



LA TRADUCCIÓ TEATRAL: DEL DRAMA A L'ESCENA

FELIU FORMOSA

M'agradaria començar parlant de dos grans temes que solen plantejar-se en emprendre la traducció d'un text teatral:

1) ¿Cal operar d'una manera diferent que davant els textos en prosa narrativa i assagística i que davant la poesia? És a dir, té la traducció teatral algun aspecte tècnic que la fa diferent i específica?

2) ¿Cal considerar el treball del traductor com un pas previ, com la fase inicial d'un procés que acaba a l'escenari, que té com a destinataris finals uns espectadors, després de passar per altres mans: director, "dramaturg", actors i el mateix públic que va variant i condicionant possibles canvis en el text? Em refereixo, com és obvi, al teatre que no es tradueix per ser únicament editat sinó que té en compte i preveu la representació escènica. ¿Hi ha, doncs, una provisionalitat en el text que un traductor lliura a la companyia que el posarà en escena?

Voldria afegir també, com a qüestió prèvia, que vull parlar des de la perspectiva del traductor d'ofici més que no del teòric, és a dir, partint de la meva experiència traductora. En els meus trenta-cinc anys com a traductor, he traduït una

seixantena de textos teatrals, una trentena de textos narratius i una desena de textos poètics. D'altra banda, haig d'admetre que el meu coneixement dels aspectes teòrics de la traducció és escàs i adquirit a posteriori de la pràctica. No afirmaré, com José M. Valverde, que no crec en la teoria de la traducció², perquè no penso que es pugui negar una disciplina que existeix com a necessitat de reflexionar sobre el fet de traduir. He dit "reflexionar sobre el fet de traduir", no pas definir-lo a priori ni orientar-lo o marcar-ne les directrius al marge de la pràctica o de l'ofici.

Cal dir que, en el meu treball com a traductor de textos dramàtics, ha pesat també el fet de ser un home de teatre, d'haver actuat com a director escènic i com a intèrpret. Això ha determinat que, molt sovint, les meves traduccions teatrals fossin realitzades des de l'òptica de l'escenari, més que no des d'una òptica purament dramàtico-literària.

Em sembla que calia fer aquestes consideracions prèvies per entendre i assumir el caràcter de reflexió en veu alta sobre una tasca influenciada per l'encàrrec, al marge de qualsevol mena d'erudició ni de pretensió acadèmica.

1. Terme d'origen alemany aplicat, dins el teatre contemporani, a la persona que assessora i informa una companyia en aspectes relacionats amb el text escenificat i amb els textos programats o a programar.

2. José M. VALVERDE, "Mi experiencia como traductor", conferència pronunciada a l'EUTI de la Universitat Autònoma de Barcelona, maig 1982. *Quaderns de traducció i interpretació*, núm. 2, Bellaterra, 1983.

Passem, doncs, al primer dels dos temes apuntats, el del possible caràcter específic de la traducció teatral.

CARÀCTER ESPECÍFIC DE LA TRADUCCIÓ TEATRAL

Sempre m'ha sorprès, d'entrada, que es donessin unes normes exclusivament aplicables a la traducció teatral. De diversos manuals i articles, en trec dos conceptes que semblen importants: el de l'oralitat i el de la concisió. És a dir, el traductor ha de tenir en compte que el text dramàtic ha de ser dit en veu alta i, per tant, ha de renunciar a certs procediments estilístics i a certes solucions sintàctiques i lèxiques que corresponen als textos no escènics, no verbalitzables davant uns espectadors. Es tractaria, doncs, d'un text bàsicament oral i ha de tenir en compte la llengua parlada. Potser per això diu Peter Newmark³ que cal traduir "a un llenguatge terminal modern", que ve imposat pels hàbits lingüístics del públic. I arriba a establir fins i tot un àmbit cronològic dins el qual s'ha de moure el traductor i que abasta uns setanta anys. Això, evidentment, per traduir uns textos que poden ser molt anteriors però que es poden jugar la seva viabilitat escènica actual si no es mouen dins aquest àmbit temporal de llenguatge "modern".

Quant a la concisió, sembla que el traductor ha de tendir a no allargar la frase, a optar sempre per la solució més breu, a tenir en compte el ritme, la cadència de la frase parlada. Dins el volum *Teatro y traducción*, publicat no fa gaire per la Universitat Pompeu Fabra⁴, hi ha un text d'Albert Ribas titulat "Adecuación y aceptabilidad en la

traducción de textos dramáticos" on es diu el següent: "*Como afirma Corrigan, en los diálogos teatrales la cadencia es por se parte del significado y sus secuencias tienen como fundamento el ritmo de la respiración, lo que significa que el traductor debe conservar, siempre que pueda, el mismo número de palabras en cada frase.*" No sé si cal ser tan estricte quant al nombre de paraules, però sí que compten, al meu entendre, la mesura de les frases amb una certa equivalència dels accents d'intensitat, les al·literacions i altres recursos retòrics del text dramàtic.

Però jo em pregunto: aquesta oralitat i aquesta concisió, no formen part essencialment del text dramàtic, ja en el text de partida? Si el traductor ho té en compte i no ho oblidia en cap moment, no fa més que donar proves de la seva competència com a traductor, que a cada tipus de text aplicarà les estratègies corresponents. Així es manifesta José M. Fernández Cardo en un altre text de l'esmentat volum *Teatro y traducción* titulat "De la práctica a la teoría de la traducción dramática". Hi diu: "*El papel del traductor teatral no sería específico, su actividad no tiene por qué ser diferente a la del traductor de relatos o poemas. Teóricamente le bastaría su saber lingüístico y su sensibilidad estético-literaria para afrontar cualquier tipo de texto considerado literario.*" Si acceptem, doncs, la figura del traductor literari com a competent en tots els textos que es defineixen com a tals (narrativa, teatre i poesia), prendrem en consideració les afirmacions de Fernández Cardo, o bé podem pensar -per què no?- que el traductor de diàlegs dramàtics (sigui per al teatre o per a tots els audiovisuals) és un altre tipus de professional o especialista.

Des de la meua perspectiva de traductor literari, voldria qüestionar encara més aquesta especificitat. En la meua pràctica de molts anys, m'he trobat amb textos narratius on l'oralitat i la concisió eren fonamentals i, per contra, he traduït textos teatrals que, sense deixar de tenir una especial força o intensitat escènica, no se serveixen

3. Peter NEWMARK, *Manual de traducción*. Versió cast. de Virgilio Moya. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.

4. Francisco LAFARGA, Roberto DENGLER (ed.), *Teatro y traducción*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 1995.

d'un llenguatge quotidià ni col·loquial, sinó que creen un aparell retòric sobre el qual hi hauria molt a reflexionar i teoritzar. Potser és que dins el concepte de "teatralitat" hi caben més coses que l'oralitat i la concisió.

En posaré uns exemples, i començaré per dos casos extrems: el llenguatge col·loquial, sintètic, quotidià, precís i concís de la novel·la *Hotel Savoy*, del narrador austríac Joseph Roth, mort l'any 1939 i que se sol adscriure al corrent anomenat *Neue Sachlichkeit* (Nova objectivitat). *Hotel Savoy* és una narració en primera persona: un soldat repatriat de Rússia, després de la primera guerra europea, torna a Àustria, s'hostatja a l'Hotel Savoy i explica al lector la provisionalitat de la seva nova vida, el seu desarrelament, la seva inadaptació, així com la vida de tots els personatges que s'hostatgen també en aquell hotel, immens com el món, i que participen d'aquest mateix desarrelament. De fet es tracta d'un llarg monòleg que, al meu entendre, requereix aquest sentit de l'oralitat i la concisió que es reclamen del traductor teatral. No sé si es tracta d'aquella "adequació" i aquella "acceptabilitat" de què parla Albert Ribas quan el destinatari és un espectador, però crec que s'hi assembla molt. I una vegada més hem de dir que el traductor no ha de fer res més que saber copsar aquesta claríssima oralitat i saber-la traslladar i transmetre, és a dir, ser competent, ser simplement i senzillament un bon traductor. Un traductor "literari"? En principi diria que sí.

I ara l'altre exemple: una peça dramàtica, *Pentesilea*, d'Heinrich von Kleist, de la qual vaig publicar fa una vintena d'anys una traducció castellana. Es tracta ara d'un text de frase llarga, on la subordinació juga un paper important, com en tots els textos de Kleist. El seu poder de suggestió escènica rau precisament en aquesta complexitat, que s'allunya de l'oralitat i la concisió, o que posa en escena una altra mena d'oralitat pròpia, basada en la força de l'incís i molt allunyada, ja en el seu temps, del llenguatge col·loquial i directe.

Citaré encara dos exemples més que amplien aquesta problemàtica: *La ronda*, de l'austríac Arthur Schnitzler, peça que podem qualificar d'impressionista, on intervien successives parelles de classes socials diverses de la societat vienesa a la fi del segle passat, amb locucions pròpies de la parla popular vienesa i amb una col·loquialitat total i deliberada. El traductor ha de servir-se del mateix llenguatge gràfic, expressiu i directe -no parlo ara de la riquesa del subtext que implica justament aquest llenguatge-. Però en aquest tipus de textos no s'ha de caure tampoc en cap localisme dialectal català que no faria altra cosa que treure les situacions de context, ja que l'obra passa a Viena. En aquest cas és impossible allò que s'anomena l'adaptació i es podrien establir una sèrie de criteris referits a la capacitat o la flexibilitat del català com a llengua d'arribada, però tot això no té res a veure amb cap criteri general de traducció, sinó amb la possibilitat de trobar un registre català vulgar dintre d'un estàndard. I aquest seria un tema que donaria lloc a moltes discussions i a múltiples reflexions com aquesta.

I el quart exemple fóra *El procés* de Kafka. Kafka té, com tothom sap, un llenguatge complex i com de protocol administratiu, i la subordinació hi és també important. No debades l'obra de Kleist era una de les seves lectures imprescindibles, com ho ha estat també d'un altre austríac postkafkià. Em refereixo a Thomas Bernhard.

He posat, doncs, aquests quatre exemples perquè, si els hagués de classificar des de l'òptica del traductor, no recorreria tant al seu gènere -teatre o narració- com al grau d'oralitat i concisió que posseeixen i exigeixen de la traducció, segons el moviment estètic i l'autor a què pertanyen. En un grup hi posaria *Hotel Savoy*, una narració, i *La ronda*, una peça dramàtica. A l'altre grup hi situaria *Pentesilea*, un drama, i *El procés*, una novel·la.

Per a mi, doncs, la traducció d'uns textos no solament es mou entre teatre i narració -encara que també s'hi mou-, sinó entre els textos natu-

ralistes o de la "Nova objectivitat" i els textos romàntics i expressionistes. Crec que és tan important la primera diferenciació com la segona.

Tot plegat em porta a una conclusió sobre la traducció dramàtica: l'oralitat i la concisió poden ser imprescindibles per al text teatral, però no són exclusives del text teatral.

És cert, d'altra banda que, com diu Newmark, la presència del públic imposa que el llenguatge sigui "modern" -així és com ell el designa-. Però sempre que lleigeixo aquests tipus de teoritzacions penso en excepcions possibles. ¿Què passa si l'autor fa parlar un personatge en un llenguatge intencionadament arcaïtzant? (Suposo que en Shakespeare trobaríem més d'un exemple d'això). El que és innegable és que un espectador, a diferència d'un lector, només sent el text una vegada, i resulta una obvietat afirmar, doncs, que aquest text ha de ser immediatament comprensible. I l'aparició de nivells de llenguatge no col·loquials i no moderns seria, efectivament, una excepció que el públic viuria i acceptaria com a tal.

És cert, doncs, que el llenguatge escènic ha de pensar en els hàbits de llenguatge d'uns espectadors -més que d'uns lectors- i que el llenguatge d'arribada ha d'ajustar-se al nivell actual del llenguatge parlat. Això és perfectament vàlid com a principi. Ho dic perquè en un text de teatre eminentment literari -llenguatge neutre i recurs a la reflexió moral dins el diàleg- tenen un gran pes aquestes consideracions. Posaria com exemple la meua traducció de *Maria Estuard*, de Schiller. Per una banda, hi havia les imposicions del vers blanc, i per l'altra la necessitat de mantenir-se dins un registre "neutre" i "modern", al servei del conflicte dramàtic que és l'element primordial del text. No s'havia de caure, doncs, en termes arcaïtzants ni en fórmules aptes només per al llenguatge escrit. I tornem altra vegada a un tema que ja ha aparegut més amunt, el de l'estàndard català, que planteja encara seriosos problemes, com es pot veure en moltes traduccions teatrals estrenades i publicades.

Per acabar amb aquest tema, vull dir que, malgrat haver posat en qüestió els termes de la concisió i oralitat aplicats exclusivament al teatre, hi ha un cas en què m'he adonat que aquests dos conceptes tenien la seva importància: davant una traducció dolenta. El primer que, justament, oblidava el mal traductor de teatre, són aquests dos conceptes. I aleshores t'adones de la inviabilitat de les solucions excessivament literàries aplicades al llenguatge escènic.

Hi ha una frase d'Albert Ribas que accentua el possible caràcter excepcional de la traducció escènica, un aspecte que la diferencia efectivament de la traducció no teatral. Diu així: *"Esta doble exigencia de adecuación al original y de aceptabilidad para el receptor hace de la traducción de textos teatrales un caso particular en el que las dificultades de orden socio-histórico que hay que salvar exigen a menudo, para que el texto traducido sea representable, el recurso a soluciones tan arriesgadas que pueda cuestionarse (...) que el resultado sea propiamente una traducción."*

Interpreto aquesta frase de la manera següent: a diferència dels altres gèneres, que no la solen admetre, el teatre postula sovint allò que se'n diu la "versió" -manipulació del text- i l'adaptació -manipulació de les situacions i els personatges-. De fet *L'òpera de tres rals*, de Bertolt Brecht, és una adaptació de l'*Òpera del captaire*, de John Gay, traslladada del Londres del segle XVIII al Londres de la fi del segle XIX. Potser per això el director italià Giorgio Strehler la va fer passar al Chicago dels anys vint i jo em vaig atrevir a traslladar-la a la Barcelona del 1929, treballant amb uns materials d'hemeroteca que em va proporcionar el Centre Dramàtic de la Generalitat per a les representacions del *Romea*, l'any 1984. I potser per això he fet dues traduccions completament diferents del *Frank V* de Dürrematt, una per encàrrec de l'Editorial Aymà de cara a la publicació i una altra per a la seva estrena al Teatro María Guerrero de Madrid l'any 1989, per encàrrec del Centro Dramático Nacional. La pri-

mera no tenia en compte la música. La segona ajustava tots els textos cantats a la música i modificava substancialment tot el text. Crec que són fenòmens que es donen al món escènic i que el diferencien del món de la traducció literària estricta, en la mesura que el teatre -com s'ha dit tan-tes vegades no és literatura. Això explicaria altres fenòmens d'adaptació o bé, com diria Albert Ribas, d'adequació i acceptabilitat. Dos exemples: la traducció de l'anglès de l'obra *Enemic de classe* feta per Guillem-Jordi Graells i la de *Viure a Malibú*, feta del castellà per Josep M. Carandell. Tots dos traductors pensen que la marginalitat dels personatges només es pot donar tenint en compte la contaminació del català per part del castellà. Així, tots dos traductors inclouen personatges que parlen exclusivament castellà i altres personatges amb diversos graus de contaminació. Així traslladen al nostre context sociohistòric els problemes de l'*slang* i del *cheli* que constitueixen el registre únic de l'original. Però això torna a endinsar-nos en altres problemes i no exclusivament de la traducció teatral -pensem, per exemple, en la narrativa de Pasolini-

LA TRADUCCIÓ COM A FASE INICIAL DEL PROCÉS ESCÈNIC

Pel que fa al teatre, les nostres últimes consideracions ens condueixen al segon dels grans temes que hem enunciat al començament: la traducció dramàtica com a fase inicial d'un procés escènic que modifica el text. Són freqüents les consideracions sobre aquest tema en els textos que he pogut llegir sobre traducció i teatre. El traductor ha de saber que el seu treball passarà per les mans d'un director escènic, d'un "dramaturg" i d'uns actors i que, en el procés d'assaigs, podran produir-se modificacions d'aquest text inicial per tal de fer-lo arribar més al públic. De fet, aquestes modificacions comencen sovint amb supressions, amb un treball de refosa que pot fer un "dramaturg" i sobre el qual el traductor té

poca cosa a dir, perquè afecta l'estructura de l'obra més que no pas la feina del traductor. Així, en el cas de les meves traduccions de *Maria Estuard* i posteriorment d'*Els bandits*, de Schiller, les supressions van superar una tercera part de l'obra. Es tractava d'obres de dos-cents anys enrere, molt llargues, i que el "dramaturg" va pretendre reduir a l'essencial tot eliminant accions secundàries o aspectes que, al seu entendre, resultaven menys dramàtics.

Al costat d'aquest treball de dramaturgia, hi ha el treball de revisió del text, que jo veig en tres fases:

1) en el treball de taula, normalment amb l'equip de direcció. En aquest aspecte, he tingut experiències força positives amb directors com Pere Planella o Ariel García Valdés. Es tracta de llegir l'obra i veure quines frases, expressions, paraules, poden modificar-se per tal que el text arribi més fàcilment al públic. Cal dir que, quan es tracta d'una traducció nova d'un autor actual, és a dir, d'una estrena o d'una representació en què el traductor pot intervenir també en el procés d'escenificació, és importantíssim el consens i és aconsellable que el traductor imposi el seu criteri després d'assumir el problema que li planteja l'equip. Aquest ha estat sempre el meu cas. Vull dir que cal evitar intervencions aïllades i arbitràries sobre el text en les múltiples fases del muntatge. Aquest és un cas en què també m'he trobat alguna vegada. Aleshores es poden produir manipulacions extemporànies, sense que es produeixin les necessàries consultes.

2) en el treball d'assaigs, on poden introduir-se petits canvis suggerits sovint pels actors. Normalment es tracta de donar més fluïdesa al diàleg amb petites alteracions. I cal dir que moltes vegades són petites manies dels actors que, d'altra banda, parteixen d'un cert desig d'autoafirmació i alhora de col·laboració. Es tracta de demostrar que ells també hi són, malgrat que el problema plantejat sigui plausible.

3) modificacions després de l'estrena, que neixen en el transcurs de les representacions, sempre iguals i sempre diferents. Els actors poden introduir, voluntàriament o involuntàriament, petits canvis que poden quedar o no fixats o que els poden ser suggerits des de fora, per la direcció o pel mateix traductor, el qual veu com l'escenari li modifica la percepció que tenia del text.

És evident que, en cadascuna d'aquestes tres fases, la quantitat de canvis va de més a menys.

Tornant ara al llibre *Teatro y traducción*, jo diria que de les parts titulades "Algunas consideraciones generales" i "Experiencias de traductores" se'n desprèn que la traducció teatral és un producte modificable en virtut del procés escènic posterior a la feina del traductor. Es posa èmfasi en el fet que el destinatari no és un lector, i em sembla que això, efectivament, és cert. Però jo no afirmaria tan categòricament el caràcter provisorio del primer text que el traductor lliura a la companyia. Penso que aquest primer resultat ha de tenir un cert caràcter definitiu, ha d'assumir ja prèviament el caràcter escènic de l'empresa i ha d'evitar proporcionar a l'equip un text que calgui pràcticament refer amb el pretext de la seva provisionalitat com a text. Dic això perquè sovint m'he trobat amb males traduccions que s'escuden en aquest pretext. A més, cal posar en una banda la representació i en l'altra la publicació del text. La meua experiència és que no totes les modificacions del text representat s'incorporen al text publicat. És més, un director com Pere Planella em diu bastant sovint: "Mira, nosaltres, a l'escenari, direm això, però tu, per publicar el text, pots deixar-ho tal com estava."

Encara hi hauria moltes coses a dir sobre el treball de dramaturgia, adaptació, refosa, versió, etc. que es fa sobre una traducció completa i acabada. Pot semblar una frivolidat, però em sembla important dir que darrere de tot aquest treball hi ha uns drets, i que sovint hi ha molta gent disposada a participar d'aquests drets, d'aquest percentatge de taquilla que de vegades pot ser força llamíner. Però ara entraríem ja en un terreny que donaria per a uns quants articles més: el dels drets del traductor.

FELIU FORMOSA I TORRES (Sabadell, 1934) Llicenciat en Filologia Romànica. Director teatral i actor, ha realitzat una llarga tasca com a traductor de textos alemanys i ha publicat dotze llibres de poemes i alguns d'assaig. Ha obtingut importants premis. Professor de l'Institut del Teatre i de la Universitat Pompeu Fabra. Actualment és degà de la Institució de les Lletres Catalanes.