visat.

**tardor 2021**

## *Crim i càstig* *i la construcció d'un criteri de traducció*

Miquel Cabal Guarro

### Problemes, errors i avaluació

Una de les poques certeses que tenim els traductors literaris quan lliurem una obra traduïda és que el fruit del nostre esforç conté allò que generalment coneixem com a errors. Si defugim els tecnicismes, podem dividir els errors traductius en dues grans categories. D'una banda, tenim les badades: equivocacions o omissions provocades per la manca d'atenció, l'excés de confiança, etc.; en resum, els errors provocats per les particularitats del procés de traducció. Les badades fan de mal recriminar, és clar, conscients com som de la condició humana dels traductors, però això no vol dir que siguin errors innocus. De l'altra, hi ha les cagades: malencerts que són fruit d'un criteri mal construït, d'una decisió mal fonamentada, d'una solució mal documentada i mal resolta. És a dir, errors provocats per les especificitats del text traduït. Els traductors hem de combatre les badades tant com puguem, per descomptat, però hem de ser especialment curosos a no fer cagades. Sobretot perquè ens les imputen exclusivament a nosaltres i, a més a més, evidencien les mancances que podem tenir en els fonaments de l'ofici.

La certesa sobre la presència d'errors en un treball lliurat és un dels temors més grans que patim com a professionals, perquè, com a tals, el que pretenem per principi és que la nostra feina estigui ben feta. La qüestió és que, en l'àmbit de la traducció literària, la noció de la «feina ben feta» és una entelèquia més aviat problemàtica. En aquest sentit, tant en l'àmbit públic (o extern) com en el privat (o íntim), l'examen que es fa o que fem del resultat de l'esforç d'un traductor, tret de casos lloables però encara molt escassos, és en general poc sistemàtic i no gaire aclaridor.

En primer lloc, l'avaluació externa d'una traducció literària publicada no aboca gaire llum en la naturalesa qualitativa de la feina. Les generalitats que esquitxen els comentaris sobre les traduccions de literatura es vehiculen en frases tòpiques, com ara «que llisca bé»,

«que el llibre es llegeix com si estigués escrit en català», «que no es nota que és una traducció», «que jo no puc llegir en la llengua original, és clar, però sembla que la traducció és bona», o bé en adjectius tan ampul·losos com buits de significat, que ens diuen que la traducció és «acurada», «esplèndida», «brillant», «notable» o, en el més humil dels casos, «bona». Per contra, si la cosa no acaba de rutllar, en general es prescindeix de fer-ho notar i, d'aquesta manera, per alguna raó s'imposa una mena de pacte de silenci sobre les traduccions que el lector crític intueix que són manifestament dolentes.

Amb aquests discursos tan poc sucosos, doncs, la valoració que es fa d'una traducció literària sovint no passa del judici arbitrari, d'una opinió conjuntural i força gratuïta que, a tot estirar, aconsegueix que el responsable últim de la feina (el traductor de torn) pugui dormir tranquil el parell de nits que li queden abans d'enfilar un nou projecte. La valoració, per tant, queda lluny d'oferir una crítica argumentada, útil, exemplificada i consistent, que descobreixi al professional de la traducció les virtuts i assoliments del seu treball devot, i també els errors i les mancances d'una feina que mai no acaba d'estar tan ben feta com ell voldria.

En segon lloc, l'avaluació privada de la feina també és difícil de gestionar. El traductor és un professional que desenvolupa la tasca laboral en soledat. La naturalesa creativa de la tasca fa que aquest procés sigui eminentment individual, que la negociació interna de les solucions i les propostes brolli d'un monòleg interior de límits difusos, un monòleg que tot sovint es torna falsament dialogat a través de les diverses fases del procés de traducció i revisió: el traductor es fa preguntes que es respon més endavant, es deixa comentaris que aprofita quan repassa, etc., però gairebé sempre parla sol. I, tanmateix, la clau de tot plegat rau en aquest «gairebé», perquè tota traducció que vulgui ser bona requereix la intervenció d'altres agents que, amb autoritat i criteri, ajudin el traductor a acabar de bastir i vestir el text traduït.

## El procés d'edició: esmenes i criteris

Dèiem més amunt que el traductor ha d'esforçar-se a evitar els errors, sobretot els que les especificitats del text generen. Ha de decidir com s'ho fa per vèncer els obstacles. La presa de decisions del traductor literari és plena de dubtes i vacil·lacions que no es poden superar de cap altra manera que establint criteris. Aquests

criteris poden ser de naturalesa històrica, sociolingüística, lexicològica, etc., però en tot cas cal que tinguin un fonament filològicament sòlid per evitar que trontollin i, de retruc, facin trontollar el conjunt del text traduït. Quan un professional de la traducció, en el seu monòleg íntim, desenvolupa un criteri que li fa l'efecte que se sosté amb solidesa filològica, és habitual que el vulgui transmetre, que necessiti comunicar-lo: la discussió íntima malda per esdevenir compartida, demana un debat que la validi o la rebati, si escau, a partir d'uns altres criteris que també han de ser filològicament sòlids, no cal dir-ho.

I vet aquí la importància cabdal d'un bon procés d'edició, en el qual el traductor es troba, en primer lloc, la figura del corrector. Des d'un punt de vista més tècnic que no conceptual, el corrector ocupa el segon graó de l'escala que condueix a la feina ben feta, a la traducció ben feta. A banda de les minúcies ortotipogràfiques, que el traductor no discuteix gaire perquè generalment obeeixen a normes editorials que no formen part del seu negociat, el corrector també aborda aspectes de tria lèxica i de correcció gramatical, d'estil i de coherència: en definitiva, temes que impliquen sovint renegociar el criteri establert pel traductor. El corrector és qui dispara els primers senyals d'alarma sobre les possibles febleses de la construcció traductiva que el traductor ha donat inicialment per bona.

Ara bé, en un procés d'edició seriós i curós, el graó més conflictiu de l'escala de l'ascens qualitatiu l'ocupa l'editor. La presència d'un editor preparat per argumentar, validar, rebatre, negociar, transigir o, al contrari, evitar tota concessió és essencial perquè la feina del traductor assoleixi les cotes de qualitat desitjables i anhelades; perquè és el traductor que, al capdavall, signa l'autoria del text traduït. Si el corrector és qui dispara els primers senyals d'alarma, doncs, l'editor és qui ha de trobar indicis d'alarma allà on qualsevol altre, sigui un professional de la llengua o no, només hi trobaria una lectura plàcida. En la confecció de la versió definitiva d'una traducció, el diàleg filològic traductor-corrector-editor genera una quantitat d'eines i criteris enorme, i estableix un joc de tensions que acaba aconseguint que el text final se sostingui, que no en trontollin els fonaments.

En el cas de *Crim i càstig*, de Fiódor Dostoievski, el procés d'edició ha estat un exemple magnífic de com hauria de ser el de qualsevol traducció ben treballada. Lliurada la primera versió que vaig donar

per bona, després de les revisions necessàries, el text va passar el primer filtre de correcció a mans de la meva germana Laia, correctora ortotipogràfica i d'estil de carrera. No cal dir que el grau de confiança entre traductor i correctora, en aquest cas, permet que l'estira-i-arronsa de les primeres correccions assoleixi cotes a les quals difícilment s'arriba en altres escenaris. A més a més de caçar pràcticament totes les meves badades, la correctora ja va destapar uns quants principis de cagada. En dic principis perquè vam treballar per esmenar aquests errors abans de tancar el text definitivament. Els editors Raül Garrigasait i Roger Aluja van atacar llavors la lectura crítica de la traducció. I vet aquí que van sorgir coses que vam esmenar a instàncies de l'una, dels altres o de mi mateix i que, en el procés, ens van ajudar a construir uns criteris ferms. Això no vol dir que siguin els únics criteris vàlids, de cap manera, però sí que vol dir que poden argumentar-se i, per tant, contraargumentar-se. Us presento la història d'un dels casos que vam haver de solucionar per exemplificar com es fonamenten els arguments d'un criteri.

**La construcció d'un criteri: els hipocorístics de *mare***

La llengua russa se serveix de molts diminutius en la parla col·loquial. Noms propis i comuns, però també adjectius i adverbis, poden adoptar formes diminutives amb caràcter afectuós o familiar. La quantitat de diminutius que apareixen en un text dialogat és ingent. No cal dir que la llengua catalana no és ni de bon tros tan procliu a aquesta mena de formes, i que més aviat en restringeix l'ús al llenguatge infantil o bé, exhibint una naturalesa potser excessivament analítica, a les coses petites.

Ara bé, en l'àmbit dels diminutius familiars de caràcter afectuós, sempre hi ha hagut un cas que m'ha trasbalsat d'una manera especial com a traductor i com a catalanoparlant: el tractament familiar de la mare i el pare. El rus familiar sempre hi fa servir un diminutiu. Les paraules no col·loquials *мать* (mat, 'mare') i *отец* (otets, 'pare') no es fan servir per adreçar-se als progenitors, sinó que en lloc seu sempre s'usen formes hipocorístiques amb diversos sufixos. Ens centrarem en el cas de la mare, que és la que en el text de *Crim i càstig* apareix pertot: *мама* (mama), *маменька* (màmenka), *мамуля* (mamúlia), *мамаша* (mamaixa) i moltes d'altres. Això també passa en altres llengües, com l'anglès, llengua en la qual és habitual emprar formes d'aquesta mateixa classe, sobretot *mum*, *mummy*, *mama* o *mammy*. I no cal dir que el castellà

peninsular se serveix també de formes anàlogues: *mama*, *mamá* o *mami* en són les més comunes. Totes aquestes formes, en rus, anglès i castellà, no se circumscriuen exclusivament a usos infantils, sinó que s'estenen a tots els cronolectes, sempre que es compleixi la condició de familiaritat i afecte.

Però en català, ai las, la cosa no és tan senzilla. Sense que sapiguem gaire com ni per què, sembla que tradicionalment els catalanoparlants ens hem adreçat als progenitors amb uns asèptics *pare* i *mare*. Sí que disposem d'un diminutiu molt afectuós, *marona*, però diria que es fa servir en condicions molt especials i que no és d'ús general ni habitual com a terme apel·latiu en les escenes quotidianes. La influència de la llengua castellana ha fet que, en les darreres dècades, les formes *mama* i *papa* hagin esdevingut d'ús general. Amb alguns matisos, però. Són ben arrelades en l'àmbit infantil, però perden força en la llengua adulta, en què se suposa que recuperen presència els *pare* i *mare* tradicionals. També podem servir-nos de les variants *mamà* i *papà*, és cert, però actualment caldria veure en quins entorns aquestes formes triomfen. En tot cas, però, veiem que en general hem de defugir els diminutius en un camp en què moltes de les llengües que ens envolten n'hi fan servir molts i molt sovint.

La mare de Raskólnikov és un dels personatges centrals de *Crim i càstig*. Tant ell com sa germana, la Dúnia, hi parlen i en parlen sovint, i pràcticament en tots els casos fan servir un diminutiu afectuós per referir-s'hi. Això, a banda de reflectir l'oralitat fingida del text, denota un vincle íntim i un afecte manifest dels personatges envers sa mare. Les formes diminutives, d'altra banda, que presenten graus d'intimitat, estableixen una gradació d'afecte en el tracte. El problema traductiu és, doncs, com es pot traslladar això al català, quan hem vist que, en general, és una llengua que defuig els diminutius, fins i tot en el marc de les relacions maternofilials adultes. Calia solucionar aquest problema per mitjà de la construcció d'un criteri.

Inicialment, vençut per l'embat diminutiu del rus, que en aquest camp és imparable, confesso que vaig caure en l'oprobi de fer servir gairebé pertot la forma *mama*. No és una forma que senti propera, ni de bon tros, i de fet diria que no l'he feta servir mai, però em va semblar que era raonable d'introduir-la en un text que, al capdavall, s'havia de publicar el 2021. Això, però, col·lidia amb un criteri

general que m'havia imposat jo mateix: donar al text un vernís de segle xix, la qual cosa implicava no introduir-hi formes excessivament marcades de modernitat, sinó més aviat al contrari. Ara bé, malgrat tot, en un cas com aquest la presència abassegadora de formes hipocorístiques en l'original té la capacitat d'hipnotitzar el traductor, que acaba cedint al diminutiu gairebé sense adonar-se'n. Fins i tot quan es tracta d'una forma que li és aliena, com *mama*.

Alertat per la correctora i els editors sobre l'estranyesa d'aquesta forma en un text com el de Dostoievski, i després d'examinar un seguit de recursos, entre els quals cal destacar sobretot l'estudi sociolingüístic que Emili Boix en va fer ja fa uns quants anys,[1] vam arribar a construir un criteri. Un criteri que no em permetia recrear exactament el que fa el rus en aquest cas, però que sí que em permetia ordenar els usos d'una manera que s'hi aproxima. Boix assenyala (com també fa Coromines, per descomptat d'una manera més encesa), que *mamà* és una forma probablement d'origen francès que, per via del castellà, arrela a la segona meitat del segle xix entre les classes benestants de Barcelona, però que no transcendeix més enllà ni del domini ni de la societat. En aquest sentit, doncs, ja és una paraula marcada socialment a l'època de *Crim i càstig*, cosa que calia tenir molt en compte. D'altra banda, Boix recull testimonis que acrediten que *mama* ja és una forma estesa a tot el domini al principi del segle xx, però d'ús eminentment restringit a l'àmbit infantil. Per acabar, l'estudi exposa que la forma *mare* és la que tradicionalment ha fet la funció tant de vocatiu, com de no vocatiu en el llenguatge familiar i col·loquial català, en tot el domini i en totes les capes socials.

Vist tot això, i vistes altres informacions sobre els usos actuals, vam arribar a construir un criteri per evitar l'error (la cagada!) que hauria comportat fer servir una sola forma, en aquest cas *mama*. Un criteri que es fonamenta en la distinció dels usos socials de totes aquestes formes: d'una banda, la paraula *mare* es convertia en la d'ús col·loquial entre adults, la pròpia de les intervencions d'en Raskólnikov i la Dúnia en l'àmbit familiar, fos amb valor de vocatiu o no, és a dir, tant quan es dirigeixen a la mare com quan en parlen entre ells; de l'altra, la forma *mama* tenia la presència assegurada en totes les intervencions de criatures petites, com els dissortats fills de la família Marmelàdov. El llenguatge infantil ens demanava aquesta forma, també perquè, en contraposició amb les altres, contribuïa a

generar un equilibri i, al capdavall, esdevenia l'únic lligam amb les formes hipocorístiques de l'original. Finalment, la forma *mamà* també guanyava un petit espai: en Porfiri Petróvitx, l'investigador d'aires moderns, educat en el positivisme, afrancesat, etc., era el personatge ideal per invocar, en els seus diàlegs febrils amb en Raskólnikov, una frase com «la mamà de vostè», que no desentonaria gens en boca d'un personatge homòleg de la Barcelona de la segona meitat del segle xix.

Vet aquí, doncs, un exemple de la construcció d'un criteri de base històrica i, sobretot, sociolingüística, que acaba ajudant a caracteritzar els idiolectes dels personatges, necessaris per vehicular i amanir la tan anomenada polifonia de veus dostoievskiana. Per descomptat, algú hi pot fer objeccions i proposar altres solucions, però serà feina seva fonamentar-les. En el nostre criteri, diria que vam aconseguir prou solidesa i que, a més a més, literàriament el resultat ens va ajudar a complir un altre criteri que he esmentat més amunt, aquest de caràcter general, i que era que el text final tingués un vernís de segle xix. Perquè potser darrerament les fronteres sociolectals d'aquestes formes s'han anat desdibuixant, però a l'època de Dostoievski, i dels seus contemporanis catalanoparlants, eren clares i vives.

En una obra com *Crim i càstig*, tant per l'extensió com per la naturalesa del text, és obvi que de problemes traductius com el que he exposat se'n presenten molts, de manera que les possibilitats d'incórrer en errors també són nombroses. En el llarg procés de traducció i edició del text vam fer un esforç enorme per detectar-hi tant les badades com les cagades. I diria que ens en vam sortir força bé. Personalment, sempre m'estimo més que les que s'escapin i acabin publicades siguin les primeres. Tot i que són més fàcils de veure, més cridaneres, també són més fàcils d'esmenar i, fet i fet, de justificar. Les segones, en canvi, demanen una feina de documentació, investigació i immersió en l'ambient del text traduït, que poques vegades poden esmenar-se si no és fent una revisió extensiva del text complet. A més, un retret en aquest sentit sempre és més dolorós. Sigui com sigui, i malgrat tot, els traductors continuarem tenint la certesa que, quan lliurem una feina, no podrem evitar que contingui errors. És cosa de la nostra condició humana.

[1]. Boix, Emili (2007). «Papa o papà nostre: un exercici de dialectologia social en català central». *Llengua & Literatura*, 18, p. 445-473. (en línia) https://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000039/00000101.pdf [Consulta: 22 octubre 2021].