visat.

primavera 2022

Traduint Molière, encara

Miquel Desclot

L'any 2015 vaig acceptar la inesperada invitació del professor Joan Ramon Veny, de la Universitat de Lleida, a participar en la «Biblioteca Històrica de la Traducció Catalana», que aleshores tot just naixia, amb l'edició i estudi de la traducció d'Alfons Maseras de *L'escola dels marits*, de Molière. Aquella proposta em va portar a informar-me amb un cert detall de la història de les traduccions catalanes del gran comediògraf i de les circumstàncies en què s'havien produït. I això em va fer notar que el gener de l'any 1922, a la capital catalana, es va celebrar el tercer centenari del clàssic francès amb una convicció que avui seria impensable, en el cofoi provincialisme en què ens movem. El dia 22 de gener, només una setmana després del 15, data del naixement de Jean Poquelin, es representava al Teatre Romea la comèdia *L'avar*, en la versió del 1903 de Josep Roca i Cupull, malaguanyat col·laborador d'Adrià Gual, a càrrec dels alumnes de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic dirigits per Adrià Gual mateix. El 25, també al Romea, s'estrenava l'esplèndida traducció en vers de Josep Maria de Sagarra, feta a propòsit per a l'ocasió, de l'*Escola dels marits*, amb el celebrat Joaquim Montero. I el 29, al mateix teatre, es representava *El misantrop*, en la versió en prosa d'Alfons Maseras. Això, sense comptar diversos actes acadèmics amb la participació de primeres figures de les lletres i del teatre de l'època, a l'Ateneu Barcelonès o al Teatre Romea mateix (la universitat pesava figues als llimbs, com sempre).

Va ser per aquesta circumstància fortuïta, doncs, que em vaig fixar que faltava poc per a un nou centenari del pare de la comèdia moderna. I amb això em va venir al cap que jo en tenia traduïdes —i disperses— quatre peces que bé es podien reunir en un volum d'homenatge en ocasió de la imminent efemèride: *Amfitrió*, que havia traduït per al Teatre Lliure; *Don Juan*, que havia traduït per compte propi pensant en una hipotètica edició Molière; i *Les melindroses ridícules* i *El banyut imaginari*, que havia preparat per al

nat-i-mort projecte de traducció de tot Molière de l'Institut del Teatre. Tot plegat, ja hauria fet un decent llibre de dues-centes cinquanta pàgines que hauria tingut prou viabilitat editorial i comercial. Tanmateix, tenint en compte l'escassíssima presència de Molière als catàlegs editorials i als cartells teatrals d'avui, em va semblar que un volum commemoratiu hauria de contenir almenys un parell més d'obres essencials, com ara *El Tartuf* i *El Misantrop*. Així, doncs, l'any 2019 vaig proposar a l'editor de Proa el projecte de publicació per al 2022 d'un volum de sis comèdies molieresques. Però en acabat, encara, veient que em quedava prou temps per arribar a la data límit, vaig afegir a la proposta la comèdia-ballet *El burgès gentilhome* . Així va néixer el llibre *Set comèdies i un ballet*, un volum de quasi sis-centes pàgines que Proa ha publicat a les portes del quart centenari, i que incomprensiblement ha esdevingut l'única celebració rellevant que s'ha produït entre nosaltres: ni el Teatre Nacional de Catalunya ni el Teatre Lliure han considerat que el centenari de Molière mereixés programar-ne cap comèdia. El vivíssim contrast amb les celebracions de fa un segle ens hauria de fer pujar els colors a la cara. O només m'ho sembla a mi?

L'experiència de traduir Molière va començar, com he dit, per encàrrec del Teatre Lliure, l'any 1995, per a una producció d'*Amfitrió* que havia de dirigir un jove Calixto Bieito. El senyor de Molière havia escrit *Amphitryon* a la tardor del 1667, en plena maduresa, sobre una comèdia de Plaute parcialment conservada, i per primera vegada en una obra major va decidir d'escriure la peça sencera en versos polimètrics i deixar enrere la consolidada tradició nacional de compondre els textos de teatre en la inamovible forma d'alexandrins apariats, vigent des de les tragèdies renaixentistes d'Étienne Jodelle, en temps de la Pléiade. En el nou experiment molieresc, els alexandrins convivien promíscuament amb els decasíl·labs, els octosíl·labs, els heptasíl·labs i els hexasíl·labs, i l'esquema de rimes no obeïa a cap pauta predeterminada, tot i que s'hi mantenia sempre l'alternança de rimes masculines i femenines. Aquesta nova manera d'organitzar el discurs que compartia amb el seu amic i admirador Jean de la Fontaine, molt més flexible i imprevisible que la monòtona successió d'alexandrins apariats, permetia a Molière acostar-se molt més bé a l'ideal de naturalitat que sempre va proclamar i perseguir, i el fet és que *Amphitryon* es descabdella amb una agilitat i una gràcia indiscutiblement superiors a les de cap altra de les seves peces en

vers.

La primavera del 1995, en nom del Teatre Lliure, Guillem-Jordi Graells em va reunir amb el jove director d'escena que havia d'estrenar el nou *Amfitrió* el 24 de novembre d'aquell any, per tal que discutíssim els detalls de l'empresa. El primer que em va dir el director és que volia un *Amfitrió* en prosa, «lliure de floritures». Amb l'ajuda de Graells, vaig pledejar àrduament per convence'l que allò que Molière, que en sabia molt més que tots nosaltres plegats i multiplicats, havia escrit en vers s'havia d'intentar dir en vers, perquè no era tan sols un actor excepcional, sinó sobretot un escriptor brillantíssim. A continuació, un cop es va avenir finalment a acceptar això —amb la condició «que el vers no es notés, que llisqués inadvertit»—, vam haver d'entaular un segon pugilat per fer-li notar que la rima no era cap nosa, sinó un pebre que potenciava d'allò més el gust del plat. Però aquí vam quedar encallats, perquè el xicot ja no volia baixar del burro, i l'únic que va concedir va ser una treva per deixar-me escriure una escena de provatura com jo creia que s'havia de fer, i després ell ja judicaria si podia continuar per aquell camí o no. Val a dir que, un cop va tenir aquell primer tast de traducció a les mans, l'home es va avenir a fer l'obra en vers rimat. No n'estava pas gaire convençut, la veritat, i, per tant, l'honora que finalment em fes confiança.

Tot això ve a tomb per remarcar que des de la primera traducció molieresca em vaig imposar el màxim de respecte per la dicció i per les formes dels originals, convençut de no ser ningú per esmenar la plana al mestre clàssic. El meu *Amfitrió*, doncs, segueix fidelment la polimetria de versos alexandrins, decasíl·labs, octosíl·labs, heptasíl·labs i hexasíl·labs, i l'esquema de rimes s'ajusta sempre al designi del genial comediògraf, també amb respecte a l'alternança de rimes masculines i femenines.

Valgui com a exemple aquesta tirada de Sòsia adreçada al seu amo Amfitrió, que li acaba de demanar si està de broma o s'ha tornat boig, després de la situació inversemblant que li ha reportat:

No: és la cosa tal com és,
no pas esbojarrada faula.
Jo sóc home d'honor, us en dono paraula,
i m'heu de creure, sense més.

Pensant ser un únic Sòsia, com ho era cada dia,
arribo a casa i en som dos;
i del parell de jos, picats de gelosia,
l'un és a dins de casa, i l'altre és aquí amb vós;
i el jo que ara veieu, sense alè ni buferaque de fatiga queia,
ha trobat l'altre jo ben fresc i descansat
i sense cap altraendut per l'única taleia
d'atonyinar sense pietat.

On el poeta juga només amb alexandrins i octosíl·labs, distribuïts en tres quartets amb rimes encadenades.

O encara aquest diàleg, en què Sòsia intenta explicar el que ha passat a un incrèdul Amfitrió, que l'interroga:

AMFITRIÓ

Au, acabem. Has vist Alcmena?

SÒSIA

No.

AMFITRIÓ

Per què?

SÒSIA

Per una raó bastant forta.

AMFITRIÓ

Com es pot ser tan brètol? Explica-me'n el què.

SÒSIA

Ho hauré de repetir potser amb la boca torta?
Jo, o aquest jo més fort que jo i amb més poder,
aquest jo que amb la força s'ha emparat de la porta,
és el jo que em fa tocar el dos,
el que vol ser jo en exclusiva,
el jo de jo mateix gelós,
el jo valent que al jo plorós
ha fet conèixer la deriva,
en fi, aquest jo que és a redós,

el jo que és l’amo allà on arriba,
el jo que m’ha deixat galdós.

On tenim un alexandrí i un octosíl·lab seguits d’un quartet d’alexandrins, tot plegat amb dues rimes encadenades, seguits de vuit octosíl·labs que juguen de nou amb tan sols dues rimes.

O, finalment, aquest diàleg entre Amfitrió i Alcmena, en alexandrins i octosíl·labs, més un decasíl·lab, dotze versos que Molière relliga hàbilment amb dues úniques rimes:

AMFITRIÓ *(a part)*
De tan dolça acollida, prou me n’hauria estat.
ALCMENA
Primer em vau fer el regal de tanta refulgència
que del botí de guerra m’havíeu destinat.
El vostre cor, amb vehemència,
del seu foc m’expressava sencera la violència,
i els maldecaps absurds que l’havien lligat,
la joia de reveure’m, els turments de l’absència,
totes les ànsies que tanta impaciència
per tornar li havia causat;
i mai el vostre amor, en semblant ocurrència,
no havia estat tan tendre ni tan apassionat.
AMFITRIÓ *(a part)*
Com es pot veure un home més ben assassinat?

Com es pot comprovar en aquests breus fragments, vaig decidir d’escriure els versos amb una prosòdia més pròxima a la parla que no pas a l’escansió lírica, amb un ús generós de la sinèresi, per aconseguir una acció dramàtica més versemblant, o per dir-ho en termes cars a Molière, més natural. Així, doncs, cal llegir *pietat* en dues síl·labes, en comptes de les tres que tindria en la traducció d’un sonet de Ronsard; *violència* en tres, en lloc de les cinc que tindria en una poesia de Carner —i que difícilment escandiria cap actor amb sentit comú—; etcètera. Era la primera vegada que adoptava aquest criteri diguem-ne irregular (de fet, crec que cap escriptor seriós no s’havia atrevit encara a fer un pas tan poc ortodox), i ja no el vaig abandonar en traduccions de teatre en vers posteriors, fossin de

Shakespeare o de Molière. Admeto que és un salt discutible, com tot, però crec que els resultats escènics constatables el poden avalar. No es tracta de cap manera d'aplanar el text, sinó tan sols de fer-lo musicalment creïble, és a dir, natural.

En aquesta primera traducció molieresca encara vaig optar per alguna altra heterodòxia, com reduir *per a* a un monosil·làbic *per*, que també vaig mantenir en traduccions teatrals ulteriors per raons semblants de versemblança i d'economia mètrica. Fins i tot em vaig permetre algun anacronisme, com l'ús de la paraula «hamburguesa» en boca de Sòsia, que no en va tastar cap en temps de Molière ni tampoc en temps de Plaute, però que bé en pot menjar en els temps en què *Amfitrió* es representa en català, en sintonia amb el context còmic de l'obra (val a dir que no hauria gosat fer-ho en una tragèdia de Corneille o de Racine, per descomptat: cada cosa al seu lloc).

La segona comèdia de Molière que vaig traduir va ser *Don Juan*, per assajar una obra major en prosa. Haig de confessar que aleshores no vaig saber percebre que el comediògraf hi assajava una altra novetat, la prosa rítmica, que en general es pot separar en períodes rítmics perfectament comptables, és a dir, mètrics. Era una manera enginyosa de fer passar el trànsit del tradicional teatre en vers a un innovador teatre en prosa. Però a la meva traducció no ho vaig tenir en compte llavors, per inconsciència, ni després l'he refeta en aquest sentit, convençut que el públic contemporani no necessita que li daurin la píndola per acceptar el teatre en prosa.

Al començament del segon acte d'aquest *Don Juan*, Molière introdueix uns pagerols que fa parlar en un francès dialectal aproximat (l'autor no havia estudiat dialectologia —una disciplina que va trigar dos segles a inventar-se—, però era un observador agudíssim). En aquest cas, jo vaig imaginar-me un parlar diguem-ne vulgar, amb trets dels nostres dialectes centrals. Cal no oblidar que en aquesta obra ens trobem a Sicília (no a Sevilla), i que en un món de ficció els pagesos sicilians poden parlar qualsevol dialecte inventat per l'autor francès o pel seu col·laborador, l'escriptor traductor català.

Arribat en aquest punt, remarco que vaig catalanitzar els noms dels pagesos, per fer-los coherents amb el «dialecte» que parlen: Charlotte i Mathurine van esdevenir Carlota i Marina, i Pierrot, Perot. També vaig catalanitzar el nom de Sganarelle, personatge molieresc

que l'autor explota en diverses obres, en Esganarell, però en canvi vaig mantenir el Don Juan de l'original, que al seu torn conservava el nom castellà del protagonista de l'obra de Tirso de Molina. En general, al llarg de les traduccions molieresques he respectat sempre els noms dels personatges i els he catalanitzat només morfològicament: Célimène esdevé Celimena, Cléante passa a Cleant, Dorine a Dorina, Alceste a Alcest, etcètera. En un cas, a *Les melindroses ridícules*, vaig canviar el nom de fonts de les dues melindroses justament perquè elles els troben vulgars, de tan normals que són: vaig metamorfosar Magdelon en Mundeta, i Cathos en Cati, per donar en català l'aparença d'uns noms senzills, no gens «melindrosos».

I ara aprofito l'ocasió per comentar que vaig triar l'adjectiu *melindroses*, en lloc de l'original *precioses*, per intentar acostar-me al sentit que la paraula *preciosa* tenia en el París de Molière, aplicat a unes maneres de fer i de dir molt afectades, pròpies de certs ambients tocats i posats d'alguns salons pretensiosos de la ciutat (on la burla de Molière va caure molt malament, fins a causar un petit escàndol històric).

A les obres en el motlle clàssic dels alexandrins apariats, és a dir, a *Esganarell o el banyut imaginari*, a *El Tartuf o l'impostor* i a *El misantrop*, vaig respectar la tradició francesa de casar sistemàticament les rimes masculines amb les femenines, aprofitant que en català ja es va adoptar aquest criteri eufònic des dels temps de la Renaixença (Verdaguer l'aplica rigorosament als alexandrins de *L'Atlàntida*, per exemple) i que traductors com Ruyra, Sagarra, Oliver, Martí i Pol o Vallespinosa han mantingut en les seves traduccions de teatre clàssic francès. Preneu com a exemple aquest breu parlament d'Alcest, a *El misantrop*, en resposta a un Oront impertinent que vol saber tant sí com no què pensa del sonet que li acaba de fer sentir:

> Senyor, aquesta matèria és massa delicada,
> i sobre el nostre enginy l'afalac sempre agrada.
> Un dia, doncs, a algú de qui el nom callaré,
> li deia, en veure uns versos que havia gosat fer,
> que un gentilhome sempre ha de saber prescriure
> contenció al foll desfici que ens agafa d'escriure;

que ha d’estrènyer la brida als arravataments
de fer esclatar a la llum aquests divertiments;
i que pel gran deler de mostrar la seva obra,
un s’exposa al ridícul de fer el paper més pobre.

Finalment, l’última obra que vaig incorporar al volum va ser *El burgès gentilhome*, que és una comèdia-ballet, en prosa i en vers, un gènere que Molière havia hagut d’inventar anteriorment per complaure les demandes del rei, Lluís xiv, tan amant de la dansa que s’agradava de participar activament en els dispendiosos espectacles de ballet que feia muntar a la cort. En el gènere de la comèdia-ballet, la comèdia serveix de marc, o d’embolcall, a unes escenes de ballet que s’hi intercalen amb músiques i cants sobre textos del mateix poeta. Avui dia, és clar, les escenes de ballet, amb música original de Jean-Baptiste Lully, col·laborador assidu de Molière, han quedat pràcticament apartades del circuit teatral, i només se sol posar en escena la comèdia pròpiament dita. Així i tot, vaig preferir traduir també aquestes divertides escenes, en versos cantables, com ja havia fet Josep Carner a la seva traducció del 1919. Tot i respectar-hi la mètrica, però, no les vaig traduir pensant en la improbable possibilitat que es poguessin cantar amb la música original.

Això haurien de cantar, al final de l’obra, dos músics peitavins:

Mira, Climena,
l’alzina mena
els ocells a besar-se en so amorós;
res en el seu redós
no els encadena;
un vent fogós
els cors els trena.
Quin goig airós!
Podrem tenir tots dos,
si t’és joiós,
tal fat sortós.

Des de la primera traducció del 1995, això sí, he treballat en aquestes versions amb la voluntat de fer-les llegidores com a literatura —que és el que són les peces originals—, i alhora parladores damunt l’escenari per al qual van ser escrites. Espero no

haver-hi fracassat més del que sigui suportable.