visat.

**Primavera 2017**

## *Sobre el paper del vers en escena*

Joan Sellent Arús

Davant la petició que se'm va fer d'escriure alguna cosa sobre la meva experiència com a traductor de textos teatrals, en què em donaven carta blanca per enfocar l'article com em vingués de gust, ben aviat vaig decidir centrar-me en la traducció del teatre en vers.

En l'àmbit teatral d'avui dia, un dramaturg que escrigui en vers és un espècimen tan insòlit com un compositor actual que produís simfonies a la manera de Mozart. En canvi un traductor, segons què li encarreguin, es pot fer un tip de redactar teatre en vers en ple segle XXI: si rep l'encàrrec de fer una versió, posem per cas, d'una obra de Shakespeare o d'un neoclàssic francès, sap que això li oferirà l'oportunitat i el repte de posar a prova les seves aptituds de versificació.

També pot ser, és clar, que l'encàrrec obligui el traductor a recrear en prosa un original versificat. No ha estat aquest el meu cas, afortunadament; i dic afortunadament perquè tinc la sincera convicció que traduir en prosa un text que originàriament va ser escrit en vers —i sobretot si es tracta d'una versió per a l'escena— ja és una opció que comporta un empobriment d'entrada, per més que el traductor s'hi escarrassi.

I no és pas que no hi hagi precedents il·lustres de la renúncia al vers en traduccions destinades als escenaris, com seria el cas del *Hamlet* d'André Gide o de *Le conte d'hiver* de Bernard-Marie Koltès, per esmentar només un parell d'exemples de versions shakespearianes redactades al segle XX. Seria absurd pretendre desqualificar globalment o qüestionar les moltes virtuts d'aquestes versions, però, modestament, penso que això no priva que em reafirmi en la convicció que si haguessin recreat el vers hi haurien afegit una virtut més, i no precisament de segon ordre.

Pot semblar contradictori que un traductor de teatre que pretén acostar els clàssics al públic d'avui dia s'obstini a mantenir un recurs formal —la versificació— tan aliè a les opcions d'escriptura dels

dramaturgs actuals. «Quin sentit té —podrien preguntar-li— arrossegar aquest llast arcaïtzant, si l'objectiu és llimar el text d'arcaismes?». El traductor, si vol ser honest, s'ha d'esforçar per oferir una rèplica raonada a una pregunta com aquesta, que aparentment té la seva lògica. I això és el que em proposo de fer tot seguit.

Una de les raons per les quals els dramaturgs d'altres temps recorrien majoritàriament al vers era de caire mecànic i pragmàtic: el text versificat facilita la memorització als actors. Això és un fet sobradament demostrat, però seria una insensatesa pensar que la presència del vers en les peces teatrals s'acaba aquí, en aquesta pura funció mnemotècnica: òbviament, el vers amb què escrivien els dramaturgs d'abans no era una simple successió de línies retallades sense cap pauta concreta de distribució accentual, ni de nombre de síl·labes ni d'explotació estètica del potencial sonor del lèxic; perquè, si fos així, senzillament no es podrien anomenar versos.

El fet que, en el teatre, l'eficàcia del vers va més enllà de ser una simple ajuda visual per a la memorització l'il·lustren unes breus paraules de l'actor britànic Ian McKellen, d'una manera tan simple i alhora tan diàfana que m'ha semblat oportú citar-les (tradueixo de l'anglès): «El vers posseeix un ritme i una fluïdesa que fan el text més atractiu per a qui l'escolta, i ajuden l'actor a mantenir l'atenció del públic.»[1] És a dir: com més formalment atractiu és el vehicle amb què es transmet un missatge, més creïble resulta per al receptor. La forma, en definitiva, potencia el sentit.

És clar que qualsevol dramaturg competent, encara que no escrigui en vers, també es preocupa d'explotar tant com pot el potencial rítmic i eufònic dels seus enunciats, fins i tot en els textos d'aparença més col·loquial i espontània. Qualsevol text dramàtic (i, en general, qualsevol text literari) es basteix sobre un artifici; només que els textos en vers, pel marc més codificat i regular que els cenyeix, poden fer aquest artifici més perceptible per al receptor.

El grau de perceptibilitat, però, varia considerablement d'uns textos dramàtics a uns altres, segons els criteris de versificació que utilitzin. La tradició francesa del teatre en vers recolza en un esquema tan regular i distingible —alexandrins rimats de dos en dos— que el conscient i l'oïda de l'espectador detecten l'artifici a l'instant; i no tan sols el detecten sinó que, un cop han entrat en el joc, l'esperen i l'exigeixen. Si, en una representació de *Le Misanthrope* de Molière, el

públic sent:

Et la plus glorieuse a des régals peu chers,

sap que el vers següent ha d'acabar per força amb *-ers*, i el breu compàs d'espera fins que arriba la paraula triada per l'autor és un estímul que, sens dubte, li activa la imaginació i li manté l'atenció i l'interès pels enunciats. En compliment rigorós de les regles del joc, Molière va escriure a continuació:

Dès qu'on voit qu'on nous mêle avec tout l'univers.

Si, per negligència o per alguna estrambòtica raó, l'actor no se cenyís estrictament al text i digués, per exemple:

Dès qu'on voit qu'on nous mêle avec tout le monde,

aquesta infracció de les regles (i per partida doble, perquè també afecta la mètrica i fa que el ritme coixegi) no tan sols feriria l'orella de l'espectador, sinó que, com que li frustraria les expectatives de resolució formal del vers, faria baixar en picat la credibilitat del missatge que se li pretén transmetre.

Aquests dos versos pertanyen a la primera escena del primer acte de *Le Misanthrope*, de Molière. Joan Oliver, en la versió que en va fer als anys cinquanta del segle passat —una versió estrictament cenyida a la forma de l'original—, va recrear-los de la manera següent:

I fins la més honrosa us serà un trist regal

quan veureu que us barregen amb tots, en general.

Una fidelitat a la forma que, com es veu a simple vista, no es correspon amb una estricta literalitat; cosa que no és pas una excepció sinó el freqüent resultat de la negociació que imposa la traducció de textos versificats: com més a prop ens volem mantenir de l'esquema formal, més sovint hem d'allunyar-nos dels equivalents literals. Però, si en traducció de poesia aquesta opció pot resultar discutible, en les versions de teatre en vers (i sobretot en textos com aquest que ens ocupa, en què la rima i la regularitat mètrica són uns elements tan decisius en la construcció i transmissió del sentit) no sols és molt menys discutible sinó perfectament recomanable si es vol ser fidel a la intenció de l'original. Com passa tan sovint en la traducció literària, i molt especialment en el gènere dramàtic, fidelitat i literalitat no són sinònims.

Però, com ja hem dit, la presència del vers en una peça teatral no sempre és tan conscientment detectable per a l'espectador. En l'obra

de William Shakespeare (que és el teatre en vers que he tingut més ocasions de traduir), el fet que els versos, tot i emmarcar-se en un esquema mètric regular, estiguin majoritàriament desproveïts de rima provoca de manera automàtica que la cadència mètrica passi més desapercebuda en el conscient de l'espectador; aquesta circumstància, però, no priva que en el subconscient de qui escolta el text shakespearià vagi calant un ritme sostingut i tot un entramat d'efectes sonors que —i aquí pot ser oportú recordar les paraules de McKellen— «fan el text més atractiu per a qui l'escolta, i ajuden l'actor a mantenir l'atenció del públic».

Si es vol que una traducció recreï aquests efectes de l'original, no veig altra manera de fer-ho que mantenint el recurs de la versificació. L'esquema mètric de Shakespeare és regular (es manté sempre, tret d'escasses excepcions, dins el marc del pentàmetre iàmbic):

> Poor naked wretches, wheresoe'er you are,
>
> That bide the pelting of this pitiless storm...
>
> (*King Lear*, III. 4)

El que el traductor haurà de decidir d'entrada és si manté aquesta regularitat mètrica amb l'ús constant del decasíl·lab (el vers català més semblant al pentàmetre iàmbic) o bé, tenint en compte que el català sol requerir més síl·labes que l'anglès, combina versos d'extensió diversa, amb la condició que tots siguin de nombre de síl·labes parell; aquesta segona opció és la que he aplicat en totes les meves versions shakespearianes, seguint la tradició iniciada per Gabriel Ferrater en la versió dels dos primers actes de *Coriolà* i continuada per Salvador Oliva en traslladar al català l'obra completa del dramaturg anglès.

Això pot il·lustrar-ho la manera com vaig traduir el fragment que acabo de citar:

> Pobres desemparats, on sigui que us trobeu,
>
> vosaltres que heu de suportar els embats
>
> d'aquest ferotge temporal...

El primer vers és un alexandrí, el segon un decasíl·lab i el tercer un octosíl·lab. És evident que això sacrifica la regularitat de la versificació original, però el que no es perd és la cadència rítmica subjacent.

El bon funcionament en escena d'un text confeccionat amb aquests criteris dependrà d'un fet irrenunciable: que els actors el transmetin exactament tal com està escrit, sense el més mínim canvi ni llicència. Si, posem per cas, l'actor converteix «Vosaltres que heu de suportar els embats» en «Vosaltres que suporteu els embats», la frase continuarà tenint deu síl·labes però deixarà de ser un decasíl·lab, perquè no respondrà a la distribució d'accents que requereix aquest tipus de vers.

De vegades, l'ús d'unes mateixes paraules però amb l'ordre canviat també pot esguerrar la cadència rítmica, com passaria si, en lloc de dir «d'aquest ferotge temporal», l'actor digués «d'aquest temporal ferotge»: el que era un vers octosíl·lab es convertiria en un heptasíl·lab, i aquest vers de set síl·labes trencaria la norma, esmentada més amunt, de l'ús constant de versos de nombre de síl·labes parell.

Que aquestes coses no passin depèn, naturalment, de la importància que el director d'escena concedeixi al vers com a component estètic i, per tant, com a potenciador decisiu del sentit i la credibilitat del text; només d'aquesta manera imposarà als actors la disciplina necessària perquè no s'allunyin ni un moment de la partitura, com ho faria un director d'orquestra amb els seus músics o el director d'una òpera amb els cantants. Si no és així —és a dir, si el director veu en el vers no tan sols un ornament prescindible, sinó fins i tot una nosa per a l'obtenció d'una suposada «naturalitat» interpretativa—, el més probable és que aquest prejudici s'encomani als actors i el text sigui transmès en escena amb una laxitud que fa malaguanyats els esforços del traductor i, per descomptat, traeix les intencions de l'autor (i, per raons òbvies, el que també és molt probable és que el traductor no sigui convidat a assistir a les lectures ni als assajos de l'obra).

No és aquesta última actitud, afortunadament, la que ha presidit la majoria de posades en escena de textos shakespearians que he tingut ocasió de traduir. Gairebé sempre s'ha valorat la meva implicació i assistència, i cap possible canvi textual no s'ha donat per bo sense deixar-m'hi dir l'última paraula.

Mentre escric aquestes ratlles es troba en ple procés d'assajos el *Ricard III* que està previst que s'estreni al principi del maig a la Sala Gran del TNC, amb direcció de Xavier Albertí i amb Lluís Homar en el paper protagonista, i puc dir sense reserves que, de totes les

traduccions de Shakespeare que se m'han encarregat, aquesta és una de les que han estat tractades amb un respecte més escrupolós.

Ja des de les primeres lectures amb tota la companyia (a les quals no simplement se'm va invitar, sinó que se m'hi va sol·licitar molt emfàticament l'assistència), el director va deixar clar a tota la companyia el protagonisme irrenunciable de la paraula en un muntatge com aquest, i tothom va entendre, naturalment, que això implicava una submissió absoluta a la mecànica del vers i la reproducció exacta dels enunciats del text.

Si del que acabo de dir se'n pot despendre que la meva traducció, tal com l'havia entregada, es considerava intocable, m'afanyaré a desmentir-ho: sóc el primer que considera que la meva feina de traductor no s'acaba fins que no ha passat pel sedàs dels que han de defensar el text en escena, i que això sol comportar, per descomptat, la negociació de tants retocs i canvis com calguin per donar el text per definitiu.

En aquest *Ricard III* que ara ja es troba a la recta final, la voluntat i el compromís de transmetre fidelment la partitura i treure el màxim partit de l'elocució del vers han conviscut en tot moment amb una dissecció exhaustiva del component denotatiu i connotatiu del text, del subtext, les intencions, el perfil de cada personatge i la seva interacció amb els altres, la intensitat i els matisos expressius i emocionals de cada paraula i cada frase, i amb una confrontació constant amb l'original per decidir fins a quin punt es podia afinar el grau d'equivalència semàntica. No es va començar a aixecar cap escena sense haver completat aquest treball de taula minuciós, en què, com era d'esperar, van sovintejar més del que és habitual les propostes i negociacions de canvis i retocs de què parlava abans, amb els ajustos mètrics a què això m'ha obligat. No voldria, però, que es detectés un to de queixa en el que acabo de dir; tot al contrari: si, com en el cas que ens ocupa, els canvis que es proposen no són mai insensats ni gratuïts, sinó que redunden en una millora del resultat final, el traductor es tiraria pedres a la pròpia teulada si es resistís a acceptar-los.

A hores d'ara continuo assistint als assajos amb freqüència, i puc ser testimoni de les ocasionals vacil·lacions de text que en aquest estadi del procés (a un mes vista de l'estrena) encara mostren els actors. Però és altament gratificant de comprovar l'actitud positiva que sempre mostren quan, en un descans de l'assaig, els faig notar que

en algun vers s'han deixat una síl·laba o n'hi han posat una de més. Que un actor, després d'assenyalar-li que en un vers com «I fins i tot els dèspotes ploraven» s'ha deixat la conjunció del principi, no tan sols no et miri malament pensant que estàs carregat de punyetes sinó que gairebé es disculpi per haver esguerrat el decasíl·lab, penso que ja ho diu tot sobre el rigor professional i la perfecta sintonia d'aquest actor amb els criteris i objectius d'un projecte que, com ja he dit al principi, ha situat el respecte pel vers i la paraula com a prioritat irrenunciable.

En el cas hipotètic que es posés en escena un text versificat sense haver anat més enllà del treball d'elocució del vers, prescindint de qualsevol fase posterior de construcció dramàtica, el resultat seria justament qualificable de mediocre i baix de sostre, però com a mínim «sonaria bé», per dir-ho d'una manera d'estar per casa. En el cas contrari, en canvi (és a dir, en un muntatge en què s'hagués menystingut aquesta primera fase i els actors diguessin el text per aproximació i a contrapèl del vers), ja es podria haver aprofundit tant com vulgueu en subtileses i matisos conceptuals i interpretatius, que el resultat final coixejaria perquè hauria començat amb mal peu. Per més elogis que rebés d'alguns crítics amb taps a les orelles.

[1]Dins: BARTON, John (1984). *Playing Shakespeare*. Londres: Methuen Drama, p. 26.