

ció noucentista sobre la feminitat, Bofill semblava augurar, poc temps abans d'aparèixer *La Ben Plantada* d'Ors, un poemari sobre la dona noucentista, síntesi perfecta dels valors clau del moviment: seny, harmonia, ordre, etc. És significatiu, en aquest sentit, que la primera versió del poema accentués una certa visió feminitzada de la Ciutat («Bella!»). Com és prou sabut, anys més tard Bofill faria ben explícit el paper de la dona a la Ciutat («Elles han de col·laborar a la tasca suprema de l'elaboració de la Ciutat...»), en la coneguda conferència *D'espiritualitat femenina* (1916).

Ara: per bé que, com s'ha observat reiteradament, *La ciutat d'ivori* va resultar un llibre dedicat fonamentalment a la dona, traspuaava en alguns poemes una concepció de la feminitat ben distant d'aquella de la dona-símbol noucentista. Perquè, si la dona havia d'encarnar una colla de valors de «permanència», no es pot pas dir que en aquell poemari ho fes unívocament: un nombre significatiu de textos (altres en donaven una visió més ortodoxa: pensem, per exemple, en certes imatges d'amor conjugal, de maternitat, etc.) presentaven la dona com un ésser voluble (una interrogació, un dubte, un «supòsit»); com una projecció del desig, com la neguitejant temptació eròtica d'un jo enamoratís que no podia evitar l'«endolciment» davant l'atractiu femení. Un jo que es reconeixia

«ple de força», però d'una força que, significativament, «es deixa tòrcer» («Pregue-ra»). Perquè alguns dels poemes de *La ciutat d'ivori*, certament, s'han de considerar l'elaboració literària d'una vivència de desig amorós del poeta fruit d'un abocament al món exterior. Una vivència de la qual s'alliberava per mitjà d'un retorn –matisat de religiositat– cap a si mateix.

Podem justificar, doncs, la modificació de Jaume Bofill del final de la versió definitiva del poema. Davant una feminitat que potser no havia arribat a elaborar literàriament com pretenia, arrossegat per aquella torbadora experiència íntima, optava per recórrer a una formulació més genèrica de la virtut que aquella feminitat havia d'haver encarnat unívocament: el «seny» (ell mateix al·ludia irònicament a «Retorn» al fet que «l'art de viure» fos «viure sense entenent»). I el guany d'explicitud es pot interpretar, fins i tot, com una creuada per a una lectura moralment adequada de l'aventura amorosa que traduïa part del poemari:

I, per damunt la frèvola grandesa
[terrenal,
empunyaràs la palma del seny –que és
[immortal.

ENRIC SERRA I CASALS

Alguns problemes de traducció a *Madame Bovary*, per Lluís M. Todó

Al segon capítol de la primera part de *Madame Bovary* trobem aquesta frase:

«Son cou sortait d'un col blanc, rabattu.»

Forma part de l'estupenda descripció que fa Flaubert de la jove Emma, una descripció que va resseguint la mirada ingènua, meravellada i plena de prejudicis (ingènua perquè és plena de prejudicis) de Charles Bovary. És evident que aquesta frase presenta una dificultat de traducció al català (i al castellà) en principi insoluble. Aquesta teòrica intradueïbilitat procedeix del fet que les paraules *cou* i *col*, en francès, constitueixen allò que els lingüistes anomenen un doblet, és a dir, un parell de paraules que tenen un mateix origen etimològic, però que s'han diferenciat a través d'evolucions diferents. En aquest cas, l'etím és el mot llatí *collum*, que en francès deriva en dues formes diferents que permeten distingir el coll d'una persona o

d'un animal (*cou*) del coll d'una peça de vestir (*col*). El problema, òbviament, és que ni en català ni en castellà no s'ha produït aquest fenomen, i *coll* o *cuello* designen tant una part de l'anatomia humana i animal com la part del vestit que la cobreix o que l'envolta. La brevetat de la frase francesa en qüestió, el fet que les dues paraules siguin tan pròximes i l'escassetat de sinònims de «coll» –en les dues accepcions– són fets que encara dificulten les hipotètiques solucions del traductor.

Consuelo Berges, a la seva traducció castellana, exacta i elegant,¹ diu: «Llevaba un cuello vuelto blanco.» Ha sacrificat, doncs, el *cou*, i sobretot el *sortait*, que és un element estilístic important en la mesura que dinamitza la descripció, un tret característic de la tècnica narrativa de Flaubert.

1. «El libro de Bolsillo» (Madrid, Alianza Editorial, 1974).

La traducció de Carmen Martín Gaité² és segurament més valuosa literàriament, i també més lliure. Gaité tradueix així la nostra frase: «*La garganta le surgía de un cuello con vueltas.*» Segons Maria Moliner, «garganta» és «*la parte anterior del cuello, considerada interior y exteriormente*». No és, doncs, ben bé el cou, però la petita inexactitud permet salvar la frase de manera notablement airosa, tot i que traduir *sortait* per *surgia* pot semblar discutible.

Ramon Xurriguera³ ofereix aquesta solució a la frase que ens ocupa: «La seva gorja emergia dolçament del coll blanc, girat i ajustat.» «La seva gorja», amb aquest possessiu innecessari, pot semblar un gallicisme; traduir el neutre *sortait* per «emergia» també sembla discutible; «dolçament» i «ajustat» resulten, almenys, inexplicables; quant a la «gorja», Fabra i Alcover-Moll remet en a «gola», que és la «part anterior del coll; espai existent entre el vel del paladar i l'entrada de l'esòfag i la laringe». La primera accepció autoritzaria la traducció de Xurriguera, però sembla molt més genuïna la segona, com demostren els exemples de Fabra: «Tinc mal a la gola. Tinc la gola inflamada. Té un os entravessat a la gola.»

A la meua traducció⁴ proposo aquesta solució: «El coll li sortia d'una solapa blanca.» Ja sé que no és el mateix un coll que una solapa, i també sé que Flaubert era extremament meticulós en l'exactitud lèxica; però em sembla que aquell *col* es pot interpretar com a «solapa» sense incorrer en contrasentit, i, en tot cas, aquesta petita traïció permet conservar el «coll» humà, que em sembla molt més satisfactori que «gorja» o «gola».

«*La conversation de Charles était plate comme un trottoir de rue*» (I, 7).

«*Il [Charles] avait sa casquette enfoncée sur les sourcils, et ses deux grosses lèvres tremblotaient, ce qui ajoutait à son visage quelque chose de stupide; son dos même, son dos tranquille était irritant à voir, et elle [Emma] y trouvait étalée sur la redingote toute la platitude du personnage*» (II, 5).

«*Emma retrouvait dans l'adultère toutes les platitudes du mariage*» (III, 6).

El que interessa, en aquests exemples, és l'ús —tan freqüent en Flaubert— del grup *plat, platitude*, usat adés en sentit literal adés en sentit figurat, o bé en tots dos; fins es podria dir que la *platitude* és

una de les figures majors de la novel·la poblada per personatges *plats* que habiten una «*contrée bâtarde où le langage est sans accentuation, comme le paysage est sans caractère*». El problema, naturalment, és que en català no hi ha —que jo sàpiga— cap adjectiu que compregui els dos sentits que té *plat* en francès: literalment, «pla», «llis»; figuradament, «vulgar», «insuls», *Sans caractère saillant ni qualité frappante* (Robert). El cas esdevé especialment greu en el segon dels exemples citats, on podria interpretar-se que la *platitude* és alhora la de l'esquena i la levita de Charles Bovary i la del seu caràcter; seria un exemple de la figura de retòrica coneguda amb el nom de sillepsi.

Vegem com se n'han sortit els tres traductors ja citats. La primera frase apareix traduïda així: Consuelo Berges: «*La conversación de Charles era llana como la acera de una calle.*» Carmen Martín Gaité: «*La conversación de Charles era plana como la acera de una calle.*» Ramon Xurriguera: «La conversació de Charles era llisa com una voravia de carrer.» A mi em va semblar inviable aquesta solució; no sé què pot significar «llisa», ni tan sols «plana»; en tot cas, ja hem vist que en francès l'ús de *plat* en sentit figurat és freqüentíssim, fins al punt d'estar recollit als diccionaris, cosa que no passa en català, ni en castellà; de manera que vaig optar per la solució dràstica: eliminar la comparació. El resultat és, simplement, «la conversa de Charles era ensopida». No n'estic del tot satisfet, però no he trobat millor solució.

La frase següent apareix traduïda així: Consuelo Berges: «*...toda la vulgaridad del personaje*». Carmen Martín Gaité: «*...toda la vulgaridad de la persona que lo llevaba*». Ramon Xurriguera: «*...tota la vulgaritat del personatge*». La meua traducció diu igualment «*...tota la vulgaritat del personatge*». En aquest cas no sembla que el sacrifici sigui gaire greu: tot i que *platitude*, aplicat a la levita (i potser també a l'esquena) potser conserva restes del significat de «pla», «llis», «uniforme», és evident que el sentit dominant és el de «vulgar».

Quant a les cèlebres *platitudes du mariage*, que tants maldecaps van costar a Flaubert, Consuelo Berges tradueix «*todas las insipideces del matrimonio*». Carmen Martín Gaité, «*aquella misma insulsez del matrimonio*». Ramon Xurriguera i jo mateix, «totes les fadeses del matrimoni».

Una mateixa paraula, recurrent i de significat fonamental en el sistema expressiu de la novel·la, ha hagut de ser traduïda, almenys, de tres maneres diferents: ara com «pla», «llis», «ensopit», ara com «vul-

2. Madrid, Sociedad General Española de Librerías, 1982.

3. «A tot Vent». Barcelona, Proa, 1986. Primera edició: Aymà, 1965.

4. Barcelona, Columna, 1991.

gar», ara com «fat». S'ha perdut un element de cohesió estructural; si abans dèiem que la *platitude* era un tema fonamental a *Madame Bovary*, ara veiem que no es pot dir exactament el mateix de les seves traduccions, almenys castellaneres i catalanes; en aquest cas la *platitude* s'hi veu fragmentada en imatges i conceptes diversos que impedeixen la formació d'un autèntic eix alhora verbal i temàtic.

«*Cependant, d'après les théories qu'elle [Emma] croyait bonnes, elle voulut se donner de l'amour*» (I, 7).

El problema d'aquesta frase és que no se sap bé si en presenta cap o no. A primer cap d'ull, resulta tan violenta que el lector tendeix a reduir-la a algun esquema conegut. El model sobre el qual podria estar construïda seria probablement el de *se donner du genre*, o *se donner des airs*, és a dir, que tindria el sentit de fingir, afectar, fer veure. Així ho han interpretat almenys les dues traductores castellaneres que anem citant: Berges: «*quiso hacer el papel de enamorada*»; Martín Gaité: «*se había propuesto ejercer de enamorada*». Xurriguera tradueix: «*volia experimentar tota la força expansiva de l'amor*» (?).

Però el cas no és tan clar; de fet, no hi ha cap necessitat d'interpretar aquest *se donner* sobre els models citats abans; podria ser molt bé que aquí el verb *donner* conservés el seu significat habitual, i el reflexiu també. La frase resultaria forçada —de fet, ho és de qualsevol manera que la interpretem—, però no seria pas l'única vegada que Flaubert fa violència a la sintaxi amb finalitats expressives; i, ben mirat, aquesta frase podria merèixer en el pensament de l'autor un tractament especial. En efecte, què fa Emma, al llarg de tota la vovella, si no precisament *se donner de l'amour*?, és a dir, forçar les persones i les circumstàncies per tal d'obtenir-ne amor? En aquest sentit, la frase concentraria de manera singularment expressiva un dels trets fonamentals del caràcter de la protagonista. D'altra banda, he consultat francesos, persones cultes i llegendes, i ningú no m'ha dit que sentís de manera immediata aquesta construcció com una variació sobre el *se donner du genre*, o *des airs*. De manera que he optat per traduir-la literalment, i a la meua versió «Emma va voler donar-se amor». En última instància, si existís l'ambigüitat de què parlava, en aquesta traducció quedaria preservada, puix que en català també existeixen construccions del tipus «donar-se aires», «donar-se fums».

Un últim exemple: poc després de conèixer Emma, Rodolphe reflexiona so-

bre la conveniència i les possibilitats de conquistar-la. El fragment és en forma de «monòleg» i es troba al capítol 7 de la segona part.

«*Je le crois bête. Elle en est fatiguée sans doute. Il porte des ongles sales et une barbe de trois jours. Tandis qu'il trotte à ses malades, elle reste à revauder des chaussettes. Et l'on s'ennuie! on voudrait habiter la ville, danser la polka tous les soirs! Pauvre petite femme! Ça bâille après l'amour, comme une carpe après l'eau sur une table de cuisine. Avec trois mots de galanterie, cela vous adorerait, j'en suis sûr! ce serait tendre! charmant!... Oui, mais comment s'en débarrasser ensuite?*» (II, 7).

El que importa subratllar aquí és l'evolució lingüística que sofreix Emma en els diversos deictics del discurs de Rodolphe: comença sent *elle* («*elle en est fatiguée*»); més endavant passa a *on* («*on s'ennuie, on voudrait habiter en ville*») i, finalment, queda reduïda a un patètic *ça* («*ça bâille après l'amour*») o *cela* («*cela vous adorerait*»). Del pronom personal (*elle*) s'ha passat a una marca d'impersonal (*on*) i, finalment, a un deictic habitualment reservat a les coses (*ça, cela*). Naturalment, això és molt important estilísticament, i narrativament; no solament aporta diversitat a la frase, sinó que retrata el pensament de Rodolphe i fins i tot anticipa alguns esdeveniments posteriors, puix que al capítol XII d'aquesta mateixa segona part es diu que al cap d'uns mesos de relació Rodolphe va fer d'Emma «*quelque chose de souple et de corrompu*». Doncs bé, aquesta gradació resulta impossible de traduir al català i al castellà. Vegem una vegada més les diverses solucions dels traductors:

Consuelo Berges: «*Me parece muy tonto. Seguramente está harta de él. Lleva las uñas sucias y una barba de tres días. Mientras él trata de enfermo en enfermo, ella se queda zurciendo calcetines. ¡Y la pobre mujer se aburre, quisiera vivir en la ciudad, bailar la polka todas las noches! ¡Pobre mujercita! Abre la boca pidiendo amor como una carpa pidiendo agua sobre una mesa de cocina. Con tres palabritas galantes, una mujer así le adoraría a uno, estoy seguro! ¡Sería una cosa tierna, deliciosa!... Sí, pero ¿y cómo desprenderse de ella después?*»

Carmen Martín Gaité: «*No parece persona de grandes alcances, seguro que está aburrida de él, con esas uñas tan sucias que lleva y la barba de tres días. Mientras que él anda por ahí trotando viendo enfermos, ella se queda zurciendo calcetines. ¡Se tiene que aburrir! Le gustaría vivir en una ciudad grande, ir por las noches a bailar la polka. ¡Pobre chica! Está dando*

boqueadas en busca de amor como un barbo recién sacado del río sobre la mesa de la cocina. Lo que es a ésa, con tres meses de galanteo, seguro que la tenía a mis pies. Y sería una maravilla, toda ternura. ¡Claro que luego, cualquiera se la iba a quitar de encima!»

Ramon Xurriuguera: «Em sembla que és molt ase. De segur que ella en deu estar cansada. Té les ungles brutes i porta una barba de tres dies. Mentre ell corre al darrera dels malalts, ella deu estar-se a casa a sargir mitjons. I s'avorreix! S'estimaria més viure a ciutat i ballar la polca cada vespre! Pobra noia! En sortir dels braços de l'amor es deu posar a badallar com una carpa treta soptosament de l'aigua i estesa a la taula de la cuina. Amb quatre paraules ensucrades li faria rodar el cap, n'estic segur. Seria deliciós, entenedridor!... Sí, però, i després, per desferme'n?»

(Sembla que Xurriuguera ha entès malament l'expressió *bâiller après l'amour*.)

Lluís M. Todó: «Em sembla que és un beneit. Segur que ella ja n'està farta. Porta les ungles brutes i barba de tres dies. Mentre ell va a visitar malalts ella es deu quedar sargint mitjons. I segur que s'avorreix,

que li agradaria anar a viure a ciutat, ballar la polca cada nit! Pobra dona! Bada la boca demanant amor com una carpa damunt d'una taula de cuina! Amb quatre paraules galants, la tindries rendida, n'estic segur! Seria tan tendre! Tan encantador!... Sí, però després com te la treus del damunt?»

Es evident que cap dels traductors no hem sabut, o no hem pogut, conservar aquella gradació –degradació– que trobàvem a l'original francès. Aquí, com en els exemples que hem analitzat abans, la pèrdua és tan *incalculable* –en la mesura que afecta estructures molt diverses i molt profundes del text (i no podia ser altrament tractant-se d'una obra literària d'una excel·lència absoluta)– com inevitable.

Casos com aquest són molt fructífers per als teòrics de la traducció; per al lector curiós són un test que permet avaluar les diferents solucions possibles, però per al traductor són origen d'angoixa, constatació dels límits del seu ofici i garantia de fracàs.

LLUÍS M. TODÓ