

La llengua a escena

Màrius Serra

El 1987, després de revisar les traduccions al francès, espanyol, alemany, holandès, italià i xinès, entre altres llengües, del seu extraordinari llibre *Gödel, Escher, Bach* (1979), Douglas Hofstadter va tenir una idea brillant. Feia temps que se sentia fascinat per un joiós poema antic intítulat *A une damoysselle malade*. La mort recent de la seva dona l'havia retornat gairebé obsessivament a la lectura terapèutica d'aquesta petita perla lírica. El poeta francès Clément Marot va dedicar-lo l'any 1537 a una nena de vuit anys que en aquells moments estava malalta. La petita es deia Joana d'Albret, era filla d'Enric II de Navarra i de Margarida d'Angulema, i amb els anys acabaria sent Joana III, reina de Navarra i comtessa de Foix. El poema té 28 versos de tres síl·labes que rimen de dos en dos. Hofstadter

l'anomenava pel seu primer vers —«Ma mignonne»— que també n'és l'últim. Quan, feliç per la joia i la dolçor que li transmetia en aquells moments difícils, es va posar a traslladar-lo a l'anglès, les dificultats inherents a la traducció poètica van assaltar la seva ment analítica. El francès de Marot era, amb poques excepcions, fàcilment comprensible per a un francòfon del segle xx, però els matisos i, sobretot, la forma poètica adoptada, obrien moltíssimes possibilitats de traducció. Els sis primers versos fan: «Ma mignonne./ Je vous donne/ Le bon jour;/ Le séjour/ C'est prison./ Guérison...».

D'entrada, va decidir que en faria una traducció literal. Amb el títol *To a sick damsel*, aquesta primera versió comença i acaba amb un concís «My

sweet» i els primers versos fan: «My sweet./ I bid you/ A good day;/ The stay/ Is prison./ Health...». En una segona temptativa, Hofstadter es va esforçar per respectar les tres síl·labes de cada vers. Li va posar per títol el primer vers i ho deixà així: «My sweet maid/ You I wish/ A good day;/ Your sickbed/ Is a jail./ Total health...». Els processos de re-escritura d'aquells versos estimats el van portar a establir set punts importants per a una possible traducció d'*A une damoyselle malade*: 1) el poema té 28 versos; 2) cada vers consta de tres síl·labes; 3) cada vers és oxíton, és a dir que té l'accent en la darrera síl·laba; 4) el poema és una tirallonga de rodolins que rimem AA, BB, CC...; 5) a mig poema el to passa de formal (*vous*) a informal (*tu*); 6) l'últim vers és una rèplica exacta del primer; 7) el poeta introdueix el seu nom dins del poema (el vers dotzè fa «Car Clément»). La segona versió de Hofstadter respecta totes aquestes condicions llevat de la quarta. Fascinat pels problemes lingüístics amb què topava, Hofstadter en va fer més i més versions. La seva traducció més estranya és un pastix de

paraules que considera més d'una solució per vers: «My sweet\cute <one> (feminine), / I <to> you (respectful) give\bid\convey/ The good day (i.e., a hello, i.e., greetings)/ The stay\sojourn\visit (i.e., quarantine)/ <It> is prison./ Cure\recovery\ healing (i.e., <good> health)...». Hofstadter es pregunta si això també és una traducció i no troba motius per negar-ho. També en fa una versió en prosa: «My small princess, I send you a warm hello...». Al capdavant, els excitants interrogants que les seves traduccions li susciten l'impulsen a planificar un projecte extraordinari.

A finals de 1987 Douglas Hofstadter va escriure una carta en la qual ressenyava prolixament les dificultats de traducció del poema, vers a vers, i la va enviar a un centenar de col·legues universitaris de l'àmbit anglòfon però coneixedors del francès amb una petició expressa: els reptava a traduir-lo. A banda del poema original i l'àmplia ressenya, hi adjuntà les versions que ell mateix n'havia fet i la llista de set punts que he reproduït en el paràgraf anterior. Aquestes eren les regles del joc, amb el benentès

que qualsevol traductor potencial podia decidir saltar-se-les. Les moltes respostes que va rebre van ser el germen d'un altre llibre tan herculi com inclassificable que l'autor de *Gödel, Escher, Bach* va publicar deu anys més tard. Es tracta de *Le ton beau de Marot. In praise of the music of language* (1997), un veritable monument verbal que conjumina l'espai autobiogràfic amb la teoria i la pràctica de la traducció d'una manera astoradora per intentar abastar aquest procés quasi inabastable que és la traducció literària.

El llenguatge teatral, en la seva vessant verbal, aparentment no té tantes constriccions com el poètic. No hi ha rima, llevat dels casos específics del teatre en vers, ni cal escandir les rèpliques com si volguéssim fer un sonet o estiguéssim ajustant un doblatge cinematogràfic. Però això no vol dir que el traductor teatral tingui les mans lliures. I, pel que fa a les qüestions lingüístiques, el mateix xarop que podem receptar un traductor ens serveix per a un adaptador o un autor. El llenguatge, quan surt a escena, ha de tenir molt en compte dos ele-

ments: el ritme intern de la frase, que permeti la dicció que requereix l'obra, i també el registre en el qual s'inscriu el món que crea l'obra. I quan escric «l'obra» em refereixo a l'obra teatral entesa com a suma dels elements textuals, contextuals, dramàtics i escènics de cada muntatge. Naturalment, cada tradició estableix el seu repertori d'anacronismes. Una versió contemporània de *Terra baixa* ha de torejar com sigui el famós clam d'en Manelic, «He mort el llop!». Però si un dramaturg situa l'acció a la Barcelona actual i, en un context de lluita de bandes urbanes, un jove es carrega al líder de la banda rival, conegut pel sobrenom d'«el Llop», farà millor d'usar l'altre participi passat del verb matar i cridar «He matat el Llop!».

Podríem imitar l'experiment de Hofstadter amb molts textos teatrals antics traduïts al català. *Hamlet*, sense anar més lluny, ens permetria veure com s'ho van fer anar Magí Morera i Galícia (1920), Terenci Moix (1979), Salvador Oliva (1996) o Joan Sellent (1999). La resolució del celeberrim soliloqui del «Ser o no

ser» ens permet veure que mentre els uns continuen «aquesta és la qüestió», d'altres prefereixen «aquest és el problema». Però el meu fragment favorit és a l'escena IV de l'acte I, en la qual Hamlet parla de la seva relació amb Dinamarca. Hi ha un esvanc de mig segle entre les versions de Morera i Moix:

«... per més que sóc d'aquí
i nat entre eixa moda, que és un hàbit
més honorós de trencar que de seguir-lo...»
(Morera, 1920)

«...tot i que sóc fill d'aquesta terra
i m'avesaren a aquest estil de tradicions,
més honor obtindríem de trencar-les
que honorats no serem mai de prosse-
guir-les...» (Moix, 1979)

La clau és, sempre, establir un registre que funcioni en escena segons la convenció triada en un moment concret, evitar els anacronismes no significatius i mantenir la coherència. Tot sovint, associem la riquesa lèxica a la genuïtat lingüística, però les solucions més genuïnes des del punt de vista lingüístic no sempre són les més vives ni, per tant, les més efica-

ces. Prenem, en el nostre àmbit cultural, la variant mallorquina. Des d'un punt de vista lèxic, els mallorquins serveixen un seguit d'expressions genuïnes d'una eficàcia extrema (penso en els disbarats, que anomenen *dois*, o en la brillant manera que tenen de morir-se: *fer el cuec*), però alhora la seva parla està empeltada de castellanismes flagrants (com, per exemple, tornar-se *loco*) que hi conviuen amb la naturalitat que emana de les cançons dels Antònia Font. El debat lingüístic entre el català correcte i el català-que-ara-es-parla és enutjós i eixorc. Lògicament, els comedians estripen les cartes i transgredeixen les normes per aconseguir un dels seus objectius principals: que pugui l'índex Dow Jones de les rialles. Bé fan.

Però un autor teatral, com qualsevol escriptor, o està compromès en la recerca d'una veu o no va enlloc. I aquesta recerca implica un domini del llenguatge verbal entès com a instrument suprem de la creació literària. Els mons de ficció en depenen. Sense una constant recerca verbal resulta molt difícil aconseguir un món

paral·lel fet de paraules convincents que es pugui reencarnar després en la tercera dimensió escènica que és una funció. La intencionalitat, literària o no, d'un text teatral no es pot fonamentar mai en la incompetència lingüística. I menys encara, en un presumpte documentalisme verbal que justifiqui una pobresa general del text sense cap altra significació que les mancances expressives de l'autor. L'escena és un espai on la veritat canvia de nom i esdevé versemblança. Tant se val que els morts ressuscitin com que s'abolixin les lleis del temps o de l'espai. Per això, resulta lamentable comprovar l'existència de discursos carregats de prejudicis contra l'elaboració lingüística.

Fa uns deu anys, en unes jornades sobre literatura i cinema als Premis Octubre de València, Manuel Huerga ens parlava del rodatge de la seva primera pel·lícula, *Antàrtida* (1995), llavors acabada d'estrenar, amb guió de Francisco Casavella i protagonitzada per Ariadna Gil. L'acció transcorre a Barcelona, i concretament a Ciutat Vella, però Huerga es va estendre en el fet que havia hagut de

rodar-ne bona part a Portugal per qüestions econòmiques. I afegí, amb un somriure còmplice, que en cinema «tot és mentida». Poca estona després, però, desqualificava el doblatge al català que n'havia fet a contracor, suposo que per accedir a algun ajut econòmic, perquè «ningú no s'ho creu». Entre el públic, bàsicament d'estudiants, va sorgir la veu del poeta Enric Casasses, que li demanà: «Però no havíem quedat que en cinema tot era mentida?».

Màrius Serra
és escriptor i enigmista.