visat.

Tardor 2018

A la llum del calidoscopi d'agost

Esther Tallada

L'objectiu de tot artista és aturar el moviment, que és vida, per mitjans artificials, i mantenir-lo congelat de manera que al cap de cent anys, quan un desconegut s'ho miri, tot plegat es torni a moure perquè és vida. (1)
William Faulkner

Si l'objectiu de tot escriptor, doncs, és deixar congelada la vida en un feix de pàgines, l'objectiu de qualsevol traductor que s'enfronta a una obra de Faulkner de tornar a posar en dansa en una altra llengua tota la vida que aquest autor d'escriptura insòlita va deixar comprimida, esculpida en els seus llibres, és un repte de tals dimensions que fa respecte i basarda, però que alhora sedueix i fascina. Tot i que encara no fa ben bé els cent anys que ell proposava perquè féssim de desconeguts i passéssim a veure *Light in August*, com a traductora no agrairé mai prou a Edicions de 1984 que no s'esperessin cent anys a fer reviure aquesta novel·la i que em fessin la proposta de traduir-la.

Faulkner va publicar *Llum d'agost*, la seva setena novel·la, el 1932, moment que la crítica ja el considerava un escriptor madur que havia modelat el seu estil i que en aquesta novel·la s'apartava relativament de les innovacions estructurals amb què havia experimentat en obres prèvies com *El soroll i la fúria* (1929), *Mentre agonitzo* (1930) i *Santuari* (1931). A *Llum d'agost*, aclamada, juntament amb les altres tres, com una de les obres mestres de l'autor, Faulkner modula els envitricolls argumentals de les obres precedents i escriu una novel·la d'estructura més convencional que demana al lector menys esforç d'interpretació i de reconstrucció. Tot i això, que sigui relativament menys complexa i més planera no vol dir que no participi dels trets que caracteritzen la prosa faulkneriana, de frases llargues i denses esquitxades d'incisos; críptica i abstracta en alguns punts i en altres plàstica i gairebé palpable; d'una sintaxi tan intricada i estireganyada

que de vegades perd l'engranatge i trontolla; plena de salts temporals, de veus diverses i diversos nivells de consciència per a cada veu, de monòlegs interiors i de personatges que parlen amb el mateix col·loquial (dialectalismes inclosos) que els sentiríeu si ara mateix us els trobéssiu comprant un tros de corda d'arada a la botiga d'en Varner o denunciant el granger del costat pel robatori d'una vaca a l'oficina del xèrif de Jefferson, al comtat imaginari de Yoknapatawpha (Mississipí).

Al llarg dels anys m'he anat convencent que, a l'hora d'encarar la traducció d'una obra literària i resoldre'n els problemes, hi ha un principi rector que vull que informi totes les meves decisions: el text traduït ha d'aconseguir suscitar en el lector de la cultura d'arribada les mateixes sensacions —o tan similars com sigui possible— que l'original en el lector de la cultura de partida. Sense intenció de simplificar ni de banalitzar, per a mi la tan discutida fidelitat a l'autor i a l'original passa necessàriament pel lector, i com a traductora el meu principal objectiu és empescar-me-les per oferir-li la possibilitat de viure el mateix que viuen i experimenten els lectors de la versió original —fins allà on sigui possible, és clar—. En aquest sentit, les obres de Faulkner són, potser, de totes les que he traduït, les més exigents, les que més em demanen tenir la vista posada constantment en l'experiència del lector —l'original i el meu—, i per això totes les característiques de la prosa faulkneriana que he esmentat més amunt les he mirat de traslladar al català passades pel sedàs del receptor.

Una de les primeres decisions que vaig haver de prendre a *Llum d'agost* va ser el tractament formal de les veus que intervenen en la narració, o, més concretament, dels nivells de consciència amb què Faulkner fa intervenir directament els personatges. En qualsevol obra de ficció és habitual trobar-hi diàlegs i pensaments. Tradicionalment els primers els introduïm amb un guió (—) i els segons els consignem entre cometes («»). En aquesta novel·la, Faulkner introdueix una tercera forma d'intervenció dels personatges que correspon a un tercer nivell de consciència, més profunda, a un estrat de pensament gairebé inconscient que revela les inquietuds més fondes i menys racionals dels personatges. A l'original, aquesta forma de discurs es consigna en cursives. Com que la cursiva, però, no fa de gaire bon llegir —sobretot si es tracta de fragments llargs— i no té gaire

tradició en català per a aquesta mena d'usos, d'entrada vaig anar marcant aquests fragments amb cometes simples (‘’). Al cap d'un parell de capítols, em vaig adonar que visualment aquestes marques passaven més aviat desapercebudes, i que seria fàcil que el meu lector ni tan sols s'adonés que aquells fragments eren «especials». Finalment, consultant-ho amb el corrector, vam decidir conservar les cursives de l'original, *molt més explícites, més fluides, fins i tot (com el pensament que no es controla), i visualment tan impactants com les de l'original.*

M'agrada pensar que la multiplicitat de veus d'aquesta novel·la funciona com una mena de calidoscopi. Si la personalitat dels personatges es desplega amb tres veus diferents, la narració mateixa es va construint a partir de les versions dels fets que elaboren el narrador i els personatges. A les obres de Faulkner no hi ha una veritat absoluta ni hi ha pràcticament mai una sola versió de la història. Inscrit plenament en el relativisme modern, Faulkner explica diverses vegades els mateixos fets des de diferents punts de vista, de vegades divergents o fins i tot clarament contradictoris, perquè el lector en tingui una visió polièdrica i la interpreti, i acabi construint la seva pròpia veritat única i subjectiva. En aquest sentit, les tres veus de cada personatge són les peces de colors que belluguen al fons del tambor del calidoscopi, i cada versió dels fets és un dels mirallets que, tots junts, acaben oferint una visió polifònica completa que serà diferent així que el calidoscopi passi a mans d'un altre lector.

A l'hora de traduir, la dificultat d'aquesta polifonia és òbvia, i obliga el traductor a anar amb peus de plom i seny de bèstia vella per no donar mai cap versió dels fets per bona i inamovible, per no fer-se cap idea dels fets que pugui condicionar la traducció del següent fragment que reprengui el mateix tema. Un exemple d'aquestes contradiccions aparents (o reals) el trobem en els detalls que envolten la mort de l'avi del reverend Hightower. Al capítol 3 el narrador ens parla «del seu avi abatut del cavall al galop» (p. 67) i ens dona entenent que en Hightower ho explica en aquests termes en els sermons que adreça a la seva congregació. Al capítol 20 el narrador revela els pensaments del reverend: «rumiava que els aniria a trobar i els diria: "Escoltin, sisplau. [...] la meva vida [el seu avi] es va morir allà, va ser abatuda de la sella d'un cavall al galop en un carrer de Jefferson"» (p. 510). En canvi, al mateix capítol l'home pren

la paraula i reprodueix la versió dels fets que en donava la criada negra: «resulta que acaba mort d'un tret al galliner d'algú altre amb un grapat de plomes a la mà». Quatre línies més avall en Hightower mateix afirma: «Vet aquí el que va passar. [...] M'estimo més veure-ho així» (p. 518). Aquesta divergència és força clara i explícita, però no deixa de ser sorprenent que a última hora «desmenteixi» un relat en què havien coincidit diverses veus i que, per tant, nosaltres també havíem donat per bo fins llavors. En altres casos, en canvi, les versions difereixen en detalls molt més subtils. Al llarg de les 541 pàgines del llibre, m'he trobat més d'una vegada tornant enrere per comparar dues versions d'una mateixa història com aquell qui compara dos dibuixos gairebé iguals mirant de trobar-hi les set diferències, només per confirmar que efectivament el relat no acabava de casar perquè ens el miràvem des de dos angles diferents.

La sintaxi de Faulkner de vegades tampoc acaba de quadrar. Haig de dir que amb això no m'hi havia trobat mai; és a dir, m'havia trobat alguna frase mal resolta en els originals que traduïa, però mai m'havia enfrontat a unes frases de deu i quinze línies —amb incisos, circumstancials, subordinades de tota mena, relatives en cascada— en què l'autor estira i esllenega deliberadament la sintaxi fins que, com si fos una cadena que algú tibés i recargolés alhora, hi ha alguna baula que peta i deixa la cadena encara enfilada, encara sencera però fràgil, amb punts de ruptura que només es veuen si t'hi acostes prou i l'examines bé. Hi ha un exemple que ho il·lustra i que fa evident que aquest tractament deliberadament confús i boirós de la forma, de la sintaxi, no fa sinó reforçar el caràcter també boirós i imprecís del contingut:

La memòria creu abans que l'enteniment recordi. Creu durant més temps que no pas recorda, durant més temps del que triga l'enteniment a ni tan sols qüestionar-se el que fa el fet. Sap, recorda, creu: un passadís d'un gran edifici llarg i fred i ple d'ecos i ressons, nebulós, revestit d'una totxana vermella renegrida pel sutge fuliginós de més xemeneies que les pròpies, plantat en un complex dejú de gespa, cendrapebrat, envoltat de fàbriques fumejants i clos per una tanca de tela metàl·lica i filferro espinós de trenta metres d'alt, com una presó o com un zoo, on en onades erràtiques i aleatòries tot d'orfes uniformats, amb una piuladissa de tiple infantil i la mateixa

roba texana, no paren d'entrar i sortir del record, però en la consciència es mantenen immutables com aquelles parets fuliginoses, les finestres fuliginoses on en temps de pluja rodolen com llàgrimes negres regalims de sutge de les xemeneies que any rere any proliferen.(2)

Així doncs, per aquella màxima que regeix les meves decisions de traducció, per la qual no he d'estalviar al meu lector cap dels goigs i privilegis que té el lector original, amb aquesta novel·la m'he trobat per primera vegada buscant la manera de forçar la sintaxi fins al punt de fer-la anar coixa —cosa que no és gens fàcil per a una «sintaxista» estricta i rigorosa, però que en el fons m'ha entusiasmat pel repte que comporta—. Evidentment, si m'he estat de corregir la sintaxi, també he mirat de respectar sempre la llargària de les frases i de no deixar-me seduir mai pel cant de cap sirena que em volgués convèncer de tenir pietat del meu lector i facilitar-li la feina. Si els lectors de l'original han de llegir una frase tres vegades per treure'n l'entrellat, qui soc jo per privar els meus d'un exercici que els altres hauran de fer —i podran fer— i que l'escriptor era ben conscient que haurien de fer?
Llegint Faulkner, de vegades una té la sensació que els recursos expressius convencionals de la llengua li són insuficients. Tal com fa amb la sintaxi, que força i estiregassa al màxim buscant que la forma mateixa del discurs susciti i intensifiqui les sensacions que es proposa comunicar, a *Llum d'agost* també estira i violenta les possibilitats del lèxic i crea tot un corpus esplèndid de «paraules d'autor». Tenint en compte la meva màxima, no se m'hauria acudit mai fer l'orni i limitar-me a traslladar la semàntica d'aquelles invencions amb paraules convencionals sense intentar reproduir alhora l'embolcall tan creatiu i vistós que Faulkner proposava. Com sempre, si l'autor necessita més expressivitat per comunicar-se amb el seu lector, si el sorprèn a cada pas amb tot de paraules inventades, jo he de mirar de fer el mateix, per respecte a l'autor, al text i sobretot al lector. Curiosament, els traductors de la versió castellana que conec sencera (3) i de la versió francesa (4) (almenys en els fragments que n'he pogut consultar) van neutralitzar aquesta creativitat i es van limitar a traslladar el sentit sense mirar de recrear la forma.

Així doncs, igual que Faulkner (o potser amb no tanta fortuna com ell, però vaja), jo també he creat tot un corpus de paraules aplicant procediments de composició, de derivació i d'acronímia ben propis del català. La composició és sense cap mena de dubte el mètode de formació de mots més fecund, tant en la versió anglesa com en la catalana. Quan Faulkner parla d'un complex *cinder-strewnpacked*, jo el faig cendrapebrat (en context al passatge citat més amunt); quan diu que el pescant d'un carro és *brokenspringed*, a la versió catalana tenim un pescant molla-romput, i, quan en Christmas es passeja pel barri de negres, sent les veus *fecundelitoses* (*fecundmellow*) de les negres. Un capítol important del procés de composició per la seva gran productivitat i genuïnitat tant en anglès com en català és el que agafa una part del cos humà o animal com a formant. Fent una cerca ràpida al DIEC, de seguida ens en surten exemples com bolets: *caragirat*, *carablanc*, *caraalegre, carabrut*, *esquenadret*, *esquena-romput*, *capblanc*, *camacoix*, *camaobert*, *camatort*, *pèl-blanc*, *pèl-roig*, *pèl-llarg*, *alacaigut*... Així, vaig aprofitar aquesta profusió d'exemples com a patró per parlar de muls *orellamoixos* (*limpeared*), de noies *ventrebotides* (*swolebellied*), d'ocells *alaestesos* (*stillwinged*), de personatges *caratibats* (*rigidfaced*), *carafustencs* (*woodenfaced*), *esquenatibats* (*stiffbacked*) i *capobtusos* (*bluntheaded*), i de senyores *pèl-cuproses* (*brasshaired*) i *pèl-ferotges* (*violenthaired*).

Per derivació van sortir punys *emmanyoplats* (*mittened*) i peus *ensabatillats* (*slippered*), trajos *malpatronats* i *arxiemmidonats* (*illcut* and *boardlike*) i cigarretes que feien fils de fum *torniolat*. Sense cap mena de dubte, però, una de les meves creacions preferides és el mot maleta *trompegar*. En una barreja de *blunder* («ensopegar») i *bump* («donar-se un cop, pegar-se una trompada»), Faulkner explicava que un senyor tot atabalat havia baixat les escales *blumping*, és a dir, *trompegant*. Aconseguir traduir un mot maleta que conserva el sentit i la sonoritat de l'original i que no sona forçat en català em va entusiasmar no sabeu com.

Malgrat tot, no vaig poder traslladar totes les invencions lèxiques de Faulkner, de vegades perquè les possibles solucions sonaven massa forçades o perquè senzillament el català no admetia la combinació d'aquells dos elements (o perquè no se'm va acudir cap solució, ves). Al cap d'uns quants capítols de pràctica en la manufactura de lèxic, però, em vaig adonar que de vegades, encara que en l'original no hi

hagués cap invenció, en determinats punts del text el català m'oferia la possibilitat de deixar-ne caure alguna. Conscient que n'havia perdut unes quantes pel camí, no ho vaig desaprofitar i, amb mesura i seguint el patró que Faulkner mateix havia marcat, de tant en tant vaig compensar pèrdues prèvies inventant paraules allà on en anglès no n'hi havia. Així, d'un home que tenia una *gaunt face* en vaig fer un home *caraxuclat*, i d'uns salzes «smelt and heard but not seen», en van sortir uns «salzes d'olor i de remor *sentívoles* però a la vista invisibles». Gràcies a aquestes compensacions, si ara féssim el recompte de mots de creació en la versió anglesa i en la catalana, probablement obtindríem una xifra força aproximada.

Com he explicat fins ara, a *Llum d'agost* fa molt l'efecte que l'autor va forçar i estireganyar la llengua (lèxic i sintaxi) amb voluntat expressiva, cosa que em va obligar, per tal com jo entenc la traducció, a fer el mateix en català (o si més no a intentar-ho). Hi ha un últim aspecte de l'escriptura de Faulkner que, si bé en anglès no implica un excés de tensió sobre la llengua, un cop traslladat al català hi ha qui avui dia encara pot veure de molt mal ull: la plasmació en l'escrit dels trets de la parla oral col·loquial.

Llum d'agost es desenvolupa a l'estat de Mississipí, al sud dels Estats Units, al voltant dels anys de la Gran Depressió, i la majoria dels personatges provenen d'entorns rurals marcats per una pobresa i una precarietat extremes. Amb una neta voluntat de versemblança, Faulkner fa paleses totes dues circumstàncies (origen geogràfic i extracció social) en la parla dels seus personatges, que és rica en dialectalismes, girs col·loquials, frases fetes, alteracions sintàctiques i morfològiques pròpies de l'oral i distorsions ortogràfiques per reproduir la pronúncia d'algunes paraules o la parla dels negres. Ara no entraré a debatre si és factible o no traslladar la variació dialectal a una traducció, i encara menys de quines maneres es pot intentar fer: hi ha un munt d'estudis i teories sobre aquest tema i, en última instància, tot depèn de les característiques de cada obra i de les variables que en condicionen la traducció. En aquest cas concret, i tenint en compte que Faulkner mateix llevava importància al fet en abstracte que els seus personatges parlessin amb dialectalismes (5), vaig considerar que els trets dialectals (més abundants com més baixa és l'extracció social del personatge) eren una marca més d'aquest oral col·loquial propi de les classes més desfavorides i

menys formades. I aquesta manera de parlar sí que m'interessava provar de traslladar-la a la meva traducció, principalment perquè és una forma més de caracteritzar els personatges.

Així doncs, partint dels trets identificats en l'original, el meu propòsit era construir uns diàlegs amb un regust ben marcat de col·loquialitat que, a més, incorporessin alteracions morfològiques i sintàctiques pròpies del català oral i, si podia, alguna distorsió ortogràfica que reproduís elisions o alguna realització fonètica determinada. I aquí és on obrim la caixa dels trons. En primer lloc, introduir en un text escrit alteracions morfològiques, sintàctiques i fonètiques pròpies de l'oral és un recurs que, fins allà on jo sé, no ha estat mai gaire ben rebut en les comptades ocasions que algú s'hi ha aventurat. En textos traduïts les «aventures col·loquialistes» encara són més marginals, i això que —parlo d'originals en anglès— la manera de parlar sovint aporta unes pinzellades de color molt característiques al retrat dels personatges i pot tenir un pes important en l'obra en conjunt. Val a dir que no és només el català que té aquestes reserves: de fet, la decisió de traslladar la col·loquialitat en les traduccions és més aviat excepcional en les tradicions literàries, i en algunes arriba al punt de constituir un tabú; el castellà, per exemple, tendeix obsessivament a neutralitzar totes aquestes marques.

El segon tro que ens surt de la caixa en el fons va de bracet del primer: em fa molt l'efecte que en català tenim una mena de por de «transgredir la norma», i ens sap greu veure la llengua «maltractada» i «malescrita» i «violentada». No nego que fa uns quants anys la situació sociolingüística aconsellava estar-se d'aquesta mena de «transgressions», perquè llavors era urgent difondre la norma i consolidar un estàndard funcional. Ara ja no ens trobem en aquell punt. No vull dir que actualment la salut del català sigui gaire més bona que fa vint o trenta anys; de fet, tinc la sensació que és més aviat al contrari i que estem en un procés de desnaturalització dramàtic que, per un cúmul de circumstàncies, ens està fent perdre els trets més distintius, més coloristes i definitoris de la llengua. No soc gaire optimista en aquest sentit, i precisament per això soc partidària de reivindicar tots els trets de la llengua que són genuïns i propis i no interferits, per més que alguns no siguin normatius. Vull creure que el català, com a llengua, és tan rica i sòlida com qualsevol altra i que, per tant, hi hem de poder jugar i

l’hem de poder posar a prova, i segur que pot suportar aquesta mena de «transgressions» que potser, tant de bo, contribuiran més a la seva salut i a preservar-ne la riquesa que a empobrir-la encara més.

I poso la paraula *transgressió* sempre entre cometes (igual com *maltractada* i *malescrita* i *violentada*) perquè la proposta que faig potser sí que en alguns casos transgredeix la norma, però de cap manera transgredeix ni maltracta ni violenta l’esperit de la llengua, l’ordre intern que la regula, l’essència. Tenir-la tancadeta a la vitrina de l’estàndard i de la normativa no ens la mantindrà més viva que fer anar amb normalitat molts altres trets nostrats i genuïns que són els que li confereixen gust, color i caràcter. Així doncs, per a la traducció de *Llum d’agost* vaig rescatar variants normatives amb regust d’època i de llengua oral i formes no normatives però ben genuïnes, i vaig marcar els diàlegs amb *dematins*, *siguts*, *masses hores*, *aviams* i *allavores*, per exemple; vaig fer anar *onte vas*?, *ont eres*? i *voràs*; vaig fer dubtar els personatges amb un poder en comptes del potser; els vaig fer córrer a *portà’ls-hi* el whisky per després *emportà’ns-el*, i els vaig fer dir sistemàticament (llevat que me’n passés algun per alt, que ja pot ser perquè la inèrcia de la «correcció» en l’escrit és molt potent) *enrecordar-se*, *empenedir-se*, *enfotre’s* i *enrefiar-se*, entre altres. I quan parlaven els negres encara en van dir de més grosses: *dingú*, *vem anar*, *vai sortir*, *Nostro Senyor*, *aixins*, *sapiguer*, *me sembla*, *no he dit re*, *vegilar* i una *safata d’ort*.

Evidentment, moltes són solucions discutibles que sens dubte els deixebles de la Lliga del Bon Mot qualificaran de sacrilegi i a mi, de bruixa digna de cremar a la foguera. Insistiré només, en defensa meva, que totes aquestes formes són bones, són vives i són pròpies del català, i que el fet que algunes no surtin al diccionari no les ha de condemnar a l’ostracisme: cada cosa té un lloc i un moment, i un fragment de diàleg de Faulkner és, a parer meu, el lloc i el moment ideal per deixar aquests petits tresors escrits, congelats en un feix de pàgines, perquè d’aquí a cent anys algun desconegut els torni a donar vida (això si encara els reconeix). De fet, si d’una cosa em penedeixo és de no haver estat encara una mica més agosarada en la plasmació escrita de la llengua oral col·loquial, i més agosarada també pel que fa a puntuació. Per sort, em queden Faulkners per anar fent. Pròxima parada: *As I Lay Dying*.

Notes

1.«The aim of every artist is to arrest motion, which is life, by artificial means and hold it fixed so that a hundred years later, when a stranger looks at it, it moves again since it is life». Dins: «William Faulkner, The Art of Fiction, 12». Entrevista amb Jean Stein publicada a *The Paris Review.*

2. Com ens passa sovint als traductors, només un any després i amb més coneixement admeto que en aquest fragment encara vaig pecar de conservadora i vaig acceptar una puntuació que a l'original no hi era i que, omesa també en la traducció, hauria intensificat més fidelment la trontolladissa sintàctica.

3. *Luz de agosto*, traducció d'Enrique Sordo, Alfaguara, 2010.

4. *Lumière d'août*, traducció de Maurice Edgar Coindreau, Gallimard, 1974.

5. «I doubt if I ever used any dialect, except possibly the one that I speak myself. That is, the dialect is a good deal like something I said about style. The moment, the character, the rhythm of the speech, compels its own dialect. One moment the character can speak as a countryman, then when the need comes he will speak as a poet, but still in the phraseology of his back ground. I think to set out to write in dialect is as wasteful as to set out to write in style.» Citat a Coindreau, Maurice Edgar. «On Translating Faulkner» [en línia]. A: *The Princeton University Library Chronicle*, vol. 18, núm. 3 (primavera 1957).