes, d'un determinat codi, la fem en primer lloc com a parlants habituals d'una llengua i, en el cas que ens ocupa, com a lectors habituals en aquesta llengua. Evidentment, la parla de cadascú presenta importants variacions que tenen a veure amb el dialecte o el lloc concret on viu, el grau de formació i la tradició familiar. Però en general, **les llengües**, especialment en forma escrita, **tendeixen a crear un estàndard, un model de llengua escrita percebut com a neutre**, que ha de ser prou elàstic per resultar prou vàlid per a tots els parlants. Aquesta convenció pot ser molt forta i arrelada, o molt fràgil, en funció de la història de cada llengua i del seu context polític i social. Tanmateix, ha d'existir en un grau o altre per a la creació d'un espai comú entre lectors molt allunyats entre si.

En el cas d'un original literari l'aplicació d'un model de prosa és igualment important, però la discrecionalitat que comporta l'autoria fa que el seu pes potser no sigui tan determinant. En el cas de les traduccions, en canvi, la importància és decisiva. En primer lloc, perquè la suspensió de la incredulitat que permet que un lector cregui que està llegint un determinat autor, tot i saber que cap de les paraules que té davant dels ulls l'ha triada aquest autor, és molt més difícil que es produeixi si li sembla que el text presenta característiques que **no poden provenir de l'original**. L'exemple més clar potser és el dialectal. En general, el model de llengua que fan servir la gran majoria de traduccions contemporànies es basa en el català central. Doncs bé, el predomini d'aquest model comporta que un lector de Tortosa, Lleida, València o Palma percebi com a normal, i no pas com a opció lingüística connotada, que els personatges d'una novel·la situada a Nova York, per exemple, parlin en aquest dialecte (o, com a vegades es diu despectivament, «parlen com si fossin de Barcelona»). Si la tria dialectal no s'accepta amb naturalitat és perquè per al lector en qüestió el model de llengua no és prou neutre. I el mateix pot succeir en el cas invers (molt menys freqüent), quan un lector de Sabadell -posem per cas- llegeix una novel·la en què els personatges, londinencs, fan les flexions verbals pròpies del mallorquí. Altres casos d'incredulitat es podrien donar, per exemple, en un text en què una colla de nens actuals es parlessin de vostè o fessin servir arcaismes com ara «car» o «tantost».

És important constatar que aquest model acceptat com a neutre és la base sobre la qual es basteix (en el nostre cas es tradueix) qualsevol text, i que les peculiaritats estilístiques són només els matisos propis de cada aplicació particular d'aquest model. Dit d'una altra manera, quan percebem un text com a



una mica retòric, o marcadament eufònic, o irònicament pretensions és perquè tenim (de forma difusa però innegable) un model de «normalitat» al cap amb què inconscientment el comparem. És a dir, és només una bona assimilació d'aquest registre percebut com a neutre el que ens permetrà acolorir el nostre text i dotar-lo d'un estil identificable.

#### 4.1.1. Exemple de model de prosa

Per tal que el lector pugui valorar el canvi del model de prosa en els darrers vuitanta anys, reproduïm a continuació un breu fragment de *Mrs. Dalloway* (1925), de Virginia Woolf, seguida de les dues traduccions catalanes existents, la de Cèsar August Jordana (1930), que té la virtut d'haver-se fet molt poc després de la publicació de la novel·la, i la de Dolors Udina, molt posterior (2013).

Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself.

For Lucy had her work cut out for her. The doors would be taken off their hinges; Rumpelmayer's men were coming. And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning--fresh as if issued to children on a beach.

What a lark! What a plunge! For so it had always seemed to her, when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French windows and plunged at Bourton into the open air. How fresh, how calm, stiller than this of course, the air was in the early morning; like the flap of a wave; the kiss of a wave; chill and sharp and yet (for a girl of eighteen as she then was) solemn, feeling as she did, standing there at the open window, that something awful was about to happen; looking at the flowers, at the trees with the smoke winding off them and the rooks rising, falling; standing and looking until Peter Walsh said, "Musing among the vegetables?"--was that it?--"I prefer men to cauliflowers"--was that it? He must have said it at breakfast one morning when she had gone out on to the terrace--Peter Walsh. He would be back from India one of these days,

June or July, she forgot which, for his letters were awfully dull; it was his sayings one remembered; his eyes, his pocket-knife, his smile, his grumpiness and, when millions of things had utterly vanished--how strange it was!--a few sayings like this about cabbages.

She stiffened a little on the kerb, waiting for Durtnall's van to pass. A charming woman, Scrope Purvis thought her (knowing her as one does know people who live next door to one in Westminster); a touch of the bird about her, of the jay, blue-green, light, vivacious, though she was over fifty, and grown very white since her illness. There she perched, never seeing him, waiting to cross, very upright.

Vegem la versió de Jordana:

Mrs. Dalloway va dir que ella mateixa compraria les flors.

Perquè Lucy ja tenia prou feina. Els homes de Rumpelmayer havien de venir a treure les portes. I després, pensava Clarissa Dalloway, quin matí més fresc! - com fet expressament per a nens a la platja.

Quina delícia! Quin cabussó! Vet ací la impressió que tenia sempre quan, amb un petit grinyol de frontisses, que ara estava sentint, obria de bat a bat la porta balconera i es llançava vers Bourton i l'aire lliure. Que fresc, que tranquil, més quiet que ara, és clar, que era l'aire de bon matí; com el toc d'una onada; fred i esgarrifador i tanmateix (per a una noia de divuit anys com ella era aleshores) solemniat, sentint com ella sentia, dreta allí al balcó obert, que alguna cosa terrible era a punt d'esdevenir-se; mirant les flors, els arbres que es deseixien de la broma, les cornelles que pujaven, baixaven; dreta allí mirant fins que Peter Walsh va dir: "Rumiant entre vegetals?" -era això? - o bé això: "Prefereixo els homes a les col-i-flors". Devia dir-ho un dia després d'esmorzar, en sortir ella a la terrassa - Peter Walsh. Tornaria de l'Índia un d'aquells dies, pel juny o el juliol, Clarissa s'havia oblidat de quin mes, perquè les cartes de Peter eren terriblement ensopides; eren les seves dites que hom recordava;

els seus ulls, el seu trempaplomes, el seu somrís, el seu mal geni i, quan milions de coses s'havien esborrat del tot - que estrany! -, unes quantes dites com aquesta sobre cols.

Clarissa s'encarcarà una mica, a la vorera, esperant que passés el camió de Durnall. Una dona encisera, pensava Scrope Purvis (que la coneixia com un coneix, a Westminster, la gent que us viu al costat de casa); amb quelcom d'ocellívol, de gai blau-verdós, lleuger, vivaç, per bé que passant dels cinquanta i molt descolorida d'ençà que havia estat malalta. Allí es tenia, sense veure'l, esperant per passar, molt dreta.

I ara comparem-la amb la de Dolors Udina:<sup>8</sup>

La senyora Dalloway va dir que ella mateixa compraria les flors.

Que la Lucy ja tenia prou feina. S'havien de treure les portes de les frontisses, havien de venir els homes de Rumpelmeyer. I, a més a més, va pensar la Clarissa Dalloway, quin mati —com acabat de fer per als nens a la platja.

Quin esclat de vida! Quina plenitud! Perquè era la sensació que havia tingut sempre quan, amb un petit grinyol de les frontisses com el que ara sentia, obria de cop les portes vidrieres i es capbussava de ple a Bourton, a l'aire del camp. Quina frescor, quina calma la de l'aire a primera hora del matí, més que en aquest moment, sens dubte; com l'embat d'una onada, com el bes d'una onada, fred i brusc, i tanmateix (per a una noia de divuit anys com tenia ella llavors) solemne, sentint com sentia, dreta davant de la finestra oberta, que estava a punt de passar una cosa terrible; mirant les flors, els arbres i el fum que s'hi enroscava i les cornelles que remuntaven el vol i davallaven; dreta i observant fins que en Peter Walsh va dir: «Què, meditant entre les verdures?» —era això?, o, «Jo prefereixo els homes a les coliflors» —era això? Devia dir-ho un mati a l'hora

---

<sup>8</sup> Val la pena llegir l'epíleg de la novel·la, de la traductora Dolors Udina, disponible en línia: <http://www.nuvol.com/opinio/una-reunio-deliciosa-amb-la-senyora-dalloway/>

d'esmorzar, quan ella havia sortit a la terrassa —en Peter Walsh. Havia de tornar de l'Índia un dia d'aquests, al juny o al juliol, no ho recordava ben bé, perquè les cartes que ell li escrivia eren terriblement avorrides; eren les coses que deia, el que es recordava; els seus ulls, la navalla, el somriure i la displicència, i quan milions de coses havien desaparegut del tot —que estrany que era!— unes quantes frases com aquesta sobre les cols.

Va quedar-se palplantada, esperant que passés la camioneta de Durtnall. L'Scrope Purvis (que la coneixia com a Westminster es coneixen els veïns de la casa del costat) trobava que era una dona encantadora, amb un cert aire d'ocell, de gaig verd-blau, delicada, vivaç, tot i tenir més de cinquanta anys i haver-se-li tornat els cabells blancs des de la malaltia. Allà dreçada, sense veure'l, esperant per travessar el carrer, molt dreta.

La lectura en paral·lel dels tres fragments és alligadora en molts aspectes. Us convidem a comparar-los sospesant les decisions preses per cadascun dels traductors, sempre tenint en compte la complexitat del text de partida i el model de llengua i la normativa vigents en el moment en què es van realitzar els textos meta. Per bé que seria un exercici molt interessant, no ens entretindrem ara a comentar les tries de Jordana i Udina, sinó que ens limitarem a assenyalar que entre ambdues versions hi ha una sèrie de diferències que són típiques del model de prosa que fa servir cada traductor. Les indiquem a grans trets:

- **Ús de l'article personal:** Jordana no el fa servir («Lucy», «Clarissa») i Udina sí («la Lucy», «la Clarissa»).

- **Ús del perfet:** Alternança entre la forma simple i perifràstica en Jordana; ús exclusiu de la perifràstica per part d'Udina (el manté al llarg de tot el llibre).

- **Ús de la forma «hom»** per part de Jordana, mentre que Udina recorre a la forma reflexa («eren les coses que deia, el que es recordava»).

- **Tries lèxiques:** solemnial / solemne, a punt de passar / d'esdevenir-se, somrís / somriure, encisera / encantadora, amb quelcom d'ocellívol / amb un cert aire d'ocell, allí es tenia / allà dreçada.

Evidentment, una traducció no és bona ni dolenta pel model de prosa que segueix. Ara bé, l'evolució del model de prosa fa que les traduccions realitzades en moments històrics cada vegada més allunyats -i especialment en un cas com el català, en què el model es va establir de manera tardana i ha experimentat canvis rellevants en anys recents- avui no ens aconsegueixin brindar una experiència de lectura sempre fluida i del tot convincent. D'aquí que el lloc comú «les traduccions envelleixen però els originals no» continuï sent tan popular. En relació amb tot això, val a dir que en el cas de traduir obres allunyades en el temps en general no s'intenta reproduir la llengua del moment, cosa que en el català seria molt difícil, sinó que s'opta per un registre més o menys estàndard molt atent a evitar paraules amb un dring excessivament modern.

#### 4.2. Evolució en el cas català<sup>9</sup>

Si bé l'assimilació d'un model de llengua consolidat és relativament fàcil per a un lector habitual amb una mica d'oïda, la creació d'un model a partir del no-res és una tasca enormement complexa. A continuació mirarem de resumir a grans trets els estira-i-arronsa del model de prosa del català contemporani des de les

---

<sup>9</sup> Com ja hem indicat al mòdul 1, per aprofundir en aquest tema és molt útil consultar *Dotze mestres* (1972), de Maurici Serrahima, i *El malentès del noucentisme* (1996), de Ferran Toutain i Xavier Pericay.

temptatives de finals del segle XIX fins al moment present. No cal dir que us convidem a endinsar-vos en les obres aquí esmentades: a banda de gaudir dels llibres, us permetrà conèixer de primera mà diferents models de llengua, engruixir el cabal lèxic i la fraseologia, enriquir la sensibilitat lingüística i, no cal dir-ho, consolidar la vostra cultura literària.

#### **4.2.1. De Verdaguer al modernisme**

Escriure sense una tradició on emmirallar-se és enormement difícil. Sense una llengua dúctil i funcional un escriptor es veu obligat a inventar-se cada solució i només se'n pot sortir amb un mínim de fluïdesa si té un talent i un geni lingüístic molt notables. La naturalesa de la prosa catalana fins a mitjans del segle XIX – un període marcat per la castellanització cultural- era d'una gran precarietat. Aquesta precarietat explica, en bona mesura, que no sorgís cap autor comparable a les figures europees del moment, un Dickens, un Tolstoi, un Stendhal o un Clarín. El moviment de la Renaixença, i també en bona part el modernisme i, sobretot, el noucentisme, van concentrar-se especialment en la creació poètica, molt menys dependent que la prosa de l'existència d'un model de llengua. En qualsevol cas, a partir de finals de la dècada de 1880 i fins al temps de la Segona República espanyola (1931-1939) l'evolució va ser vertiginosa i, amb la contribució inestimable de Pompeu Fabra i la seva tasca normalitzadora, va desembocar en una prosa tan madura com la d'un Josep Pla o un Josep Maria de Sagarra.

De les temptatives fetes al segle XIX n'hi ha dues que destaquen poderosament, i que anticipen una dicotomia que veurem aparèixer més d'una vegada: la prosa dels poetes i la prosa lligada a la naixent premsa en català.

- **Jacint Verdaguer.** Tot i ser conegut sobretot com a poeta, les proses de mossèn Cinto són molt superiors a les dels seus contemporanis. Verdaguer posseïa un sentit de la llengua molt viu i una gran destresa per a l'eufonia. Entre altres obres va deixar dos llibres de viatges en què demostra una gran capacitat descriptiva, *Excursions i viatges* i *Diari d'un pelegrí a Terra Santa* i una col·lecció d'articles titulada *En defensa pròpia*. A falta de models de llengua anteriors, el seu català té les arrels en la parla de la plana de Vic, que Verdaguer l'utilitza amb economia, expressivitat i voluntat entenedora. La seva obra va servir com a referent per a moltes prosistes posteriors, com ara Joaquim Ruyra i Josep Carner.

- **Robert Robert i Emili Vilanova.** Molt desiguals pel que fa al gruix de la seva producció en català -escassa en el cas de Robert Robert i força abundant en el d'Emili Vilanova-, tots dos autors van cultivar el quadre de costums, influïts per l'escriptor madrileny Larra. Amb Barcelona com a escenari, les seves proses excel·leixen especialment en els diàlegs gràcies a la seva bona oïda per a les inflexions de la llengua oral. Els seus textos són un exemple d'acostament a la llengua popular i d'absència de retòrica, ben al contrari del que feien molts altres escriptors del moment.

La prosa narrativa no va prendre una considerable volada fins que va aparèixer el primer novel·lista català de la literatura contemporània, **Narcís Oller**, que va voler emular la novel·la realista i naturalista que triomfava a l'Europa del

moment. Tot i la vàlua de moltes de les seves obres, des de *L'escanyapobres* (1884) fins a *Pilar Prim* (1906), Oller no tenia la riquesa lèxica ni la fraseologia d'altres autors contemporanis, d'aquí que la seva aportació al model de prosa no s'acostumi a considerar gaire significativa. Es considera que el fet de no haver comptat amb un model de llengua consolidat va ser un llast per a la seva obra.

Amb el tombant de segle es va produir l'eclosió dels narradors **modernistes**. Raimon Casellas, Víctor Català (Caterina Albert), Prudenci Bertrana, Eduard Girbal Jaume i Joaquim Ruyra en són els representants més destacats. Per bé que generalment cultivaven el conte i el relat breu, les obres cabdals de la narrativa modernista són les novel·les *Els sots feréstecs* (1901), de Casellas, *Solitud* (1905), de Víctor Català, i *Josafat* (1906), de Bertrana. La prosa modernista acostuma a ser molt rica lèxicament, i es caracteritza per una intensitat lírica (en consonància amb els temes tractats, sovint tremendistes) que l'acosta a la prosa poètica. Les novel·les i relats modernistes, ambientats en entorns preferentment rurals, defugen la descripció social i la modernitat de la vida urbana. Els narradors modernistes representen la *via morta* de la prosa catalana, tan blasmada pels noucentistes (amb l'excepció de la de **Ruyra**, col·laborador de Fabra en la tasca de codificació de la llengua). De Ruyra podem destacar els relats *El rem del trenta-quatre* (1904) i *La parada* (1919), que ofereixen una prosa descriptiva de gran qualitat lingüística, molt eficaç en el joc de ritmes i en la captació de l'entorn natural, però a la qual se li ha criticat l'absència d'un narrador capaç de reflectir amb naturalitat el registre col·loquial.



#### 4.2.2. El noucentisme

El noucentisme es va iniciar el 1906 sota els dictats d'**Eugeni d'Ors**, autor d'uns articles molt influents a *La Veu de Catalunya*. Va ser un moviment regenerador molt ampli que va vertebrar institucionalment Catalunya i que, en el pla cultural, la va voler posar a l'altura de les grans cultures europees. Literàriament, va arribar del bracet de la reforma fabriana, que va contribuir a donar-li prestigi i a refermar el seu model d'escriptura, que poc a poc va ser adoptat per la premsa i les editorials. El noucentisme era un moviment elitista i urbà, amb un ideal de civilitat que va provocar el rebuig de les creacions i l'imaginari dels moviments literaris immediatament anteriors, el costumisme, el realisme i el modernisme, del qual inicialment van salvar només *Solitud* i l'obra de Ruyra. Tot i que els noucentistes van tenir una clara preferència per a la poesia, gènere en el qual van donar fruits de primeríssim nivell, amb Carner i Riba com a figures clau, també van contribuir a instaurar un model de prosa que ha tingut una llarguíssima repercussió al llarg de tot el segle xx. Sense cap interès en l'estètica realista ni en la novel·la durant els primers anys de desplegament del moviment, la prosa noucentista es va forjar a partir del *Glossari* d'Eugeni d'Ors, dels articles de **Josep Carner** i, a partir de 1918, de les traduccions de la gran novel·lística europea. Unes traduccions que, convé subratllar-ho, van realitzar-se bé per encàrrec de Carner, flamant director de l'Editorial Catalana, bé per ell mateix, per pal·liar la manca d'una producció novel·lística pròpia que impedia la creació i consolidació d'un públic lector en català.

El model de prosa noucentista tendeix al rigor formal, a les formes marcadament literàries i a l'arbitrarietat (que alguns titllen d'afectació) en la tria del lèxic. Defuig radicalment els castellanismes, adopta formes manllevades del

francès i, sobretot, basteix una llengua idealitzada, distant de la parla espontània, que incorpora un gruix menor o major d'arcaïsmes segons els autors. En aquest sentit, però, segurament van anar molt més lluny alguns dels epígons del noucentisme que no pas els mateixos Ors i Carner. Al capdavant, tant l'un com l'altre eren escriptors de molt alta volada i tenien, sobretot Carner, un sentit de la llengua privilegiat i una extraordinària creativitat lèxica; sovint els seus textos contenen encerts enlluernadors.<sup>10</sup>

Carner, que tot i no cultivar la novel·la va traduir-ne moltes, sobretot de la gran tradició anglesa, ha exercit una enorme influència en molts traductors de narrativa al llarg del segle XX. La transcendència del model de les traduccions carnerianes ens obliga a parar-hi una especial atenció. Com a mostra d'aquest model de prosa inclourem aquí la primera pàgina d'una de les seves quatre traduccions de Dickens, *Great Expectations* (1867), publicada el 1934 amb el títol de *Les grans esperances de Pip*.

My father's family name being Pirrip, and my Christian name Philip, my infant tongue could make of both names nothing longer or more explicit than Pip. So, I called myself Pip, and came to be called Pip.

I give Pirrip as my father's family name, on the authority of his tombstone and my sister - Mrs. Joe Gargery, who married the blacksmith. As I never saw my father or my mother, and never saw any likeness of either of them (for their days were long before the days of photographs), my first fancies regarding what they were like were unreasonably derived from their tombstones. The shape of the letters on my father's, gave me an odd idea that he was a square, stout, dark man, with curly black hair. From the character and turn of the inscription, 'Also Georgiana Wife of the

---

<sup>10</sup> Per aprofundir en l'obra carneriana recomanem llegir *La prosa literària de Josep Carner* (1996), de Marcel Ortín.

Above, I drew a childish conclusion that my mother was freckled and sickly. To five little stone lozenges, each about a foot and a half long, which were arranged in a neat row beside their grave, and were sacred to the memory of five little brothers of mine - who gave up trying to get a living, exceedingly early in that universal struggle - I am indebted for a belief I religiously entertained that they had all been born on their backs with their hands in their trousers-pockets, and had never taken them out in this state of existence.

Carner tradueix el passatge de la següent manera:

Essent Pirrip el nom de llinatge del meu pare i Philip el meu nom de fonts, la meua llengua d'infant no reeixí a fer d'ambdues paraules res de més llarg o més explícit que Pip. Així és que jo mateix em vaig anomenar Pip, i per Pip em va conèixer tothom.

Dic que Pirrip era el nom de llinatge del meu pare basant-me en l'autoritat de la seva làpida tombal, i de la meua germana, la senyora Joe Gargery, que es casà amb el ferrer. Com que mai no vaig conèixer el meu pare ni la meua mare, ni en la vida no vaig veure'n cap imatge (perquè llur època fou qui-sap-lo abans del temps de les fotografies), les meves primeres imaginacions referents a llurs figures foren bestretes, forassenyadament, a llurs làpides de cementiri. El dibuix de les lletres de la del meu pare em donà la idea absurda que ell fos un home quadrat, cepat i bru, amb tot de rulls de cabell negre. Del caràcter i l'estil de la inscripció «i també Georgina, muller del damunt dit», en vaig treure la conclusió pueril que la meua mare era pigada i malaltissa. A cinc llosetes de pedra, cada una d'un peu i mig de llargada, ordenades en polida renglera al costat de llur tomba, i que eren consagrades a la memòria de cinc germanets —que excessivament d'hora deixaren córrer de cercar de viure en aquesta lluita universal— dec la creença, per mi religiosament conservada, que tots ells havien nat en posició supina, amb les mans a les butxaques dels pantalonets, sense que mai les n'haguessin llevades en aquesta vida mortal.

Fins i tot en aquest breu fragment, que passats vuitanta anys conserva prou bé la frescor de l'original, són perceptibles molts trets propis del model de llengua que Carner estava contribuint a crear en aquella època. Des del «nom de llinatge» que substitueix l'habitual «cognom» a la primera línia, hi trobem un munt de detalls que avui majoritàriament es resoldrien d'una altra manera («llur època fou qui-sap-lo abans del temps de les fotografies», per exemple, ara es traduiria més aviat com «van viure molt abans/ en una època molt anterior al temps de les fotografies») o que ens resulten més allunyats en la versió catalana que no pas en l'original (compareu «les meves primeres imaginacions referents a llurs figures foren bestretes, forassenyadament, a llurs làpides de cementiri» amb «my first fancies regarding what they were like were unreasonably derived from their tombstones»). Vegem també, com a mostra de diàleg, un fragment que es troba només unes línies més avall:

'O! Don't cut my throat, sir,' I pleaded in terror. 'Pray don't do it, sir.'

'Tell us your name!' said the man. 'Quick!'

'Pip, sir.'

[...]

'You young dog,' said the man, licking his lips, 'what fat cheeks you ha' got.'

I believe they were fat, though I was at that time undersized for my years, and not strong.

'Darn me if I couldn't eat em,' said the man, with a threatening shake of his head, 'and if I han't half a mind to't!'

I earnestly expressed my hope that he wouldn't, and held tighter to the tombstone on which he had put me; partly, to keep myself upon it; partly, to keep myself from crying.

'Now lookee here!' said the man. 'Where's your mother?'

'There, sir!' said I. He started, made a short run, and stopped and looked over his shoulder.

‘There, sir!’ I timidly explained. ‘Also Georgiana. That’s my mother.’

[...]

‘Ha!’ he muttered then, considering. ‘Who d’ye live with - supposin’ you’re kindly let to live, which I han’t made up my mind about?’

Carner el resol així:

—Oh, no em talléssiu pas la gola, senyor —vaig pregar-lo, esglaiadíssim—. Per caritat, senyor, no ho féssiu pas!

—Digueu-nos el nostre nom! —etzibà l’home—. De pressa!

—Pip, senyor.

[...]

—Grandíssim —digué l’home tot llepant-se els llavis—, quines galtes tan grasses no tragineu!

Bé penso que ho eren, per bé que en aquell temps, jo, per la meva edat, fos més aviat menut i sense gens de força.

—Que em damni si no em vagaria prou de menjar-me-les —digué l’home, amb una sacsada amenaçadora del seu cap—; i que me’n vénen mitges ganés!

Vaig expressar-li seriosament la meva esperança que no ho faria, i vaig aferrar-me amb més poder damunt la làpida en la qual m’havia posat: en part per mantenir-m’hi i en part per estar-me de plorar.

—I ara, vejам! —digué l’home—. On és la vostra mare?

—Ací, senyor! —vaig dir.

Ell tingué un surt d’espant, pegà una breu correguda i s’aturà i mirà per damunt de l’espatlla.

—Ací, senyor! —vaig explicar temorencament—. *I també Georgina. Aquesta és la meva mare.*

[...]

—Ah! —botzinà ell aleshores, tot rumiant—. I amb qui viviu, per al cas en què se us faci la mercè de deixar-vos viure, no pas que jo hi estigui ben determinat?

Aquest segon fragment també és il·lustratiu de la naturalesa singular de la prosa noucentista. En una traducció actual hi canviariem encara més coses que no pas en el fragment anterior: el tractament de vós d'un delinqüent a un nen, algunes frases de regust poc col·loquial («Que em damni si no em vagaria prou de menjar-me-les») i la sintaxi, massa afectada i complexa per ser articulada per un personatge de baixa extracció social («I amb qui viviu, per al cas en què se us faci la mercè de deixar-vos viure, no pas que jo hi estigui ben determinat?»).

#### 4.2.3. La prosa dels anys vint

Tot i que el model de llengua noucentista va tenir una importància cabdal durant dècades, la generació immediatament posterior en bona manera va superar-lo en favor d'un model més neutre i dúctil, tot alliberant-lo d'excessos arcaïtzants, d'elements excessivament capriciosos i de girs massa formals. Aquesta reacció no va ser general, perquè hi va haver un gruix important d'autors que van adoptar el model noucentista de manera acrítica i sense gaires matisos. Ara bé, els millors escriptors de la generació que va emergir en els anys vint i trenta, sovint gràcies al seu pas per la premsa, presenten una prosa clarament diferenciada dels de la generació anterior: és el cas de **Josep Pla** i de **Josep Maria de Sagarra**.

El cas de Pla és potser el més nítid, pels resultats obtinguts i perquè ell mateix en va parlar en nombrosos fragments de la seva obra. L'estil de Pla es caracteritza per la intel·ligibilitat, la concreció, la precisió i, per damunt de tot, la manca d'artificiositat. La seva és una prosa sense estridències, mesurada, conscient dels ritmes i dels efectes, que defuig en tot moment el lirisme i la

vaguetat. Tot i que el seu somni de joventut era dedicar-se a la literatura de creació, Pla va viure gairebé sempre del periodisme. De fet, en la seva extensa obra no mostra gaire interès per la narració ni pel diàleg realista, elements que no va arribar a depurar mai gaire. Ara bé, on resulta riquíssim i enlluernador és en la prosa de descripció i en el comentari. Pla és un mestre absolut de l'adjectivació i la caracterització: en tot moment és capaç de donar el detall revelador amb una economia de mitjans admirable, tant si el que descriu és una persona com si és un paisatge o una època. Molt dotat per a la captació del món sensible, la seva obra completa és una gran passejada pel món del seu temps, que descriu amb mà segura i cap convencionalisme. Tot i conservar alguna marca verbal noucentista, la seva llengua està profundament marcada per les seves lectures en diferents idiomes (Stendhal, Sterne), i també per la pràctica continuada del periodisme, que evidentment comporta la necessitat de comunicar-se amb un públic més ampli i menys erudit.

Sagarra, per la seva banda, suposava una reacció molt diferent al noucentisme. Així com Pla, més enllà del model de prosa, se sentia bàsicament continuador del projecte noucentista, Sagarra no hi tenia gran cosa a veure. El seu era un català d'extracció més popular, enormement ric en recursos, de vocabulari extens però gairebé mai artificios. Sagarra va conrear la poesia i el teatre amb gran èxit popular, la narrativa i l'articulisme, i també va traduir abundantment. La seva prosa no té el control ni el grau de neutralitat de la de Pla. Sovint no és tan conscient de l'efecte de conjunt i busca molt més l'efecte sensacional en algun passatge, però en general l'escriptura sagarriana és saborosíssima i perfecta per pouar-hi recursos. Les *Memòries*, *Vida privada*, *La*

*ruta blava* o els articles publicats a *Mirador* són exemples perfectes d'una llengua vivíssima i colorista, exemplar en molts sentits.

Al costat d'aquestes dues vies de superació del model noucentista hi va haver, ja ho hem dit, autors que s'hi van mantenir més fidels (al cap i a la fi, era «com s'escrivia») i uns quants més que se'n van allunyar de manera gradual, però potser no tan coherent com en el cas de Pla i Sagarra. És el cas de Sebastià Juan Arbó, Miquel Llor, o, tot i la seva aparició tardana com a prosista en català, Gaziel. Sigui com sigui, la generació següent encara havia de donar un pas endavant.

#### 4.2.4. El català sota el franquisme

Els avenços que es van produir en la literatura catalana en les dècades dels vint i dels trenta, l'emergència incipient de noves figures, l'extensió d'una premsa en català que estava contribuint a acostumar el públic a llegir en català i que alhora ajudava els escriptors catalans a trobar mitjans expressius més eficaços, es van veure truncats de manera brutal amb la guerra civil. Els anys quaranta van suposar l'exili per a moltes personalitats de la cultura catalana i el silenci per a bona part de les que es van quedar a Catalunya. Com ja hem apuntat en el primer mòdul, aquest tall va tenir efectes profundíssims en el sistema literari i en el model de llengua.

D'una banda hi havia els autors que ja havien completat la seva formació quan es va produir l'esclat de la guerra, encara que haguessin tingut poca visibilitat. Entre aquests autors en volem destacar dos, **Joan Sales** i **Mercè Rodoreda**, que van donar continuïtat al model de llengua encetat per Pla i



Sagarra (una generació que, convé recordar-ho, van reprendre la publicació en català anys més tard: *Tino Costa* es publica el 1947, les *Memòries* de Sagarra el 1954 i *El quadern gris* de Pla el 1966, per citar només obres rellevants). El primer que cal destacar és que tots dos són novel·listes i no periodistes (fins a l'adveniment de la democràcia no hi va tornar a haver diaris en català), ni conreadors de dietaris o de literatura del jo. Joan Sales és autor d'una única novel·la, *Incerta glòria*, molt reivindicada avui, i de dues traduccions importants, *Crist de nou crucificat*, de Kazantzakis i *Els germans Karamázov*, de Dostoievski. A més a més, va ser editor del Club dels Novel·listes, on va publicar justament Mercè Rodoreda i autors tan destacats com ara **Llorenç Vilallonga**, amb les quals va aconseguir unes vendes que havien sigut impensables fins al moment. En totes les seves facetes, Sales es va mostrar sempre molt segur del model de llengua que volia,<sup>11</sup> encara molt més acostat a la parla culta barcelonina que el de la generació anterior, i no va dubtar a saltar-se la normativa quan li va semblar indispensable fer-ho. Com a editor, Sales va intervenir activament en els llibres que publicava i sovint va entrar en debats relatius justament a aquests temes. Algunes de les seves posicions no han triomfat i ara poden estranyar (defensa «acera» enlloc de «vorera», per exemple), però en general assoleix un grau de naturalitat poques vegades vist fins aleshores, i malgrat tot sense perdre gens de riquesa expressiva.

Rodoreda és un cas encara més clar: després d'unes obres de joventut que no va voler reeditar mai, el 1937 Rodoreda va publicar *Aloma*, que va guanyar el premi Creixells i que després va revisar a consciència per reeditar-la el 1968. Després van venir uns anys de silenci fins a la publicació de *Vint-i-dos*

---

<sup>11</sup> En aquest sentit resulta molt instructiva la seva correspondència tant amb Mercè Rodoreda com amb Joan Coromines. Aquest tast és molt útil: [http://www.lletres.net/sales/js\\_epist\\_coromines.html](http://www.lletres.net/sales/js_epist_coromines.html).

contes (1958) i, sobretot, de *La plaça del Diamant* (1962). En aquestes obres Rodoreda ja mostra el seu estil madur, basat en la força que era capaç de donar als elements més quotidians. Com ella mateixa diu al pròleg de *Mirall trencat*:

Escriure bé costa. Per escriure bé entenc dir amb la màxima simplicitat les coses essencials. No s'aconsegueix sempre. Donar relleu a cada paraula; les més anodines poden brillar engegadores si les col·loques en el lloc adequat. Quan em surt una frase amb un gir diferent, tinc una petita sensació de victòria.<sup>12</sup>

Vistos des d'avui, sembla clar que l'evolució de la prosa de Rodoreda i Sales, que entronca amb la cultivada per Pla i Sagarra, en bona part conforma el model de llengua que s'ha acabat imposant. Però el procés no ha sigut tan lineal. Mentre Pla publicava els volums de l'*Obra Completa*, Rodoreda i Sales desenvolupaven la seva activitat literària vinculada a El Club dels Novel·listes, i Salvador Espriu, Joan Fuster, Blai Bonet, Llorenç Vilallonga i Pere Calders s'erigien com a escriptors de referència, va aparèixer una generació d'autors, traductors i correctors que s'havien format ja en temps del primer franquisme i que, per les circumstàncies històriques, no van assimilar aquestes evolucions del model de prosa. Alguns d'ells van contemplar l'estil noucentista com a l'únic possible, i segurament la situació social de la llengua i el risc de reculada van fer que s'hi adherissin de manera encara més vehement. Lluny, però, de les circumstàncies històriques que havien propiciat el moviment noucentista, l'ús que en va fer la generació de **Pedrolo** i **Arbonès** es caracteritzava pel recurs a determinades construccions formulàries i per tics de vocabulari molt desconnectats de l'espontaneïtat oral, en detriment de la naturalitat. Això

---

<sup>12</sup> Esmentat a l'article de Joan Todó "Per què llegir Mercè Rodoreda?" (2014), molt recomanable. [http://clubeditor.cat/sites/default/files/per\\_que\\_llegir\\_rodoreda\\_joan\\_todo.pdf](http://clubeditor.cat/sites/default/files/per_que_llegir_rodoreda_joan_todo.pdf)

generava tota una sèrie de problemes que afectaven la coherència de l'obra literària; de versemblança en el cas de la literatura més realista, de distinció entre registres i d'arbitrarietat. La pèrdua de referents va perjudicar aquella generació d'escriptors, traductors i correctors, que van apostar per un model de prosa que sovint avui es percep com a molt distant. El fet que justament va ser en el terreny de la traducció on més van arrelar i perviure determinats costums estilístics de matriu noucentista ha fet que moltes traduccions realitzades durant aquells anys s'hagin hagut de revisar o, alguns casos realitzar de nou (*La senyora Dalloway* de Woolf, com hem vist), per fer-les arribar al lector del segle XXI.

#### 4.2.5. La situació a partir dels anys vuitanta

La coexistència de distints models de llengua es va prolongar duran els primers anys de l'adveniment de la democràcia. Tot i l'èxit popular de les novel·les de Rodoreda, el model de prosa de Pedroló i altres autors i traductors va mantenir una forta capacitat d'influència. Però aquesta va anar minvant, en bona mesura de resultes de la **reaparició de mitjans de comunicació en català**, amb el diari *Avui* i Ràdio 4 a partir de 1976 i, sobretot, amb la posada en marxa de Catalunya Ràdio i TV3 el 1983 i el 1985. Com havia passat en temps de la República i encara abans, la pràctica continuada del periodisme i el fet d'adreçar-se a audiències molt més grans, sense precedents en l'àmbit català, va tornar a produir un efecte depuratiu del vocabulari més artificiosos i d'expressions marcadament literàries.

Un cas paradigmàtic en aquest sentit, per la seva popularitat i per la influència que ha tingut, és el de Quim Monzó. Després de debutar el 1976 amb un llibre que no ha volgut reeditar mai (*L'udol del griso al caire de les*

*clavegueres*), al llarg dels anys vuitanta i noranta Monzó va publicar una sèrie de llibres de contes, reculls d'articles i un parell de novel·les en què demostra una ràpida evolució cap a una naturalitat molt estilitzada, que segurament es pot considerar que va arribar al punt culminant amb *El perquè de tot plegat* (1993). Posteriorment, Monzó ha reescrit una de les seves novel·les i ha publicat una edició revisada dels contes, cosa que palesa la importància que dona a la qüestió del model de llengua. Monzó, traductor de Salinger, va ser influït pel model de llengua d'autors anglosaxons, francesos i italians que no eren corrents en l'època. El fet de situar els seus relats en contextos urbans i contemporanis exigien un eficaç realisme en el tractament lingüístic i en la concepció dels diàlegs. Paral·lelament a Monzó, molts altres autors van fer evolucions semblants, cadascun a la seva manera.

En el món de la traducció, aquesta transició es va produir de manera més vacil·lant. És interessant comparar en aquest sentit les que van fer als anys vuitanta i les que fan avui traductors que continuen en actiu. Els tics de textos literaris dels setanta (l'absència d'article nominal, l'ús continuat del pretèrit simple, i la presència d'arcaïsmes i de solucions artificioses) es van mantenir encara un cert temps, amb diferències notables entre un traductor i un altre, fins que finalment van anar desapareixent en el decurs dels anys noranta. Aquest canvi de criteri va coincidir amb una major flexibilitat per part de molts correctors d'estil, responsables en bona mesura de la forma final dels textos literaris que es publiquen.

#### 4.2.6. La situació actual

Fer un diagnòstic de la situació en què es troba la literatura catalana a principi del segle XXI exigeix molta prudència; ens falta perspectiva històrica per saber què és el que s'acabarà considerant més representatiu d'aquest període. Ara bé, sí que tenim suficients indicis per esbossar, a grans trets, quines són les tendències majoritàries dels últims anys.

La varietat d'estils, temàtiques i enfocaments de la producció literària en català no ha deixat de créixer, com ja va passar en el període anterior. Amb excepcions puntuals, les noves generacions han assumit un model de llengua que podríem considerar l'evolució del de Sales, Rodoreda, Calders, Monzó, Pàmies i molts altres, forjat també per la influència dels mitjans de comunicació. Aquesta mateixa evolució s'ha produït, i potser de manera encara més sistemàtica i conscient, en el camp de la traducció, on avui és fàcil constatar una consens bàsic en la manera de concebre els textos, més enllà de les lògiques diferències estilístiques de cada original i de les preferències concretes de cada traductor.

Ara bé, malgrat la tasca prescriptora de l'Institut d'Estudis Catalans i la institucionalització de l'ensenyament de la llengua, cal advertir que avui existeix un fenomen afavorit pel context social: el risc d'empobriment lingüístic. El procés de depuració a què hem al·ludit repetidament tenia per objectiu eliminar o acotar les formes més artificioses del llenguatge («hom, tantost, quelcom, esguardar, occir»), però, ajudat per les creixents interferències lingüístiques que mostren els parlants més exposats a entorns bilingües, pot dur a fer pensar que paraules com ara *ensopit*, *trasbals*, *rebregat* o *basarda* són cultismes o a bandejar sistemàticament insults tan vius com *malparit*, per exemple, perquè no existeixen

en castellà, i a preferir sistemàticament *apropar-se* en lloc del verb *acostar-se*, que és la forma més viva oralment.

I acabarem aquesta breu panoràmica històrica amb un consell: el traductor literari que comença s'ha de fer un repertori propi de solucions prou elàstic i complet per poder-se enfrontar a qualsevol situació lingüística. Per fer-ho, és imprescindible que assimili la llengua que es fa servir en les bones traduccions contemporànies, que examini críticament els seus propis recursos lingüístics i que es faci una base de lectures tan àmplia com sigui possible, tant en la llengua de partida, com, sobretot, en la d'arribada, per a la qual els autors esmentats més amunt poden ser un immillorable punt de partida.

## **5. La traducció de prosa**

Per articular aquest apartat final del mòdul hem fet una distinció entre quatre modalitats textuais: el diàleg, la narració, la prosa descriptiva i la prosa de comentari. Evidentment, aquesta divisió té un punt d'arbitrarietat, i en la pràctica és freqüent trobar que aquestes modalitats apareixen barrejades, fins i tot dintre d'un mateix paràgraf. Fem-ho curt: hem optat per aquesta divisió per donar unes primeres indicacions que serveixin com a guia inicial per traduir una àmplia varietats de textos. També farem esment d'alguns problemes concrets que apareixen sovint a la pràctica, en el benentès que el que s'explica en cadascun dels apartats val també per als altres, sempre en funció de les característiques del text de partida.

## 5.1. El diàleg

El diàleg aconsegueix una sèrie de funcions en la narrativa. D'una banda, serveix per fer avançar l'acció, però també és molt important com a **eina de caracterització dels personatges**. La manera com parla un personatge, el seu **idiolecte**, ens indica quin nivell de formació té, l'edat, la provenença geogràfica, o fins i tot aspectes psicològics (grau de formalitat, tendència a parlar amb frases de sintaxi enrevessada, grau d'ironia, tirada pels eufemismes, etc.). En general, tret que l'autor ho defugui de manera clara, en els diàlegs és especialment important la sensació de naturalitat, de transparència. Aquesta naturalitat, si es pretén que el text sigui creïble, exigeix l'elecció d'un registre adequat que, sense ser necessàriament baix, poques vegades és gaire elevat. Així, la traducció del diàleg sovint demana defugir certes formes que pertanyen clarament al registre escrit. Això no vol dir que els diàlegs hagin de ser naturalistes, com tampoc no ho són a l'original: en general, la solució correcta passa per una estilització que respongui a una doble exigència de claredat i expressivitat.

Vegem algun dels problemes típics de la traducció de diàlegs i també alguns dels recursos amb que compta el traductor.

### Caracterització verbal.

- **Marques i girs verbals.** Una de les maneres més senzilles de caracteritzar un personatge a través del diàleg és fer-li repetir alguna fórmula o construcció característica, a la qual el traductor ha de donar el valor expressiu necessari. En aquests casos, sovint l'expressió reiterada és idiomàtica (una frase feta), i llavors convé que també ho

sigui en la versió traduïda, tot i la dificultat de trobar girs equivalents. En aquest sentit, val la pena consultar bibliografia específica, perquè l'evolució recent de la llengua ha fet caure en l'oblit moltes expressions que sovint poden ser útils al traductor. Més que una sola marca, sovint trobem un conjunt de marques més o menys equivalents que cal traslladar amb el grau d'efectivitat necessari. Vegem alguns dels elements més característics.

- **Elements dialectals i de pronúncia.** Aquest és un tema enormement complex que demana una anàlisi cas per cas. En la pràctica actual, no s'acostuma a traduir els trets dialectals de l'original per un conjunt coherent de trets dialectals catalans. És a dir, no es contempla com a solució fer parlar un irlandès com si fos mallorquí (amb tots els trets específics del dialecte), per exemple, perquè això trencaria l'efecte de versemblança. Ara bé, sovint s'utilitzen termes dialectals o fins i tot locals (dit d'un altra manera: mots que es consideri que no formen part de l'estàndard que s'utilitza per traduir) per donar un cert color al text sense necessitat d'establir un paral·lelisme absolut. Sovint aquesta necessitat de caracterització verbal té a veure amb la pronúncia, ja sigui per indicar la manca de formació d'un personatge o una simple peculiaritat. En aquest cas, el traductor ha de buscar solucions fonèticament plausibles (no seria admissible una traducció totalment neutra d'un text ple de marques d'oralitat), encara que siguin atenuades respecte l'original, també aquí sense pretendre una correspondència perfecta. Cal assenyalar que en català no hi ha gaire tradició d'intentar imitar pronúncies, i que els elements per fer-ho no



són tan rics com en llengua anglesa. Més avall veurem un exemple prou il·lustratiu de com es pot enfrontar un traductor a aquest problema i de les limitacions amb què inevitablement es troba.

- **Incorreccions sintàctiques.** Més enllà de la pronúncia, un personatge pot parlar amb incorreccions sistemàtiques, especialment si té un nivell educatiu baix o pertany a entorns socialment marginals. En aquest cas, a vegades s'opta per traduir-ho fent-lo parlar amb un català molt castellanitzat, però hi ha diversos motius que ho desaconsellen. D'una banda, com en el cas dialectal, també pot trencar la sensació de versemblança. D'altra banda, fins i tot hi pot haver lectors que, si les incorreccions no són flagrants, considerin que són fruit de la falta de perícia del traductor o que ni tan sols se n'adonin. Per tant, la solució ideal passa per buscar incorreccions «específicament» catalanes (i no fruit de la interferència), prou esteses i no específicament pròpies d'entorns molt concrets. Un exemple en aquest sentit seria l'ús abusiu de «ficar» («em fico nerviós»), l'expressió «tenir de», verbs com ara «enpenedir-se'n», etc. Evidentment, en un cas així s'han d'evitar les construccions (per exemple de relatiu) en què l'ús oral s'allunya molt de l'escrit.
- **Argot específic.** En general, el català no és gaire ric en argots de grups socials específics, especialment en el cas de la marginalitat. Davant d'un original molt ric en aquest sentit, no cal dir que el traductor ha de mirar de documentar-se (sovint hi ha més solucions de les que pot semblar a primera vista), però no és infreqüent que li calgui recórrer a la reiteració d'una sèrie de termes que facin de marca verbal de

l'argot i optar per una traducció més neutra d'algunes parts del text. En aquest cas, si el sistema que genera el traductor és prou consistent, la versemblança del text és manté. En general, tret d'originals de caire molt fantasiós, no és aconsellable «inventar-se» argots que no tinguin validesa més enllà del llibre en qüestió.

- **Insults, renecs, etc.** Un element col·loquial extraordinàriament típic és l'ús d'insults, renecs o paraulotes. Avui és habitual trobar traduccions que calquen sistemàticament l'original i que, en canvi, prescindeixen de recursos molt útils. Aquesta mena de traduccions tendeix a donar frases tan poc genuïnes com «tanca la puta porta» o «tanca la maleïda/fotuda porta» per «*shut the fucking door*», que, irònicament, comencen a ser tan freqüents que ja hi ha qui no les troba poc naturals. En canvi, costa trobar expressions tan habituals com ara «hòstia puta!, «no fotem!», «qui et va parir!» o «càgom tot!» (aquesta darrera amb diverses possibilitats ortogràfiques) en narrativa traduïda. Així doncs, seria millor traduir la frase de més amunt per alguna variant com ara «tanca la porta, hòstia! / que tanquis la porta, collons!», que manté una estructura més genuïna. En general, la posició específica del renecc no és important, i ni tan sols la quantitat exacta de paraulotes que hi ha en una frase: el que és significatiu és que n'hi hagi alguna i que tingui prou capacitat expressiva.
- **Sensació d'oralitat.** Un element potser no gaire ben definit, però determinant a l'hora de traduir diàlegs, és la capacitat del traductor per donar-los la forma més col·loquial possible en el trasllat de la llengua de partida a la llengua meta. Així, l'operació textual consistent a passar de la simple translació («aquí-posa-això») a una nova enunciació («això-ho-

diríem-així») és especialment important en el cas del diàleg. A fi d'ajudar el traductor a equipar-se amb estratègies traductològiques per aconseguir la impressió d'oralitat, en destaquem les principals:

- **Dislocació de la frase.** El català col·loquial tendeix a canviar l'ordre dels elements de la frase, sovint repetint-los en forma de pleonasma. Per exemple, en comptes de dir: «—Cent grams de pernil, sisplau. Teniu formatge?», a vegades es diu (i, sobretot, es llegeix com a més col·loquial si s'escriu): «—Cent grams de pernil, sisplau. De formatge, en teniu?» (o: «—D'això, te'n recordes? » / «—Hi has estat, a Londres? / «—No l'he vist mai, aquesta pel·lícula.»). Així, en algun moment pot convenir traduir «—*Do you have a dog? —No, but I love them*» per «—En té, de gos? —No, però m'encanten.»
- **Ús de partícules específiques.** Sovint combinat amb el recurs anterior, hi ha elements que no apareixen gairebé mai per escrit i que accentuen molt la sensació de col·loquialitat, com ara el «que» en expressions com «—Que vindràs?», o paraules com «aviam» o «Déu-n'hi do».
- **Simplificació d'algunes estructures sintàctiques.** Aquest recurs és especialment aconsellable en el cas dels relatius. En general, la parla espontània defuig construccions sintàctiques complexes («l'equip contra el qual jugarem la setmana que ve») i prioritza altres maneres d'enfocar la frase («el nostre proper rival»). Com que les estructures de l'anglès i el català no sempre són paral·leles, no és estrany que la traducció *compliqui*

l'original, cosa que gairebé sempre es pot evitar reescrivint una mica la frase. També hi ha ordres de frase que no resulten naturals, com ara «mai no» en frases com «mai no he estat aquí», que sona més natural si s'escriu «no he estat mai aquí», o fins i tot, «no hi he estat mai, aquí».

**Consideracions sobre la norma.** De tot el que hem anat exposant fins ara es desprèn que la traducció del diàleg ha de buscar la credibilitat. Ara bé, això no ens ha de convidar a pensar que cal fer un ús mimètic del «català que ara es parla». És a dir, per més que en la seva parla espontània molts catalanoparlants confonguin els usos dels verbs ser i estar, no recomanem reproduir aquesta incorrecció en les traduccions, perquè no contribuiria a caracteritzar el personatge de cap manera ni aportaria res al text (i perquè al capdavall és un ús incorrecte). Molt diferent, per exemple, és l'ús de formes com «sisplau», que no apareix al diccionari, enlloc de «si us plau» o «si et plau», que reflecteix un ús totalment consolidat que no prové de cap incorrecció ni interferència, i que amb tota probabilitat acabarà sent acceptat.

Vegem un parell d'estratègies de traducció de diàlegs a tall il·lustratiu. El primer pertany a *The Broom of the System*, de David Foster Wallace (1987), traduït al català com a *L'escombra del sistema* (2013) per Ferran Ràfols Gesa.

“How are your steaks, tonight?”

“Our steaks, sir, are if I may say so quite simply superb. Only the choicest cuts of beef, carefully selected and even more carefully aged, cooked to

perfection as perfection is defined by your instructions, served with your choice of potato and vegetable and richly delicious dessert.”

“Sounds scrumptious.”

“Yes.”

“I’ll have nine.”

“Pardon me?”

“Bring me nine steaks, please.”

“You want *nine* steak dinners?”

“Please.”

“And who, sir, may I ask is going to eat them?”

“You see anybody else sitting here? I’m going to eat them.”

“And how on earth are you going to do that, sir?”

“Well, gee, let’s see, I think I’ll use my right hand to cut, tonight. I’ll put pieces into my mouth, I’ll masticate, acidic elements in my saliva will begin breaking down the muscle fiber. I’ll swallow. Et cetera. Bring ’em on!”

“Sir, nine steaks would make anyone sick.”

“Look at me. Look at this stomach. Do you think I’ll get sick? No way. Come here— no, really, come around and look at this stomach. Let me lift up my shirt . . . here. See how much I can grab with my hand? I can’t even sit close to the table. Have you ever seen anything so hugely disgusting in your whole life?”

“I’ve seen bigger stomachs.”

“You’re just being polite, you just want a tip. You’ll get your tip, after you’ve brought me nine steak dinners, with perfection being defined as medium-rare, which is to say pink yet firm. And don’t forget the rolls.”

“Sir, this is simply beyond my range of experience. I’ve never served any one individual nine simultaneous orders on my own authority. I could get in horrible trouble. What if, for example, you have an embolism, God forbid? You could rupture organs.”

“Didn’t I say to look at me? Can’t you tell what I am? Listen to me very carefully. I am an obese, grotesque, prodigal, greedy, gourmandizing, gluttonous pig. Is this not clear? I am more hog than human. There is room, physical room, for you in my stomach. Do you hear? You see before you a swine. An eating fiend of unlimited capacity. Bring me meat.”

“Have you not eaten in a very long time? Is that it?”

“Look, you’re beginning to bother me. I could bludgeon you with my belly. I am also, allow me to tell you, more than a little well-to-do. Do you see that Building over there, the one with the lit windows, in the shadow? I own that Building. I could buy this restaurant and have you terminated. I could and perhaps will buy this entire block, including that symbolically tiny Weight Watchers establishment across the street. See it? With the door and windows so positioned as to form a grinning, leering, hollow-cheeked face? It is within my financial power to buy that place, and to fill it with steaks, fill it with red steak, all of which I would and will eat. The door would under this scenario be jammed with a gnawed bone; not a single little smug psalm-singing baggy-skinned apostate from the cause of adiposity would be able to enter. They would pound on the door, pound. But the bone would hold. They’d lack the bulk to burst through. Their mouths and eyes would be wide as they pressed against the glass. I would demolish, physically crush the huge scale at the end of the brightly lit nave at the back of the place under a weight of food. The springs would jut out. Jut. What a delicious series of thoughts. May I see a wine list?”<sup>13</sup>

Ara vegem la versió catalana:

—Quina pinta fan, avui, els bistecs?

—Mal m’està el dir-ho, senyor, però avui en tenim uns de senzillament superbos. Només els talls més delicats de bou, triats amb cura i madurats amb encara més cura, cuits a la perfecció tal com vostè la defineixi, servits amb guarnició de patates i verdures i unes postres delicioses.

—Sembla que n’hi ha per llepar-se’n els dits.

—Sí.

—Doncs me’n prendré nou.

—Disculpi?

—Porti’m nou bistecs, sisplau.

—Vol nou menús de bistec?

---

<sup>13</sup> *The Broom of the System*, David Foster Wallace. Nova York: Penguin Books, 2010, p.81-82.

—Sisplau.

—I qui se'ls menjarà, senyor, si em permet la pregunta?

—Que potser hi veu algú més, aquí assegut? Me'ls menjaré jo.

—I com dimonis s'ho farà, senyor?

—Bé, bufa, a veure, em penso que avui faré servir la mà dreta per tallar. Em posaré els talls a la boca, els mastegaré, els elements àcids de la saliva començaran a trencar les fibres musculars. Me'ls empassaré. Etcètera. Porti-me'ls!

—Nou bistecs farien mal a qualsevol, senyor.

—Miri'm. Miri quina panxa. De debò que es pensa que em faran mal? De cap manera. Acosti's... No, de debò, acosti's i miri aquesta panxa. Deixi que m'aixequi la camisa... Aquí. Miri quin munt de carn puc agafar amb la mà. Ni tan sols puc seure a prop de la taula. Havia vist res de tan enormement repugnant en tota la seva vida?

—He vist panxes més grosses.

—Ho diu per ser amable, només vol una propina. La tindrà, la propina, quan m'hagi dut els nou menús de bistec, la perfecció dels quals defineixo entre poc feta i al punt, és a dir, amb la carn rosadeta però ferma. I no oblidi els panets.

—Senyor, això depassa clarament tot el que havia experimentat fins a dia d'avui. Mai no he servit nou menús simultanis a un sol individu sota la meva responsabilitat. Podria ficar-me en un embolic sensacional. Què passaria si vostè, posem per cas, tingués una embòlia, Déu no ho vulgui? Es podria fer malbé algun òrgan.

—Que no li he dit que em miri? Que no veu el que sóc? Escolti'm amb atenció. Sóc un *porc*, obès, grotesc, pròdig, avariciós, gormand, golafre. Que no queda clar? Sóc més un verro que no una persona. A la meva panxa hi cap vostè, hi cap vostè *físicament*. Em sent? Es troba davant d'un porc. Un devorador fanàtic amb una capacitat infinita. Porti'm carn.

—Fa molt que no menja? És això?

—Miri, m'està fent pujar la mosca al nas. Podria atonyinar-lo a cops de panxa. També sóc, permeti'm que l'hi digui, una mica més que benestant. Veu aquell edifici d'allà, a l'ombra, el que té les finestres il·luminades? Doncs aquell edifici és meu. Podria comprar el restaurant i fer que el

despatxessin. Podria, i potser ho faré, comprar tota l'illa de cases, incloent-hi el Weight Watchers simbòlicament menut que hi ha a l'altra banda del carrer. El veu? El que té una porta i unes finestres posades de tal manera que semblin una cara somrient, de mirada impúdica i galtes xuclades? La meva capacitat financera em permetria comprar el local i omplir-lo de bistecs, de carn vermella, tota la qual em menjaria i em menjaré. Si dugués a terme aquest pla, tancaria la porta amb un os rosegat, i al local no hi entraria mai ni un sol apòstata de la causa adiposa, cap d'aquests petulants de pell baldera sempre a punt de cantar un salm. Ells picarien i picarien a la porta. Però l'os resistiria. Entre tots no farien prou embalum per esbotzar-la. Premerien la cara contra el vidre, esbatanant ulls i boca. I jo destruiria, esclafaria físicament la gran bàscula que hi ha al fons de la nau de llums intenses posant-hi una gran quantitat de menjar al damunt. Les molles sortirien del mecanisme. En sortirien. Quina sèrie de pensaments tan deliciosa. Puc veure la carta de vins, sisplau?<sup>14</sup>

El fragment és extens, i us convidem a estudiar-lo amb deteniment. L'hem triat perquè és un diàleg sense acotacions, extret del principi d'un capítol que presenta dos personatges que fins aquell moment no han aparegut al llibre. El to de tots dos es defineix molt ràpidament: el cambrer parla d'una manera cerimoniosa i afectada, des del «mal m'està el dir-ho» i el «si em permet la pregunta» fins al «depassa». El client és expressiu i irònic, i en la traducció alterna elements clarament col·loquials «per llepar-se'n els dits», «fent pujar la mosca al nas», «atonyinar-lo», amb estructures complexes de caire irònic.

També és fàcil veure que la retòrica abrindada de l'original ha de ser fàcilment llegible, i en aquest cas la traducció busca naturalitat i fluïdesa fent servir alguns dels recursos comentats, com ara la dislocació i la partícula «que»

---

<sup>14</sup> *L'escombra del sistema*, David Foster Wallace, traducció de Ferran Ràfols Gesa, Barcelona, Edicions del Periscopi, p. 112-114.



en: «Que potser hi veu algú més, aquí assegut?» o la reiteració de «La tindrà, la propina». Per últim, val la pena fixar-se en la frase: «not a single little smug psalm-singing baggy-skinned apostate from the cause of adiposity would be able to enter». La prosòdia catalana exigeix desplegar la frase per tal que soni natural: a la frase «i en aquest cas i al local no hi entraria mai ni un sol apòstata de la causa adiposa, cap d'aquests petulants de pell baldera sempre a punt de cantar un salm» potser s'hi podria afegir un «petit» («cap d'aquests petits petulants»), però el més interessant és que per tal que sigui eficaç i expressiva ha calgut desplaçar-la i modificar-la una mica («sempre a punt de cantar un salm» per «salm-singing»).

Vegem un segon exemple, especialment interessant per la manera com plasma gràficament un registre molt col·loquial. L'exemple triat pertany a *Call It Sleep*, de Henry Roth (1934), traduït al català per Xavier Pàmies com a *Digueu-ne son* (2008).

Yussie had stripped off the outer shell of an alarm-clock. Exposed, the brassy, geometric vitals ticked when prodded, whirred and jingled falteringly.

"It still c'n go," Yussie gravely enlightened him. David sat down. Fascinated, he stared at the shining cogs that moved without moving their hearts of light.

"So wot makes id?" he asked. In the street David spoke English.

"Kentcha see? Id's coz id's a machine."

"Oh!"

"It wakes op mine fodder in de mawning."

"It wakes op mine fodder too."

"It tells yuh w'en yuh sh'd eat an' w'en yuh have tuh go tuh sleep. It shows yuh w'en, but I tooked it off."

"I god a calenduh opstai's." David informed him.

"Puh! Who ain' god a calenduh?"

"I save mine. I godda big book outa dem, wit numbuhs on id."

"Who can't do dat?"

"But mine fodder made it," David drove home the one unique point about it all.

"Wot's your fodder?"

"Mine fodder is a printer."

"Mine fodder woiks inna joolery shop. In Brooklyn. Didja ever live in Brooklyn?"

"No." David shook his head.

"We usetuh—right near my fodder's joolery shop on Rainey Avenyuh. W'ea does your fodder woik?"

David tried to think. "I don't know." He finally confessed, hoping that Yussie would not pursue the subject further.

He didn't. Instead "I don' like Brownsville," he said. "I like Brooklyn bedder." David felt relieved.

"We usetuh find cigahs innuh gudduh," Yussie continued. "An we usetuh t'row 'em on de ladies, and we usetuh run. Who you like bedder, ladies or gents?"

"Ladies."

"I like mine fodder bedder," said Yussie. "My mudder always holluhs on me."<sup>15</sup>

Vegeu-ne la versió catalana:

En Yussie havia desmuntat la carcassa d'un despertador. Havia deixat les seves geomètriques entranyes metàl·liques al descobert, i quan les empenyia, es movien tot rondinant i fent tic-tac amb veu apagada.

—Encara va —va informar-lo en Yussie amb gravetat. En David es va asseure. Fascinat, es va quedar mirant aquelles brillants rodes dentades que es movien sense moure els seus cors de llum.

---

<sup>15</sup> *Call It Sleep*, Henry Roth, Farrar, Straus and Giroux. Kindle Edition.

—I ¿com és que va? —va demanar. Al carrer, en David parlava en anglès.

—Doncs perquè és una màquina, home.

—Ah!

—Desperta mon pare al dematí.

—També desperta el meu.

—Et diu quan tens de menjar i quan tens d'anar-te'n a dormir. També't diu quin dia vius, pro'xò ho hi tret.

—Jo tinc un calendari dalt a casa —va fer-li saber en David.

—Bah; tothom en té.

—Prò'l meu és fet de mon pare —va dir en David, adduint l'únic tret distintiu que se li va acudir.

—¿De què fa ton pare?

—D'impressor.

—Mon pare treballa amb una joieria, a Brooklyn. ¿Hi has viscut, tu, a Brooklyn?

—No —va dir en David, remenant el cap.

—Nosatros hi vivíem. Molt a la vora de la joieria de mon pare, a Rainey Avenue. ¿On treballa ton pare?

En David hi va estar pensant una estona.

—No ho sé —va confessar al final, amb l'esperança que en Yussie no hi insistís.

No hi va insistir, sinó que va dir:

—Brownsville no m'agrada, m'estimo més Brooklyn.

En David es va treure un pes de sobre.

—Trobàvem cigarros a la cuneta —va continuar en Yussie—. I els tiràvem a les senyores i sortíem corrents. Què t'agraden més, les senyores o'ls senyors?

—Les senyores.

—Jo m'estimo més mon pare que la meva mare. La meva mare sempre em crida.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> *Digueu-ne son*, Henry Roth, traducció de Xavier Pàmies, Pollença, El Gall Editor, pàg 25.

El fragment és molt il·lustratiu pel que fa a la dificultat d'adaptar al català certes transcripcions de l'oralitat. Tot i la feinada meritòria que fa el traductor en el trasllat de l'idiòlecte, és inevitable que el resultat obtingut s'acosti molt més a un text estàndard que no pas l'original anglès i, de fet, bona part dels fenòmens fonètics transcrits de manera naturalista («perqu'és», «Prò'l», «també't», «o'ls») no canvien en absolut la lectura ni s'allunyen de la pronunciació del català estàndard. Ultra tot això, la traducció fa anar un registre molt col·loquial («mon pare», «dematí», «nosaltros») farcit d'incorreccions («nosaltros», «tenim de», «hi tret»), que situa perfectament els personatges (immigrants amb un anglès encara força precari) però que no genera transgressions tan freqüents com en l'original. A banda de tot això, és perceptible la preocupació del traductor per donar una cadència natural a la llengua, que transforma el «Didja ever live in Brooklyn» de l'original en «¿Hi has viscut, tu, a Brooklyn?», més expressiu que un «Has viscut mai a Brooklyn?». En un parell de frases, aquesta recerca de la naturalitat fins i tot el duu a allunyar-se una mica de la literalitat del text: així, «“Kentcha see? Id's coz id's a machine» es converteix en «Doncs perqu'és una màquina, home» i «“Puh! Who ain' god a calenduh?”» deixa de ser una interrogació i es tradueix com «Bah; tothom en té».

Per últim, destacarem també el tractament de les repeticions. A l'original, la paraula «fodder» («father») apareix fins a vuit cops, i Pàmies només evita la repetició en un parell de seqüències pregunta-resposta. Com s'ha comentat més amunt, la repetició no s'ha d'evitar a ultrança, però cal tenir en compte que l'anglès la tolera millor, i que en català pot generar un punt més de monotonia.

## 5.2. La narració

La narració, en la seva forma més senzilla, consisteix en el simple relat d'una successió de fets, en què el més comú és que el pes de la frase reposi sobre els verbs, sense gaires parèntesis explicatius. Aquesta sobrietat narrativa no s'acostuma a donar gaire sovint en forma pura, però val la pena parar-hi esment, perquè una de les primeres obligacions d'un traductor és saber dotar de fluïdesa un text narratiu simple, i saber imprimir la visualitat necessària a cada escena. Així, cal estar especialment atent a la possible pèrdua de claredat, de vividesa, que a vegades provoca la traducció, gairebé sempre per excés de literalitat. En cas que això succeeixi, cal retocar la frase fins que es consideri que transmet una imatge tan nítida com la de l'original. Aquest art del retoc que s'esmenta en un més d'un punt d'aquest manual, és una de les tasques més importants i menys sistematitzables del traductor literari, i només s'adquireix a còpia de pràctica. Pel que fa a la fluïdesa, més endavant tractarem el tema de si és un valor absolut per a una traducció; entenem que en els fragments de caire purament narratiu, centrats en l'acció, sí que ho és. Un cop dominats els efectes rítmics, aquesta mena de textos són relativament senzills de traduir, perquè l'original no deixa tant d'espai per a la tria com en d'altres modalitats de prosa.

En el cas de la prosa narrativa es fa especialment difícil classificar les tècniques de traducció que poden ser útils. Hi preval la **preocupació pel ritme**, que ve donat sobretot per l'alternança de frases curtes i llargues de l'original, però que en part també depèn de les opcions del traductor, i que mira d'evitar rimes i repeticions massa monòtones d'una mateixa estructura. En general, pel que fa a la puntuació, recomanem no modificar les frases i mantenir els punts allà on són —en el cas de les comes no és possible—, excepte allà on resulti

impossible, que normalment és només en el cas de frases molt curtes. També cal parar atenció a la presència d'un excés de marques de simultaneïtat, molt més freqüents en anglès que en català, i evitar una sèrie de calcs molt típics, començant per l'abús del gerundi, dels possessius, o l'ús de plurals impropis («els nens es tocaven els caps»), i continuant per la manera com es descriuen determinades accions (potser el cas més típic és el de «va brandar el cap» per «*he shook his head*»). Finalment, com insistirem en l'apartat dedicat a la prosa de comentari, és important tenir en compte la importància de l'ordre dels elements en la frase. Sovint, un paràgraf comença a ser efectiu i fluid només quan el traductor encerta l'ordre correcte, que no necessàriament és el mateix que el de l'original.

Vegem un exemple de narració força sòbria, gairebé exempta de comentari.

Claud and I stepped back a few paces. The ratman stepped forward. He put his hands in his pockets and inclined his body from the waist up so that his face was on a level with the rat, about three feet away.

His eyes caught the eyes of the rat and held them. The rat was crouching, very tense, sensing extreme danger, but not yet frightened. The way it crouched, it seemed to me it was preparing to spring forward at the man's face; but there must have been some power in the ratman's eyes that prevented it from doing this, and subdued it, and then gradually frightened it so that it began to back away, dragging its body backwards with slow crouching steps until the string tautened on its hind leg. It tried to struggle back farther against the string, jerking its leg to free it. The man leaned forward towards the rat, following it with his face, watching it all the time with his eyes, and suddenly the rat panicked and leaped sideways in the air. The string pulled it up with a jerk that must have almost dislocated its leg.

It crouched again, in the middle of the bonnet, as far away as the string would allow, and it was properly frightened now, whiskers quivering, the long grey body tense with fear.

At this point, the ratman again began to move his face closer. Very slowly he did it, so slowly there wasn't really any movement to be seen at all except that the face just happened to be a fraction closer each time you looked. He never took his eyes from the rat. The tension was considerable and I wanted to suddenly cry out and tell him to stop. I wanted him to stop because it was making me feel sick inside, but I couldn't bring myself to say the word. Something extremely unpleasant was about to happen - I was sure of that. Something sinister and cruel and ratlike, and perhaps it really would make me sick. But I had to see it now.<sup>17</sup>

Vegeu la versió catalana de Ferran Ràfols Gesa:

En Claud i jo vam recular unes quantes passes. El caça-rates es va acostar al cotxe. Es va posar les mans a les butxaques i va inclinar la part alta del cos, de tal manera que la cara li va quedar a l'altura de la rata, a menys d'un metre de distància.

Els seus ulls es van trobar amb els de la rata i li va aguantar la mirada. La rata estava ajupida, molt tensa, sentia el perill extrem, però encara no estava espantada. Per la manera com s'ajupia, em va fer l'efecte que es preparava per saltar a la cara del caça-rates, però els ulls d'aquell home devien tenir algun poder que li impedia fer-ho, alguna cosa que la sotmetia i que de mica en mica la va anar espantant fins a fer-la recular, arrossegant el cos en passets lents i flexionats fins que el cordill li va tibar la pota de darrere. La rata lluitava per continuar reculant, sacsejava la pota en un intent d'alliberar-la. L'home inclinava el cap en direcció a la rata i la seguia amb la cara, mirant-la sempre als ulls, i llavors tot d'una la rata va tenir un atac de pànic i va saltar cap a un costat. El cordill la va aturar amb una estrebada que li devia dislocar la pota.

---

<sup>17</sup> «The Ratcatcher», inclòs a *Someone Like You*, Roald Dahl, Londres, Penguin Books, p. 220.

Tornava a estar ajupida al mig del capó, tan lluny de l'home com ho permetia el cordill, i ara sí que estava espantada de debò, amb els bigotis tremolant i el cos gris i allargat tibant per la por.

I llavors el caça-rates va tornar a acostar-hi la cara. Ho va fer molt a poc a poc, tant que ni tan sols s'apreciava cap moviment, només que la cara estava una mica més a prop cada vegada. No treia els ulls de sobre de la rata en cap moment. La tensió era considerable, i tot d'un plegat vaig tenir ganes de cridar i dir-li que parés. Volia que parés perquè m'estava regirant l'estómac, però no aconseguia obligar-m'hi. Estava a punt de passar alguna cosa extraordinàriament desagradable, d'això n'estava segur. Alguna cosa sinistra, cruel i ratesca que potser em faria vomitar. Però ho havia de veure.<sup>18</sup>

El fragment de la llengua meta és prou planer; sembla que el traductor no hi hagi intervingut. Ara bé, com gairebé sempre, per aconseguir aquesta fluïdesa cal fer petits ajustos, gairebé imperceptibles, detalls que val la pena tenir en compte. Per començar, cal destacar que està traduït fent servir exclusivament la forma perifràstica del perfet simple, com acostuma a passar en la pràctica moderna. L'original anglès busca una expressió sense estridències i directa, i la forma més planera i directa d'expressar el passat en català és mitjançant el perfet perifràstic (en molts dialectes, l'única forma oralment viva). També veiem que, com ha de ser, els quatre possessius del primer paràgraf desapareixen. A més a més, hi ha una sèrie de gerundis que es transformen en verbs en present. Així: «*The rat was crouching, very tense, sensing extreme danger, but not yet frightened*» passa a ser «La rata estava ajupida, molt tensa, sentia el perill extrem, però encara no estava espantada», fet que evita el gerundi, encara que sigui al preu d'incórrer en una repetició que no prové de l'original («estava»). És important

---

<sup>18</sup> *Algú com tu*, Roald Dahl, traducció de Ferran Ràfols Gesa, Carcaixent: Sembra Editorial, 2016, p.160-161.



constatar que l'aparició del gerundi és constant («*jerking its leg*», «*following it with his face*») i que gairebé sempre la millor manera de traduir-lo és en present i en oracions coordinades o juxtaposades. En canvi, la frase «*and it was properly frightened now, whiskers quivering, the long grey body tense with fear*» és prou estàtica perquè valgui la pena mantenir el gerundi.

Més detalls: una frase tan senzilla com «*and then gradually frightened it so that it began to back away*» es converteix en «de mica en mica la va anar espantant fins a fer-la recular». D'una banda, evita una rima («de mica en mica la va espantar fins a fer-la recular») potencialment molesta; de l'altra, se salta un verb «*began*», que no canvia gens la percepció de l'acció i que li fa perdre fluïdesa. També val la pena esmentar la doble traducció de «*sick*», que en català no es tradueix amb la mateixa paraula, perquè s'entén que corresponen a dues accepcions lleugerament diferents: regirar l'estómac i vomitar.

### 5.3. La descripció.

De descripcions n'hi ha de moltes menes, i també en aquest cas seria quimèric voler-ne fer una classificació mínimament exhaustiva. Ara bé, sí que apuntarem algunes característiques que presenten sovint els textos literaris en anglès. D'una banda, acostumen a fer recaure bona part del pes de la frase sobre els adjectius, que en anglès es poden acumular d'una manera més directa que en català, i que solen estar formats per composició (més amunt hem vist i paraules com «*psalm-singing, baggy-skinned, hollow-cheeked...*»). Aquest tret idiomàtic sovint obliga a una reordenació i allargament de la frase (tenint en compte que en català els adjectius gairebé sempre van darrere del nom), sempre intentant que el text no perdi la seva capacitat d'evocació. A més a més, és important

afinar molt en la tria dels adjectius i les expressions equivalents, tenint en compte que en general les descripcions són un terreny més propici a l'elevació del registre que no pas el diàleg o la narració estricta. Això val tant per al vocabulari com per a la sintaxi: no cal buscar tant la naturalitat com una certa musicalitat lírica (si apareix en l'original), com mirarem d'exposar en un dels exemples.

També aquí cal estar atent a la possible pèrdua de nitidesa o de capacitat d'evocació i fer els retocs pertinents. Vegem-ne un exemple molt breu, extret de *In Patagonia* (1977), de Bruce Chatwin, traduït al català per l'autor d'aquest manual:

So next day, as we drove through the desert, I sleepily watched the rags of silver cloud spinning across the sky, and the sea of grey-green thornscrub lying off in sweeps and rising in terraces and the white dust streaming off the saltpans, and, on the horizon, land and sky dissolving into an absence of colour.<sup>19</sup>

La versió en català és la següent:

O sigui que l'endemà, mentre avançàvem pel desert, vaig mirar amb ulls ensonyats els estrips de núvols blancs que giravoltaven al cel, el mar d'esbarzers d'un color entre gris i verd que s'estenia en onades fins molt lluny i s'alçava formant terrasses, el reguerol blanc que sorgia de les salines, i, a l'horitzó, la terra i el cel que es dissolien en una absència de color.<sup>20</sup>

Tot i no ser estrictament necessari, la versió catalana afegeix un «fins molt lluny» per acabar de fer nítida la imatge i, també per efectes rítmics, centra la mirada en un reguerol blanc sense esmentar la «pols» de l'original. Al llarg de tot aquest

---

<sup>19</sup> *In Patagonia*, Bruce Chatwin, Londres, Vintage, p. 17.

<sup>20</sup> *A la Patagònia*, Bruce Chatwin, traducció de Ferran Ràfols Gesa, Barcelona, Còmplices Editorial, 2012.

manual hem defensat implícitament una pràctica de la traducció que, defugint el calc, no es prengui gaires llicències respecte del text de partida, però en molts dels fragments triats també s'observa com, dins dels límits del que és justificable, el gust del traductor i un seguit de criteris personals determinen inevitablement la forma final del text, i sovint és en aquests detalls on millor s'observa la perícia o la malaptesa d'un traductor. Ara bé, també cal tenir en compte que els exemples presentats són fragments de textos sovint molt més llargs, i que sovint hi ha decisions que només s'expliquen tenint en compte el conjunt del llibre. De fet, sovint la primera versió d'un text, feta quan el traductor encara no en té una visió prou global, sembla estranyament inadequada un cop es repassa.

Tornant al tema que ens ocupa, presentarem també una breu descripció de caire líric extreta de la novel·la *The Seduction of the Minotaur*, d'Anaïs Nin (1961), traduïda per Ferran Ràfols Gesa com *La seducció del minotaure*.

In the morning it was the intense radium shafts of the sun on the seas that awakened her, penetrating the native hut. The dawns were like court scenes of Arabian magnificence. The tent of the sky took fire, a laminated coral, dispelling all the seashell delicacies which had preceded the birth of the sun, and it was a duel between fire and platinum. The whole sea would seem to have caught fire, until the incendiary dawn stopped burning. After the fire came a rearrangement of more subtle brocades, the turquoise and the coral separated, and transparencies appeared like curtains of the sheerest sari textiles. The rest of the day might have seemed shabby after such an opening, but not in Golconda. The dawn was merely the rain of colors from the sky which the earth and the sea would orchestrate all day, with fruits, flowers, and the dress of the natives. These were not merely spots of color, but always vividly shining and humid, as shining as human eyes, colors as alive as flesh tones.

Just as music was an unbroken chain in Golconda, so were the synchronizations of color. Where the flowers ended their jeweled displays, their pagan illuminated manuscripts, fruits took up the gradations. Once or twice, her mouth full of fruit, she stopped. She had the feeling that she was eating the dawn.<sup>21</sup>

Vegeu-ne la versió catalana:

Als matins es despertava quan els rajos d'aquell sol intens de radi es reflectien al mar i penetraven a la cabana. Les albes semblaven escenes cortesanes d'una magnificència aràbiga. La volta del cel s'inflamava, es convertia en un coral laminat que escampava les delicadeses nacrades que havien precedit el naixement del sol, en un duel entre el foc i el platí. Era com si el mar sencer s'hagués incendiat, fins que l'alba flamígera deixava de cremar. Després del foc venien els canvis en la disposició d'altres brocats més subtils, el turquesa i el corall se separaven i apareixien unes transparències que semblaven cortines de la tela més pura de sari. La resta del dia hauria pogut semblar poca cosa, després d'una obertura com aquella, però no a Golconda. L'alba no era sinó la pluja de colors celestials que la terra i el mar anirien orquestrant d'una punta a l'altra del dia gràcies a les fruites, les flors i els vestits de les natives. Cada element no era un simple punt de color, sinó que en tot moment feia gala d'una brillantor i una humitat vívides, una brillantor com la dels ulls humans i uns colors tan vius com els diferents tons de la carn.

Si a Golconda la música era una cadena ininterrompuda, amb les sincronitzacions cromàtiques passava el mateix. Quan les flors deixaven d'aparèixer com grapats de joies o parts d'un manuscrit il·luminat pagà, les fruites en continuaven les gradacions. Un parell de vegades havia deixat de mastegar quan tenia la boca plena de fruita. Tenia la sensació d'estar-se menjant l'aurora.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> *Seduction of the Minotaur*, Anaïs Nin, Chicago, The Swallow Press Incorporated, p.49

<sup>22</sup> *La seducció del minotaure*, Anaïs Nin, traducció de Ferran Ràfols Gesa, Barcelona: LaBreu Edicions, 2016, p. 61.

Ens trobem davant d'una descripció altament lírica, que fa ús d'imatges poc habituals i que en alguns passatges és força vaga. La feina del traductor, després d'haver-ne fet una primera versió més literal, consisteix a fer els ajustos necessaris per mantenir la capacitat d'evocació de l'escena. Aturem-nos a analitzar alguns dels recursos utilitzats.

Per començar, la primera frase no obeeix a la tria de traducció més literal («eren els rajos intensos [...] el que la despertava»): «despertava» passa davant de tot i hi afegim un segon verb («que es reflectien»), inexistent a l'original. L'objectiu d'aquests ajustos és fer més natural i vívida la frase: el català tendeix a fer recaure el pes de les frases en els verbs, i no en els noms o els adjectius (un detall més important del que sembla). A continuació ens trobem amb una frase interessant: «*The tent of the sky took fire, a laminated coral, dispelling all the seashell delicacies which had preceded the birth of the sun, and it was a duel between fire and platinum*». «*A laminated coral*» apareix sense cap verb, i la traducció catalana directa quedaria molt estranya. Així, s'ha pres l'opció d'explicar una mica la imatge, fent-la menys concisa: «*es convertia en un coral laminat que escampava les delicadeses nacrades que havien precedit el naixement del sol, en un duel entre el foc i el platí*». Ara bé, potser per compensar, s'ha optat per eliminar el verb («*it was*») de l'última part de la frase, i presentar-la com una imatge directa. D'aquesta manera es vol atenuar l'estranyesa del text, donar força a la imatge i mantenir els trets estilístics de l'autora. Aquest procediment de fer una mica més explícites les imatges es pot veure en altres punts del fragment, com per exemple allà on l'original diu «*Where the flowers ended their jeweled displays, their pagan illuminated manuscripts,*

*fruits took up the gradations»* o «*these were not merely spots of color, but always vividly shining and humid*». En tots dos casos, el català no pot ser tan concís com l'anglès, i necessita una mica més de bastida per sostenir la imatge. I, en darrera instància, també val la pena destacar que el camp semàntic del fragment correspon a un registre relativament elevat, fet que converteix en perfectament plausible que una alba sigui flamígera. Com sempre, l'adequació i coherència del registre és determinant per a l'efecte de conjunt de la traducció.

#### **5.4. El comentari.**

Arribem finalment a la prosa que hem denominat «de comentari», que és aquella en què el narrador estableix una mena de conversa amb el lector que li permet comentar l'acció, fer digressions, exhortar-se a si mateix, lamentar-se, etc. En general, és en aquesta mena de fragments que es fa perceptible «la veu» amb què està narrat el llibre. D'aquesta definició ja se'n dedueix que la prosa de comentari comparteix alguns dels trets que té del diàleg, especialment en el cas de llibres en primera persona, tot i que l'exigència de naturalitat no és tan forta: un narrador pot elevar el to, recórrer a estructures hipotàctiques, perdre's en mil i una digressions i fins i tot imitar el flux del pensament. Sigui com sigui, per traduir aquesta mena de prosa pot ser útil recordar alguns dels consells que ja hem donat: ús de la dislocació i el pleonasma per aparentar naturalitat, preferència per les frases (fins i tot si el comentari pren una forma meditativa, abstracta) en què el pes recau sobre el verb i no sobre el substantiu, atenció al ritme, i cura en la tria del registre. En certa manera, la prosa de comentari, tal com l'hem definida, implica l'ús de totes les tècniques en un text complex.

Una variant d'aquesta mena de prosa seria la que es troba en textos de no ficció, en què sovint s'exposen idees o es dona informació amb un estil que s'allunya de l'academicisme i que pot considerar-se una mena de col·loquialitat molt estilitzada.

Vegem-ne dos exemples. El primer pertany al conte *The Housebreaker of Shady Hill*, de John Cheever, traduït al català per Jordi Martín Lloret com a *El lladre de Shady Hill*.

My name is Johnny Hake. I'm thirty-six years old, stand five feet eleven in my socks, weigh one hundred and forty-two pounds stripped, and am, so to speak, naked at the moment and talking into the dark. I was conceived in the Hotel St. Regis, born in the Presbyterian Hospital, raised on Sutton Place, christened and confirmed in St. Bartholomew's, and I drilled with the Knickerbocker Greys, played football and baseball in Central Park, learned to chin myself on the framework of East Side apartment-house canopies, and met my wife (Christina Lewis) at one of those big cotillions at the Waldorf. I served four years in the Navy, have four kids now, and live in a banlieue called Shady Hill. We have a nice house with a garden and a place outside for cooking meat, and on summer nights, sitting there with the kids and looking into the front of Christina's dress as she bends over to salt the steaks, or just gazing at the lights in heaven, I am as thrilled as I am thrilled by more hardy and dangerous pursuits, and I guess this is what is meant by the pain and sweetness of life.

I went to work right after the war for a parablendeum manufacturer, and seemed on the way to making this my life. The firm was patriarchal; that is, the old man would start you on one thing and then switch you to another, and he had his finger in every pie-the Jersey mill and the processing plant in Nashville-and behaved as if he had wool-gathered the whole firm during a catnap. I stayed out of the old man's way as nimbly as I could, and behaved in his presence as if he had shaped me out of clay with his own

hands and breathed the fire of life into me. He was the kind of despot who needed a front, and this was Gil Bucknam's job. He was the old man's right hand, front, and peacemaker, and he could garnish any deal with the humanity the old man lacked, but he started staying out of the office-at first for a day or two, then for two weeks, and then for longer. When he returned, he would complain about stomach trouble or eyestrain, although anyone could see that he was looped. This was not so strange, since hard drinking was one of the things he had to do for the firm. The old man stood it for a year and then came into my office one morning and told me to get up to Bucknam's apartment and give him the sack.<sup>23</sup>

La traducció de Jordi Martín Lloret és la següent:

Em dic Johnny Hake. Tinc trenta-sis anys, faig metre cinquanta-cinc d'alçada sense sabates, peso seixanta-quatre quilos sense roba, i ara mateix estic, com aquell qui diu, nu i parlant a les fosques. Vaig ser concebut a l'Hotel St. Regis, vaig néixer a l'Hospital Presbiterià, em vaig criar a Sutton Place, vaig ser batejat i confirmat a St. Bartholomew's, i em vaig entrenar amb els Knockerboxer Greys, vaig jugar a futbol americà i a beisbol a Central Park, vaig aprendre a aixecar-me fins a la barbeta agafant-me a les barres horitzontals dels tendals dels edificis de pisos de l'East Side, i vaig conèixer la meva dona (Christina Lewis) en un d'aquells grans cotillons del Waldorf. Vaig servir quatre anys a l'armada, ara tinc quatre fills, i visc en una banlieue anomenada Shady Hill. Tenim una casa preciosa amb un jardí i una barbacoa, i les nits d'estiu, quan estic allà assegut amb els nens, mirant la part de davant del vestit de la Christina quan s'inclina per salar els bistecs, o simplement contemplant les llums del cel, m'emociono tant com m'emocionen les activitats més dures i perilloses, i suposo que això és el que volen dir el dolor i la dolçor de la vida. Quan es va acabar la guerra, vaig començar a treballar per a un fabricant de *parablend*, i semblava que m'hi dedicaria tota la vida. L'empresa era

---

<sup>23</sup> «The Hosebreaker of Shady Hill», inclòs a *Collected Stories*, John Cheever, Londres: Vintage, 1990, p.329-330.



patriarcal; és a dir, el vell et posava a treballar en un lloc i després et canviava a un altre, es ficava en tot –la fàbrica de Jersey i la planta de processament de Nashville–, i es comportava com si hagués portat tota l'empresa des dels llimbs, mentre feia una capcinada. Jo procurava esquivar el vell tant com podia, i davant seu em comportava com si ell m'hagués modelat amb argila amb les seves mans i m'hagués insuflat el foc de la vida amb el seu alè. Era la mena de dèspota que necessita un cap visible, i aquesta era la feina d'en Gil Bucknam. En Gil Bucknam era la mà dreta, el cap visible i el conciliador del vell, i era capaç d'adornar qualsevol tracte amb la humanitat que l'amo no tenia, però va començar a faltar a la feina –al principi un dia o dos, després dues setmanes, i al final més temps. Quan hi tornava, es queixava de molèsties a l'estómac o de vista cansada, tot i que qualsevol s'adonava que anava ben gat. Això no era tan estrany, ja que beure molt era una de les coses que havia de fer per a l'empresa. El vell ho va aguantar durant un any, i llavors un matí va venir al meu despatx i em va ordenar que anés al pis d'en Bucknam i el fotés fora.<sup>24</sup>

El primer que cal comentar és que la caracterització de la veu és efectiva des del principi. El registre és col·loquial, tirant a neutre en alguns moments i més marcat en d'altres («es ficava en tot», «anava ben gat», «el fotés fora»). Quan el to és més reflexiu el registre fins i tot té una certa formalitat (el «vaig ser batejat i confirmat» del primer paràgraf, que en registre estrictament col·loquial seria «em van batejar i confirmar», o «com si ell m'hagués modelat amb argila amb les seves mans i m'hagués insuflat el foc de la vida amb el seu alè», potser una xic més formal que «as if he had shaped me out of clay with his own hands and breathed the fire of life into me»), però en tot moment manté la cadència oral.

Sense allargar-ho més, ens limitem a posar de relleu tres estratègies interessants, que poden ser útils en la vostra pràctica com a traductors. En primer

---

<sup>24</sup> John Cheever, *Contes*, traducció de Jordi Martín Lloret, Barcelona: Proa, 2007, p. 322-323.

lloc, la presència d'una paraula que obliga a fer un petit circumloqui, com passa molt sovint, per absència d'equivalent exacte: el verb *chin* a la frase «*learned to chin myself on the framework of East Side apartment-house canopies*» es tradueix per «vaig aprendre a aixecar-me fins a la barbeta agafant-me a les barres horitzontals dels tendals dels edificis de pisos de l'East Side». És un cas freqüent, i sovint no hi ha altre remei que recórrer a l'explicació encara que s'alteri el ritme de la frase. En segon lloc, la manera com el traductor manté la lleugera ambigüïtat que hi ha a la frase final del primer paràgraf: «*I am as thrilled as I am thrilled by more hardy and dangerous pursuits, and I guess this is what is meant by the pain and sweetness of life*» es converteix en «m'emociono tant com m'emocionen les activitats més dures i perilloses, i suposo que això és el que volen dir el dolor i la dolçor de la vida», en comptes d'optar per una traducció més interpretativa de l'estil «i suposo que és a això que es refereixen quan parlen del dolor i la dolçor de la vida». I en tercer lloc, una frase com «*and behaved as if he had wool-gathered the whole firm during a catnap*», en què la paraula *wool-gather* es pot traduir de moltes maneres, es converteix en «i es comportava com si hagués portat tota l'empresa des dels llimbs, mentre feia una capcinada».

Finalment, tancarem aquest mòdul amb un últim exemple de traducció, en aquest cas del fragment inicial de *Lila*, de Marilynne Robinson, traduït per Ester Tallada.

The child was just there on the stoop in the dark, hugging herself against the cold, all cried out and nearly sleeping. She couldn't holler any more and they didn't hear her anyway, or they might and that would make things worse. Somebody had shouted, Shut that thing up or I'll do it! and then a woman grabbed her out from under the table by her arm and pushed her out onto the stoop and shut the door and the cats went under the house.

They wouldn't let her near them anymore because she picked them up by their tails sometimes. Her arms were all over scratches, and the scratches stung. She had crawled under the house to find the cats but even when she did catch one in her hands it struggled harder the harder she held onto it and it bit her, so she let it go. Why you keep pounding at the screen door? Nobody gonna want you around if you act like that. And then the door closed again, and after a while night came. The people inside fought themselves quiet, and it was night for a long time. She was afraid to be under the house, and afraid to be up on the stoop, but if she stayed by the door it might open. There was a moon staring straight at her, and there were sounds in the woods, but she was nearly sleeping when Doll came up the path and found her there like that, miserable as could be, and took her up in her arms and wrapped her into her shawl, and said, "Well, we got no place to go. Where we gonna go?"

If there was anyone in the world the child hated worst, it was Doll. She'd go scrubbing at her face with a wet rag, or she'd be after her hair with a busted comb, trying to get the snarls out. Doll slept at the house most nights, and maybe she paid for it by sweeping up a little. She was the only one who did any sweeping, and she'd be cussing while she did it, Don't do one damn bit of good, and someone would say, Then leave it be, dammit. There'd be people sleeping right on the floor, in some old mess of quilts and gunnysacks. You wouldn't know from one day to the next.<sup>25</sup>

La traducció de Tallada és la següent:

La nena s'estava just allà al replà de l'entrada a les fosques, arraulida de fred, buidada de llàgrimes i quasi adormida. Ja no podia xisclar més, i de tota manera no la sentien, o potser sí, i encara era pitjor. Algú havia engegat: «Fot el favor de callar d'una vegada o ja saps què et passarà!» i una dona l'havia arrencat de sota la taula estirant-la d'un braç i l'havia tret al replà d'una empenta, i havia tancat la porta i els gats s'havien esquitllat sota el porxo. Ara ja en fugien així que la veien, perquè de vegades els agafava per la cua. Tenia els braços que tot eren esgarrapades i les

---

<sup>25</sup> *Lila*, Marilynne Robinson, Londres: Virago, 2014, p.1.

esgarrapades li feien coïssor. Havia baixat a buscar-los sota del porxo, però tot i que en va arribar a atrapar un amb les mans, el gat més forcejava com més fort s'hi aferrava ella, i llavors la va mossegar, i el va deixar anar. ¿Però per què no pares de picar d'aquesta panera a la porta? No et voldrà ningú, si et portes així, i llavors la porta es va tornar a tancar i al cap d'una estona va caure la nit. Els de dins van fer el silenci després del sarau i va ser de nit molta estona. Tenia por d'estar-se allà sota el porxo amb els gats i tenia por d'estar-se al replà de l'entrada, però si es quedava al costat de la porta potser se li obriria. La lluna se la mirava de fit a fit i venien sorolls dels arbres, però ja estava endormiscada quan la Doll va aparèixer pel caminet i se la va trobar allà, en una imatge trista com no se n'han vist, i la va agafar a plec de braços i la va embolcallar amb el xal que duia.

—No podem 'nar enlloc. ¿On-t-anirem a parar?

Si hi havia una persona al món que aquella nena odiava amb ganes era la Doll. Tothora la tenia rentant-li la cara amb un drap moll o anant-li al darrere amb una pinta trencada per desembullar-li els cabells. La Doll dormia a la casa gairebé cada nit, i potser es pagava l'estada passant una mica l'escombra. Era l'única que escombrava, i mentrestant no parava de dir males paraules. Càson l'ou. Amb això no 'nem enlloc i llavors algú li deia: «Doncs deixa-ho estar, no et fot?» Hi havia gent dormint per terra, en un escampall antic d'edredons i motxilles i sacs de xarpellera. L'endemà tot era igual que el dia abans.<sup>26</sup>

En aquest fragment hi trobem moltes de les tècniques comentades fins ara: transcripció no normativa de l'oralitat («on-t-anirem a parar», «càson l'ou», «no 'nem enlloc»), registre col·loquial o baix («fot el favor de callar», «no et fot»), cadència oral (tot el fragment), petites deformacions expressives («¿Però per què no pares de picar d'aquesta manera a la porta?» pel «*pound*» original), explicacions d'una imatge original concisa («*the people inside fought themselves*

---

<sup>26</sup> Marilynne Robinson, *Lila*, traducció d'Esther Tallada, Barcelona: Edicions 1984, 2015, p.7-8.

*quiet*» que es converteix en «els de dins van fer el silenci després del sarau»), i recerca de solucions expressives quan la literalitat no és possible («una imatge trista com no se n'han vist» per «*miserable as could be*»), entre moltes d'altres. Us convidem a trobar-les.

## 6. Conclusions

La traducció literària és -ho hem dit diverses vegades- una disciplina enormement difícil de sistematitzar, que cada traductor practica d'una manera diferent i que només es perfecciona amb la pràctica i en paral·lel a l'eixamplament del bagatge literari i cultural. Al llarg de tot aquest manual hem procurat que us pugueu fer una idea clara de la posició que ocupa el traductor en la cadena de producció del llibre i també que us plantegeu reflexions relatives al model de llengua imperant en l'actualitat i al registre que heu de fer servir en cada moment.

En els exemples pràctics hem mirat d'indicar algunes de les estratègies que us poden ajudar a aconseguir la ductilitat necessària per poder traduir autors amb estils literaris ben diferents. Hem defensat, tret que el text demani clarament una altra aproximació, una traducció que tendeixi a la naturalitat estilitzada, a la manera com espontàniament es diuen les coses en català, intentant no caure en llicències innecessàries. També hem posat en relleu la fluïdesa com a virtut fonamental del text meta, per bé que no hem tingut espai per allargar-nos en aquells casos on convé reflectir la falta de fluïdesa de l'original.<sup>27</sup> Hi ha molts

---

<sup>27</sup> En aquest sentit, val la pena llegir la trilogia d'articles de Juan de Sola sobre el valor absolut de la fluïdesa en una traducció, tots ells disponibles a la xarxa:

elements que no hem esmentat o a què hem fet referència molt de passada, com ara els jocs de paraules o les referències culturals, perquè entenem que demanen una aproximació cas per cas.

En fer la selecció d'exemples textuais d'aquest manual hi ha una cosa que se'ns ha fet evident: a tot arreu on llegíem, en cada text literari, hi trobàvem almenys algun element interessant a comentar, potencialment educatiu, des del punt de vista de les estratègies emprades pel traductor. Per aquest motiu, més enllà de convidar-vos a tenir en compte tot el que hem exposat, us animem a llegir molt. A llegir parant molta atenció en les paraules i expressions tant d'obres originals com d'obres traduïdes. I a preguntar-se sovint, mentre llegiu en anglès: «això, com ho diria en català?».

---

[https://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/abril\\_11/01042011.htm](https://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/abril_11/01042011.htm)

[https://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/abril\\_11/29042011.htm](https://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/abril_11/29042011.htm)

[https://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/junio\\_11/24062011.htm](https://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/junio_11/24062011.htm)