

La traducció teatral

Laura Masmiquel Martí

Treball Final del Grau de Llengua i Literatura Catalanes,
tutoritzat per Jordi Sala Lleal
Universitat de Girona
Curs 2015-2016

Agraeixo a amics i família el seu suport i, especialment, a Jordi Sala tot el seu interès i implicació en aquest projecte.

Índex

Introducció	4
La traducció d'<i>Old Times</i>	7
1. Per què traduïm?.....	7
2. La traducció teatral	8
3. La morfologia.....	10
4. El lèxic.....	12
5. La fonètica	18
6. La sintaxi.....	20
Vells Temps	23
A tall de conclusió	46
Bibliografia	49

Introducció

Des de fa uns quants anys, diverses lectures i experiències m'han anat acostant al món teatral. Aquest recull d'estímuls és el que ara m'ha portat a escriure les paraules que llegireu. Concretament, aquest treball es basa en la traducció teatral del primer acte d'*Old Times*, de Harold Pinter, i en una sèrie de reflexions i comentaris a aquesta traducció.

Harold Pinter (1930-2008) és un autor britànic que va rebre el Premi Nobel de Literatura l'any 2005. Va escriure teatre, però també poesia, prosa i guions cinematogràfics. A més, va ser director i actor, sovint en les seves pròpies obres. Des de *The Room* fins a *Remembrance of Things Past*, un total de trenta textos dramàtics componen la seva trajectòria professional, alguns dels quals ell mateix va adaptar al cinema, essent així nominat i guardonat en diversos premis.

S'insereix en una estètica deutora del sovint anomenat "teatre de l'absurd", és a dir, del teatre existencialista de Beckett. Tot sovint, els personatges mantenen diàlegs basats en la incomprensió i en la falta de comunicació. *Old Times* n'és un exemple. L'argument d'aquesta peça és aparentment simple: una parella, Kate i Deeley, espera la visita d'una antiga amiga de Kate, anomenada Anna. Quan Anna arriba, els tres personatges comencen a parlar del seu passat, de manera que es poden entreveure les relacions que tenien, i que tenen, els uns amb els altres. I és així mateix, conversant sobre records i anècdotes, com s'acaba l'obra. Sembla, doncs, un text ben simple on no passa gaire res, però Pinter va molt més enllà. Llegim aquest fragment de la traducció al català –en el qual mantenim les cançons en anglès, com ja comentarem més endavant– per exemplificar-ho:

ANNA, cantant: *The waiters whistling as the last bar closes...*

DEELEY, cantant: *Oh, how the ghost of you clings...*

Pausa

Ja no en fan, d'aquestes.

Silenci

Això és el que va passar. Vaig acostar-me a un cinema de mala mort a veure *Llarga és la nit*. Una maleïda tarda d'estiu, horrible, caminant

sense cap direcció. Recordo que pensava que hi havia alguna cosa familiar en el barri i de cop vaig recordar que havia estat en aquest mateix barri on el pare m'havia comprat la meva primera bici, de fet, l'única bici que he tingut mai. En fi, hi havia una botiga de bicicletes i hi havia el cinema de mala mort fent *Llarga és la nit*. (Pinter, 1997: 267)

Aquestes rèpliques mostren l'absurda comunicació que hi ha entre els personatges ja que Deeley, després d'haver estat cantant amb Anna, de cop explica un episodi de la seva vida que, en realitat –com llegirem en la continuació del monòleg citat– és una metàfora per expressar el seu estat d'ànim actual. La importància de la «Pausa» i del «Silenci» és fonamental en les obres de Pinter, i també són una herència directíssima de Beckett. Sovint, com en aquest cas, les pauses són l'únic enllaç entre dues temàtiques que en un primer moment semblen del tot diferenciades. De fet, les pauses pinterianes ja són conegudes arreu per la seva extensió i creen una tensió inigualable dalt de l'escenari.

Aquest ambient suspès i alhora tan tens és l'únic moment que té l'espectador per pair l'escena que acaba de veure i per preparar-se per un altre sotrac. És a dir, les pauses pauten el text com si es tractés d'una partitura musical, alhora que van elevat el nivell de tensió i enllaçant cada escena, ja que totes semblen desconnexes fins al final. Quan s'atenuen les llums i l'obra s'acaba, de fet, tampoc es resol res, però l'espectador, com a narratori extradigètic de la ficció representada, ajunta totes les peces per tal d'intentar assimilar què acaba de passar dalt de l'escenari, com si es tractés d'un trencaclosques: *«is like trying to solve a crossword puzzle where every vertical clue is designed to put you off the horizontal»* (Stine, 1992: 7).

Així, la complexitat d'aquest text també rau en la dificultat d'interpretar-lo i de comprendre'l, ja que és una analogia basada en un joc de perspectives entre els tres personatges i en un joc temporal entre passat i present, de manera que és gairebé impossible, també com a espectador, tenir un únic punt de vista. Pinter, doncs, vol un públic actiu, que en sortir del teatre es plantegi, per exemple, si Anna és una imaginació de Kate i Deeley o si realment existeix, que es preguntin si Anna i Kate van mantenir una relació lèsbica en un passat, o bé si Anna és la Kate del passat. Ja ho deia T.S. Eliot:

*Time present and time past
Are both perhaps present in time future
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable.
What might have been is an abstraction
Remaining a perpetual possibility
Only in a world of speculation.
What might have been and what has been
Point to one end, which is always present. (Eliot, 2010: 44)*

La multiplicitat d'interpretacions impossibles de resoldre deixa la sensació que totes aquestes possibilitats són factibles alhora. I és aquesta sensació, causada pel simbolisme, el suspens i la sensualitat d'*Old Times*, la que fa que retornem constantment a aquesta obra, ja que mai la podem donar per acabada ni compresa del tot. I també és aquesta «*impossibility of verifying reality*», tal com diu el títol de l'estudi de Noorbakhsh Hooti, el que m'ha atret a voler llegir *Old Times* des d'un altre punt de vista, com a traductora.

De fet, en llegir per primer cop el text anglès, expressions com «*my one and only*» ja em van cridar l'atenció. Em vaig preguntar com es deuriem traduir al català, i com les traduiria jo. La incapacitat de trobar una resposta aleshores em va incitar a voler-la trobar més endavant. Així, gairebé tots els motius que m'han portat a escriure aquestes línies es basen en el desig de superar obstacles, ja sigui per intentar mantenir l'ambigüitat del text de Pinter en la traducció catalana, o per intentar crear en català la mateixa obra que he llegit en anglès. I era un repte, ja que també implicava posar a prova el meu coneixement de la llengua anglesa i del món teatral, el qual volia ampliar. Aquest treball, doncs, és la pràctica que reuneix tots aquests propòsits i que, alhora, m'ha portat també a les reflexions teòriques del següent apartat.

La traducció d'*Old Times*

1. PER QUÈ TRADUÏM?

El terme *traducció* ja fa temps que ha estat motiu de discussió. La llengua en què està escrit un text literari forma part del propi text en si. A partir d'aquesta premissa, doncs, és impossible aplicar a la pràctica la idea de traducció que tots tenim al cap, la idea que el text original i el traduït diuen exactament el mateix però en codis diferents que han de ser al mateix temps equivalents. A més a més, cada llengua forma part d'un món distint i cada paraula d'aquesta llengua remet a aquest món: «*No two languages are ever sufficiently similar to be considered as representing the same social reality. The worlds in which different societies live are distinct worlds, not merely the same world with different labels attached*» (Bassnett, 2010: 21). De fet, cap text està escrit en una llengua, sinó en un dialecte, en l'idiolecte de l'autor. És evident, doncs, que tampoc cap text es tradueix a una llengua, sinó a l'idiolecte del traductor. *Old Times* està escrit en un anglès britànic i, en aquest cas, traduït –si en podem dir així– a un català gironí. És per això que, per exemple, podreu llegir «*en Deeley*» i no pas «*el Deeley*». Aquesta diferència és palpable formalment, però va lligada al contingut, ja que tota traducció és una interpretació, que després es formalitza en una altra llengua: «*the translation is only an adequate interpretation of an alien coda unit and equivalence is impossible*» (Bassnett, 2010: 23). És per això que la traducció i la creació van tant de la mà, i potser per tot plegat Derrida preferia anomenar aquest procés *transformació*.

A nivell personal i vista la complicació que la tasca presenta, ens podríem preguntar què ens aporta la traducció. És evident que com a lector desconexor de la llengua d'origen d'un text, la traducció ens fa de pont necessari per accedir a un saber que no podríem obtenir de cap altra manera. Ara bé, com a traductor, què ens ofereix? Octavio Paz diu que «*en el interior de cada civilización renacen las diferencias: las lenguas que nos sirven para comunicarnos también nos encierran en una malla invisible de sonidos y significados, de modo que las naciones son prisioneras de las lenguas que hablan*» (Paz, 1990: 12). Traduir, doncs, és una manera de conèixer la pròpia llengua i, especialment, de veure els límits d'expressió que presenta. És ben sabut que hi ha unes quaranta maneres diferents de dir *neu* en finès i això és conseqüència de la necessitat de vocabulari que comporta el medi en què viuen els seus parlants. Als Països Catalans, aquesta necessitat en concret és nul·la i, per tant, la llengua catalana presenta una

limitació a l'hora de traduir *lumi, pyry, myräkkä, rae* o *räntä*, ja que pels parlants catans tot ve a ser el mateix: *neu*. Aquests obstacles, però, no els hem d'entendre com a negatius: «*gracias a la traducción nos enteramos de que nuestros vecinos hablan y piensan de un modo distinto al nuestro*» (Paz, 1990: 13), i la feina del traductor és intentar traslladar aquest món aliè al nostre món de manera natural. Ferrater deia que «un dels motius que ens fan escriure poesies és el desig de veure fins on podem aixecar l'energia emotiva del nostre llenguatge» (Ferrater, 1960). Potser un motiu semblant és el que ens porta a traduir: el desig de veure fins a quin punt podem estirar el nostre llenguatge per tal que s'aproximi el màxim a un altre, i que tot i així mantingui la seva pròpia expressió i identitat.

2. LA TRADUCCIÓ TEATRAL

No hem d'oblidar que *Old Times* és una peça teatral i que, així com traduir poesia presenta uns problemes específics, traduir un text dramàtic, també. Hem de tenir en compte que aquest text és només el pas previ a la representació teatral. Només llegirà aquest text la companyia teatral que l'interpreti, tota la resta de receptors no seran lectors, sinó espectadors d'una funció. L'obra escrita, doncs, no és el producte acabat: el resultat final es veu en escena. És per això que tot el que no succeeixi o es digui en escena no té cap sentit. Tenint en compte aquest fet, les rèpliques entre els personatges tenen sentit i el text didascàlic, és a dir, tot el que no és purament el diàleg dels personatges, també. Pensem ara en les notes a peu de pàgina. Aparentment, podrien semblar el mateix que les acotacions, però la didascàlia té un pes en escena ja que indica com moure's per l'espai, com és aquest espai, o a qui dirigir cada rèplica. És veritat que el director i els actors llegeixen les acotacions i que l'espectador no les sent a través de cap personatge, però les veu realitzades. Les notes a peu de pàgina, en canvi, si bé també les podria llegir el director, posem per cas, cap espectador les veuria plasmades en escena, ja que són una informació externa a la ficció.

A *Old Times*, en un cert moment, Deeley i Anna es posen a cantar cançons en anglès. Davant d'aquest fet, un traductor té diverses opcions: buscar traduccions ja existents de les cançons; traduir ell mateix les cançons conservant el ritme i la rima; traduir-les en prosa, conservant més bé el significat; o bé no traduir-les. Les tres primeres opcions, en un text pensat per ser llegit, podrien plantejar un altre dubte: mostrar només la traducció, adjuntar la traducció a peu de pàgina o potser, fins i tot, fer una edició

bilingüe. Si bé la comparació entre l'original i la traducció, en un text teatral, podria ser molt enriquidora pel director o pels actors que llegeixen el text, seria imperceptible per l'espectador. Així, doncs, si tenim en compte que les cançons que apareixen a *Old Times* no estan musicades en català, que traduir-les conservant la rima i el ritme seria perdre significat, que traduir-les conservant el significat seria perdre tota melodia, i, sobretot, si tenim en compte que són cançons conegudes (gairebé totes popularitzades per Frank Sinatra) en la seva llengua original entre els catalans i que la seva importància dins l'obra rau en la sonoritat i la sensualitat que evoquen; la opció més coherent dins aquesta especificitat teatral és no traduir-les i conservar-les en llengua anglesa.

Tot i això, aquesta tria presenta un altre problema. Com ja veurem, Pinter sovint juga amb les paraules i, en aquest cas, introdueix les cançons dins de l'obra a través de la repetició.

DEELEY: Fun to live with?

ANNA: Delightful.

DEELEY: Lovely to look at, delightful to know. (Pinter, 1997: 264)

En aquest fragment, Deeley menciona el vers d'una cançó, però encara no canta. Al cap de quatre rèpliques, comencen a cantar tots dos i aquest vers és el que inicia la seqüència de cançons. Si aquí, que apareix per primer cop, doncs, el traduïssim, no seria lògic que més endavant el cantessin en la versió original. Així, doncs, hem optat per conservar la llengua anglesa també aquí. Seria estrany, però, que la replica anterior, en no tractar-se encara de cap vers, fos en anglès. Tot i això, si la traduïm, perdem el joc de paraules. La solució que proposo, doncs, és la següent.

DEELEY: Era divertit viure-hi?

ANNA: Un plaer.

DEELEY: És agradable veure't, un plaer conèixer-te. *Lovely to look at, delightful to know.*

D'aquesta manera, com que encara no és una rèplica cantada en què la musicalitat té la major importància, conservem la repetició i així tenim el primer contacte amb les cançons de la mateixa manera que en l'original. A més a més, així introduïm d'una manera més progressiva l'espectador a una altra llengua.

Deixant de banda aquest cas concret i la complicació d'haver-ho de dir tot dins el propi text, com ja hem dit anteriorment, tota traducció és una interpretació. Aquest fet, en un text dramàtic, encara té més importància, ja que l'espectador acabarà fent una lectura de la lectura que ha fet el director de la que ha fet el traductor de l'original. Així, doncs, es poden perdre molts matisos, o guanyar-ne. A diferència de les versions o adaptacions que el director és lliure de fer, el traductor ha d'intentar reproduir la mateixa idea que el text original, però això és impossible si no és que el traductor és el mateix escriptor. «*Moreover, whatever the subject matter may be, the situation variously interferes in the dialogue*» (Basnett, 2010: 121), és a dir, la lectura que el traductor fa de la situació que s'està produint, la manera com s'ho imagina representat, acaba afectant la tria de paraules a l'hora de traduir. *Old Times* no és una obra descriptiva, tot el contrari, presenta molts de buits que l'espectador ha d'omplir. Tot i això, l'espectador només ha d'emplenar els buits argumentals, ja que se li presenta una posada en escena concreta. En canvi, un lector ha d'emplenar també els buits visuals. Ja que tot traductor és lector, la manera com jo he emplenat aquests buits de vestuari o escenificació també influeix, en part, la selecció de vocabulari usat, encara que aquest fet sigui poc perceptible.

3. LA MORFOLOGIA

Els pronoms i la flexió, tant verbal com nominal, són dos dels grans problemes que presenta la traducció d'un text anglès al català. Com ja hem mencionat anteriorment, Harold Pinter es caracteritza per l'ambigüitat de les seves obres. En molts casos, aquesta ambigüitat es troba en la manca de flexió anglesa o en un «*you*», que tant pot ser «tu» com «vosaltres». A l'hora de traduir, podem intentar mantenir l'ambigüitat, per exemple, si no marquem el subjecte quan la flexió d'un verb pot equivaldre a més d'una persona: «Però, esclar, *era* una noia a Londres».

És cert que la flexió verbal catalana fa que, en la majoria de casos, no sigui necessari especificar el subjecte d'una oració ja que, dins d'un context, s'entén perfectament de qui es tracta. En els casos en què hi pot haver confusió, és quan podem jugar amb l'ambigüitat, tal com hem vist, però només si el text original ja genera aquest dubte en el subjecte de l'oració. Hem de procurar, doncs, no crear ambigüitats que el text anglès no té. Així, si Pinter escriu «*But I would miss London, nevertheless. But of course I was a girl in London. We were girls together*», en aquest cas cal usar un pronom per desfer

l'ambigüitat que el català presenta: «Però, tot i així, enyoraria Londres. Però, esclar, jo era una noia a Londres. Érem noies juntes».

Seguint la mateixa línia, també seria redundant l'ús de determinants i possessius si traduïssim el text anglès paraula per paraula. En la majoria de casos, en català és innecessari escriure el determinant i el possessiu abans del substantiu, ja que el determinant sol i el context mostren de qui és l'objecte. Així, podríem traduir «*with our sandwiches*» per «amb els entrepans», ja que tot el monòleg d'Anna que envolta aquesta frase deixa clar que es tracta dels entrepans d'Anna i Kate. Tot i així, en aquest cas, Pinter no ha escrit «*with our sandwiches*», sinó «*with our very own sandwiches*». Ens podem preguntar, doncs, com traduir aquesta èmfasi. Ja que en català l'ús del possessiu seria innecessari en un discurs normal, el podem fer servir en aquesta oració per remarcar l'emoció. Així, la traducció que proposem és «amb els nostres entrepans». Ens trobaríem en una situació semblant si traduïssim un text castellà al català, ja que tant l'anglès com el castellà usen el possessiu com a determinant, sense que hagi d'anar acompanyat per un article. Al capdavall, doncs, tot és jugar amb l'estructura de les llengües, ja que l'equivalència és impossible des d'un inici.

Per altra banda, cal dir que la llengua anglesa no usa determinants davant dels noms propis, mentre que el català sí que ho fa. Per aquesta raó, dins les rèpliques dels personatges, trobareu els noms propis precedits d'articles: «Però la Kate es queda aquí», «a la Katey sempre li han interessat les arts», «I la pobra Katey, quan ets fora, què fa?». Però en el text didascàlic, hem preferit mantenir-los sense articles: «Kate s'aixeca», «Anna mira Kate», «Kate s'asseu. Deeley es serveix una copa». Les acotacions són un text informatiu, que sol ser breu, i que no ha de dir cap personatge. És per això que hem preferit no usar els determinants en aquest cas, per així mantenir la brevetat, per donar un registre més formal a la didascàlia, diferenciada del discurs. I és possible aquesta elisió ja que cap actor ha de pronunciar aquestes paraules i, per tant, no trenquem la naturalitat de la parla.

Per últim, cal parlar dels neologismes que l'autor crea en aquesta obra. Podríem pensar que la creació de noves paraules és una qüestió lèxica, però en aquest cas Pinter les crea a partir de processos morfològics, concretament amb sufixació. La llengua anglesa és molt més prolífica que la catalana en la creació de noves paraules i sovint ho fa adjuntant un sufix regular a una base ja existent. Aquesta fórmula és la que trobem a

Old Times, en les paraules «*fixedness*» o «*beguilingly*». Són mots que els diccionaris encara no recullen, però que no trigaran a acceptar ja que, per exemple, «*decisiveness*», un substantiu que també trobem en aquesta obra, ja és un lema en alguns diccionaris o bé apareix dins del lema «*decisive*».

Com bé diu Miguel Ibáñez, «*La traducción de los neologismos es realmente compleja*» (Ibáñez, 1998: 151). Si bé ell ho diu en un nivell més general, també és cert en aquest cas, ja que el català no presenta la facilitat anglesa a l'hora de crear noves paraules amb processos morfològics. En un cert moment de l'obra, Anna diu «*Rather beguilingly so*» (Pinter, 1997: 279). Hem de ser conscients que aquesta oració és forçada, ja que la rèplica de Deeley ho mostra: «*Rather beguilingly so. (To himself.) What the hell does she mean by that?*», però també hem de ser conscients que no podem traslladar la complexitat d'aquesta oració o paraula al català, ja que, per a la nostra llengua, l'estranyesa de la frase seria encara molt més gran, a causa de la poca creació morfològica de neologismes que tenim. Així, doncs, proposem la traducció «Sí, encantadorament humida», ja que en un registre col·loquial i oral ja és una oració prou feixuga i entenem que ho és tant com l'oració anglesa, cada una dins el seu context lingüístic i, de fet, cultural.

Aquests neologismes, doncs, són una mostra més del joc lingüístic de Pinter, que seguirem veient més endavant en altres casos concrets.

4. EL LÈXIC

Un dels aspectes més importants a tenir en compte a l'hora de traduir és saber traslladar els nivells del llenguatge del text original a la traducció. Hi ha casos en què Anna usa arcaïsmes que a Deeley sonen estranys, però també hi ha casos en què tant Anna com Deeley expliquen anècdotes de la seva joventut i empren un munt de col·loquialismes. En la traducció catalana, doncs, hem intentat conservar el registre de cada moment.

Pel que fa als col·loquialismes, al text anglès trobem paraules com «*fellow*» o «*fleapit*», que corresponen a l'*slang*, a una llengua oral en un context popular, distès, però que, tot i això, són acceptades acadèmicament i les trobem en els diccionaris. En la llengua catalana no trobem una equivalència que sigui a l'hora col·loquial i gramatical. Si busquem una paraula acadèmica propera a aquest concepte, trobarem «*paio*» al DIEC, però aquest mot ja no té un ús freqüent a hores d'ara i, a més a més, pot tenir

connotacions negatives que les paraules angleses no presenten. Si, per altra banda, busquem la paraula popular d'ús freqüent que s'hi acostaria més, és fàcil pensar en «tio». Tot i això, aquest mot és un castellanisme i no és acceptat acadèmicament. En la mesura del possible cal evitar aquest mot, però hem de tenir en compte que tot text teatral està pensat per ser representat, per ser dit, i que a la llengua oral popular, el castellanisme «tio» és molt freqüent. Així, doncs, resulta molt més natural i real traduir el fragment «*What did he look like, this fellow?*» (Pinter, 1997: 272) per «Com era, aquest tio?» que no pas per «Com era, aquest paio?», per «Com era, aquest home?» o bé per «Com era, aquest individu?».

Dins d'aquest registre col·loquial, també és interessant la paraula emfàtica «bejesus», que és buida de significat i que no es troba al diccionari. El problema que presenta, doncs, és evident: com traduïm una paraula que no vol dir res i que simplement reforça emocionalment o emfàtica l'oració en què es troba?, que concretament és aquest: «*Myself I was a student then, juggling with my future, wondering should I bejeasus saddle myself with a slip of a girl not long out of fer swaddling clothes*» (Pinter, 1997: 273). Ja que en català no podem trobar una equivalència a aquest mot, hem optat per la construcció següent: «Aleshores jo era un estudiant, feia malabars amb el meu futur, em preguntava *per què carai* no enrotllar-me amb una mocosa que feia quatre dies encara duia bolquers», ja que el «per què carai» aporta una força i una èmfasi a l'oració similars a les de «bejesus» i el significat que aporta simplement és un suport al «em preguntava».

Si reprenem ara els arcaïsmes d'*Old Times*, també podem parlar de casos concrets que presenten problemàtiques a l'hora de traduir-los. En més d'una ocasió, Anna diu paraules que Deeley fa temps que no sentia.

ANNA: No one who lived here would want to go far. I would not want to go far, I would be afraid to go far, lest when I returned the house would be gone.

DEELEY: Lest?

ANNA: What?

DEELEY: The word lest. Haven't heard it for a time. (Pinter, 1997: 257)

Com a traductor, trobar un arcaisme català que fos alhora un connector amb el significat de *lest* és força complex. Per això, l'opció més fàcil era trobar un arcaisme que pogués equivaldre a algun altre mot de la rèplica de l'Anna, és a dir, fer una compensació.

La compensació implica l'expressió d'elements del contingut o de l'estil en un punt del text diferent d'on apareix a l'original. Un dels casos més habituals és la traducció de les varietats d'usuari (dialectes geogràfics, històrics o socials), on és molt difícil la traducció dels trets morfosintàctics i lèxics que els caracteritzen en el mateix segment on apareix l'original. (Ainaud, Espunya, i Pujol, 2003: 33)

Tot i que aquesta opció sigui una de les possibles, és preferible, com sempre, ser tan pròxim com es pugui al text anglès. Per això, doncs, vam desestimar el fet de traslladar l'arcaisme en un altre punt de l'oració. Trobar una paraula en desús, que sigui un connector i amb aquest significat és pràcticament impossible. És per això que vam traduir l'oració amb un connector arcaic que no vol dir el mateix, però que permet una formulació que sí que acaba aportant el mateix significat.

ANNA: Ningú que visqués aquí voldria anar lluny. Jo no voldria anar lluny, em faria por anar lluny, puix que quan tornés la casa potser ja no hi seria.

DEELEY: Puix?

ANNA: Què?

DEELEY: La paraula puix. Fa molt de temps que no la sentia.

Però aquesta traducció té un inconvenient i és que *puix* no pot ser una paraula en desús perquè mai ha estat en ús. És a dir, no és un arcaisme sinó un cultisme. Oralment, mai s'ha usat i cada cop es fa servir menys de manera escrita. Tot i així, expressions que concordarien amb el significat de «*lest*», com podrien ser «no fos cas que» o bé «no fos cosa que», no aporten una estranyesa ni antiguitat suficient com perquè l'espectador s'hi fixi abans que Deeley ho remarqui. A més a més, «*puix*» és una sola paraula, així com ho és «*lest*», i, per tot això, proposem aquest connector com el més adequat en aquest cas.

En una altra ocasió, Deeley també es sorprèn d'una paraula que diu Anna. Es tracta de «*gaze*», que vol dir 'contemplar' o 'mirar fixament'.

ANNA: [...] Sometimes I'd look at her face, but she was quite unaware of my gaze.

DEELEY: Gaze?

ANNA: What?

DEELEY: The word gaze. Don't hear it very often. (Pinter, 1997: 264)

En aquest cas, no es tracta d'un arcaisme anglès, sinó d'una paraula de poc ús. De fet, en el segon acte d'*Old Times*, Anna la torna a dir i Deeley ja no es sorprèn: «*I was aware of your gaze, was I?*» (Pinter, 1997: 289). També en aquesta ocasió, doncs, hem intentat mantenir la màxima equivalència i per això l'hem traduït per «esguardar»: «A vegades li mirava la cara, però ella no s'adonava que l'esguardava». A hores d'ara, aquest verb encara s'usa de manera escrita, però no de manera oral. Per això té una sonoritat suficientment poc comuna com per usar-lo.

Tal com hem vist anteriorment, en totes aquests petits fragments, el que preval és intentar mantenir el nivell del llenguatge, diferent en cada moment. Ja que és un llenguatge oral, sempre s'ha d'intentar buscar la naturalitat del discurs, però sense oblidar el to de l'original. És a dir, hauria estat incorrecte traduït «*lest*» o «*gaze*» per paraules del nostre vocabulari comú, precisament perquè en aquest cas es busca la falta de naturalitat. Més endavant, veurem fragments sintàcticament tensos o forçats en què hem d'aplicar el mateix criteri.

Un altre aspecte important del lèxic d'*Old Times* són les marques d'identitat.

El concepto de marcas de identidad [...] presupone formas concretas en las que se dibuja un espacio sociopsicológico de pertenencia de cada identidad específica. Las que denomino marcas externas de identidad son las más evidentes y aparecen reflejadas con pertenencia en el plano léxico; describen y denominan la geografía, las comidas, música, bailes, ritos, olores y colores que dan cuerpo a la identidad cultural. (Bravo, 2002: 30)

Una de les marques d'identitat d'aquesta obra, doncs, són les cançons que hem comentat al principi, però també hi trobem noms de barris, de carrers i de parcs que hem mantingut en la seva forma original, tal com mostrem en el següent fragment. De fet, tot aquest monòleg és una mostra de la identitat cultural de la societat contemporània a Pinter, i per això el citem complert. Així com també ho fem per mostrar que no hem traslladat la identitat d'*Old Times*, ja que es tracta de la traducció d'una obra en el seu

propi context i cultura, i no d'una adaptació de la ficció al context cultural de la llengua de sortida.

ANNA: [...] Mare meva, l'Albert Hall, el Covent Garden, què menjàvem? Mirar enrere, mitja nit, fer el que ens agradava, esclar que llavors érem joves, però com aguantàvem, i treballar pels matins, i cap a un concert, o a l'òpera, o al ballet, aquella nit, no te n'has oblidat? I després pujar al pis de dalt del bus cap a Kensington High Street, i els cobradors del bus, i llavors córrer buscant els llumins pel foc de gas i després suposo que ous remenats, o què? Qui cuinava? Totes dues sèiem i xerràvem, arraulides, fins a fer-nos escalfor, llavors al llit i a dormir, i tot l'anar i venir del matí, corrents cap al bus per anar a treballar altre cop, estones per dinar al Green Park, intercanviant-nos totes les notícies, amb els nostres entrepans, noies innocents, secretàries innocents, i llavors venia la nit, i Déu sap quanta excitació continguda, vull dir la pura expectació per tot, el tenir ganes de tot, i tan pobres, però ser pobra i jove, i una noia, a Londres aleshores... i els *cafès* que trobàvem, que eren gairebé privats, o no? On es reunien artistes i escriptors i a vegades actors, i altres amb ballarins, ens assèiem amb el cafè a les mans amb prou feines respirant, els caps inclinats, per així no ser vistes, per així no molestar, per així no distreure, i escoltàvem i escoltàvem totes aquelles paraules, a tots aquells cafès i tota aquella gent, sens dubte creativa, i em pregunto si això encara existeix. Ho saps? M'ho saps dir?

Més endavant, en un monòleg semblant a aquest, Anna i Deeley tornen a parlar de la City i de barris, cinemes, pel·lícules i actors que marquen un context social i cultural ben clar, com també el marca una beguda específica que Kate menciona, el «*bullshot*». Es tracta d'una beguda sofisticada, feta a base de vodka i semblant al *Bloody Mary*. L'hem traduït per «còctels», un mot que conserva l'elegància de la beguda, sense entrar en detalls difícils d'explicar dins la pròpia rèplica i del tot prescindibles: «KATE, a ANNA: Beus suc de taronja, al matí, a la teva terrassa, i còctels a la posta de sol, i mires el mar?».

Tal com hem dit, les marques externes d'identitat són les més evidents, però no són les úniques: «*Las marcas internas de identidad se localizan en la escritura subyacente, en el tono de la obra, en su infratexto, y signan en lo profundo el idiolecto del autor*» (Bravo, 2002: 30), i unes de les marques d'identitat internes que més dubtes creen a l'hora de traduir són les frases fetes. Vegem-ne alguns exemples.

La primera frase feta anglesa que trobem en el text és potser la més àrdua de traduir ja que les rèpliques que la precedeixen no deixen gaire marge d'interpretació ni flexibilitat d'elocució.

DEELEY: Did you think of her as your best friend?

KATE: She was my only friend.

DEELEY: Your best and only.

KATE: My one and only.

Pause

If you have only one of something you can't say it's the best of anything.

(Pinter, 1997: 247)

Sovint ens hem referit a l'equivalència que s'intenta buscar a l'hora de traduir, tot i que mai es pugui aconseguir del tot. En aquesta ocasió, en català no hi ha cap frase feta que vulgui dir alhora tot això: la meva, l'única que tinc per a mi, a la meva vida; no n'hi ha cap més d'igual ni cap més és el mateix per a mi. Així, no hem pogut traduir «*my one and only*» per cap frase feta catalana. De fet, no hi ha cap expressió ni cap paraula catalana que pugui suggerir tots aquests matisos significatius alhora. És per això que la traducció literal, deixant de banda l'equivalència morfosintàctica, també ha estat complexa. Finalment, hem optat per una simplificació dels significats anteriors que al mateix temps mantingués tant com pogués el joc de paraules anterior.

DEELEY: La *veies* com la teva millor amiga?

KATE: Era la meva única amiga.

DEELEY: La millor i l'única.

KATE: La meva, l'única.

Pausa

Si només en tens un, d'alguna cosa, no pots dir que és el millor de res.

Malgrat que aquesta frase feta presenta més complicacions de l'habitual, buscar una equivalència catalana a les altres expressions angleses que es troben a *Old Times* tampoc és una tasca fàcil. Vegem-ne més exemples.

DEELEY: [...] and I thought Jesus
this is it, I've made a catch, this is
a true blue pickup. (Pinter, 1997:
268)

DEELEY: [...] i vaig pensar Déu
meu, ja està, ja la tinc, això és
lligar de totes, totes.

KATE: [...] She was a thief. She
used to steal things.

KATE: [...] Era una lladre. Robava
coses.

DEELEY: Who from?

DEELEY: A qui?

KATE: Me.

KATE: A mi.

DEELEY: What things?

DEELEY: Quines coses?

KATE: Bits and pieces. Underwear.
(Pinter, 1997: 248)

KATE: De tot una mica. Roba
interior.

Així, hem traduït l'expressió col·loquial «*true blue*» també per una forma popular: «de totes, totes». De la mateixa manera hem intentat mantenir la forma i el sentit a la frase feta «*bits and pieces*», traduint-la per «de tot una mica». Tot i mantenir-hi, en certa manera, la morfologia i la sintaxi; la fonètica de l'original i, per tant, el ritme o la sonoritat de la majoria de mots, queda en l'oblit, tal com passa tan sovint en poesia. Ja ho deia Robert Frost: «*Poetry is what gets lost in translation*».

5. LA FONÈTICA

Tornem al món teatral. És evident que, en una representació, la fonètica i la pronunciació són molt importants i que, per tant, també ho són en el text dramàtic. És per això que, a l'hora de traduir una obra d'aquestes característiques, s'ha d'intentar evitar les al·literacions que es poden produir sense voler, si és que el text original no les conté. Per exemple, es preferible traduir la rèplica «*I mean wife. So sorry. A wonderful wife*» (Pinter, 1997: 258) per «Vull dir dona. Ho sento. Una dona meravellosa» que no pas per «Vull dir dona. Perdona. Una dona meravellosa», ja que en aquest últim cas es produiria una cacofonia, absent en anglès. Veiem, doncs, com la oralitat s'imposa en la traducció teatral.

També s'ha de contemplar que, com que és un text pensat per ser dit, s'ha de buscar la màxima naturalitat possible del discurs, com ja hem comentat anteriorment. Així, doncs, no hem de defugir de les repeticions –que normalment evitem en tot text literari– ja que

són usuals en la llengua oral. De la mateixa manera, és millor que els personatges diguin «sigut» i no pas «estat», així com els pronoms personals són més escaients en una posició preverbal que no pas postverbal. Seguint la mateixa línia, hem optat per escriure l'expressió «és clar» de la següent manera: «esclar». Tal com diu Joan Solà a la “Nota a l'autor”, dins *Plantem Cara. Defensa de la Llengua, defensa de la terra*, «és clar» és molt poc usual, ja que «és una construcció copulativa normal, que accepta subjecte, [...], negació [...], intercalació d'algun element» (Solà, 2011: 15). En aquests casos, ja no ho hem traduït per la forma «esclar», evidentment, només hem usat la gramaticalització d'aquests mots en interjecció o adverbi quan el seu significat equival a «*evidentment, i tant, efectivament, per descomptat, lògic!, naturalment, natural!, ben cert, no cal dir-ho, i tant!*» (Solà, 2011: 15). Així, doncs, uns quants «*Of course*» s'han convertit en «esclar», ja que no es tracta només de distingir gràficament la distinció significativa, sinó que també es tracta de mostrar més clarament la fonologia d'aquesta expressió, que no s'ha de pronunciar [‘ɛs·’kla], sinó [əɪ·’kla].

Per últim, també és important mencionar les onomatopeies. L'estudiós Josep Lluís Martos diu que «Efectivament, les onomatopeies divergeixen en cada llengua per la lleugeresa amb què s'imita el so natural i pel caràcter convencional de la seua gramaticalització; no obstant això, no podem oblidar que, malgrat aquestes divergències també sembla haver-hi un substrat comú» (Martos, 1999: 13). Si bé ell ho diu des d'una perspectiva general, deixant ara les onomatopeies animals de banda, és cert que interjeccions simples que trobem a *Old Times* com poden ser «*mmnn*», «*hmm*» o bé «*oh*» també es diferencien de les formes catalanes que hi equivaldrien. Si bé en anglès es fa servir l'«*oh*» tant per mostrar sorpresa com tristesa, comprensió o emoció; en català, és més natural dir «*ah*», excepte, potser, en el cas de sorpresa. Així mateix, podem traduir «*hmm*» per «*eh*», ja que és una expressió que busca la comprovació o aclariment en la seva resposta. Tot i que veiem la grafia /h/ en aquestes interjeccions catalanes, és sabut que no existeix el so [h] en la nostra llengua o, si més no, no es tracta d'un so patrimonial. Cal aclarir, doncs, que aquestes interjeccions anteriors es pronuncien [a] i [ɛ]. Per aquest mateix motiu, hem escollit traduir les interjeccions que expressen reflexió, com podria ser el cas de «*mmnn*», per formes que no continguin cap /h/ gràfica: «*mmm*».

Tots aquests casos concrets permeten veure la importància del rerefons fonètic. És clar que l'instrument de tot escriptor i, per tant, de tot traductor és la llengua i, per això, hem vist la morfologia, el lèxic i la fonètica d'*Old Times* i algunes dificultats que presenta cada un d'aquests camps lingüístics a l'hora de traduir. Tot i que també és evident que tots aquests camps s'enllacen i que, de fet, és difícil delimitar unes fronteres entre ells per tal d'estudiar-los millor, parlem ara per últim de la sintaxi d'aquesta obra.

6. LA SINTAXI

Una de les característiques que fa úniques les obres de Harold Pinter, a part de les pauses, és la brevetat dels diàlegs dels seus personatges, contraposada de sobte per llargs monòlegs. Aquest recurs estilístic –probablement extret de les tragèdies gregues– també té repercussions en la llengua d'*Old Times* i, en concret, en la sintaxi. Tal com podem haver vist en el monòleg d'Anna citat anteriorment, Pinter gairebé no fa servir cap connector, i això que fa moltes oracions juxtaposades o coordinades que no tenen cap punt fins quatre línies més enllà. És evident que aquest estil exigeix una lectura ràpida i un xic caòtica, tal com és el llenguatge oral. Per tant, és ben fidel a l'oralitat, però escriure amb aquestes característiques orals aporta una desconexió i ambigüitat a les oracions que es pot fer difícil de traduir. Si a això hi afegim el simbolisme o les metàfores, també característics de les obres pinterianes, és comprensible que el traductor a vegades hagi de fer malabarismes. Vegem-ne un exemple.

*DEELEY: Myself I was a student
then, juggling with my future,
wondering should I bejasus
saddle myself with a slip of a girl
not long out of her swaddling
clothes whose only claim to
virtue was silence but who lacked
any sense of fixedness, any sense
of decisiveness, but was
compliant only to the shifting
winds, with which she went, but
not the winds, and certainly not
my winds, such as they are, but
I suppose winds that only she*

DEELEY: Aleshores jo era un
estudiant, feia malabars amb el
meu futur, em preguntava per què
carai no enrotllar-me amb una
mocosa que feia quatre dies encara
duia bolquers, i que la seva única
virtut era el silenci, però que no
tenia cap sentit de la direcció, cap
sentit de la decisió, sinó que es
deixava dur pel vaivé dels vents, i
es bellugava amb ells, però no era
el vent en general, i per suposat no
eren els meus vents, tal com són,
sinó que suposo que eren vents

<i>understood, and that of course with no understanding whatsoever, at least as I understand the word, at least that's the way I figured it.</i> (Pinter, 1997: 273)	que només ella entenia, i això, esclar, sense entendre res de res, si més no, per com entenc jo la paraula, si més no, m'ho imaginava així.
---	---

És remarcable el joc que Pinter fa amb els vents, en aquest fragment. L'obra anglesa pot jugar amb el fet d'introduir mots entre l'article i el substantiu, i amb el fet de remarcar l'existència de l'article determinant, ja que el seu ús no seria necessari. En català exigeix sempre la determinació del substantiu i no és gaire freqüent que una paraula es col·loqui entre un substantiu i el seu article. És per això que la traducció conserva el joc de paraules, però que el trasllada a la singularitat o pluralitat del vent o vents.

A més a més dels jocs de paraules, com ja hem dit, l'autor força la sintaxi fins al punt de trobar-nos dos complements circumstancials de lloc de costat sense cap tipus de connexió: «*in the lights in the lobbies*» (Pinter, 1997: 282). No és una construcció freqüent en català i per això l'hem intentat resoldre canviant, si més no, la preposició entre un i altre: «sota els llums als vestíbuls». Altres fragments complexos de traduir són els que presenten més d'un adjectiu acompanyant un nom, com pot ser el cas de «*an incredibly enormous stew*» (Pinter, 1997: 260), que hem traduït per «un estofat increïblement enorme», o bé el cas de «*lovely old things*» (Pinter, 1997: 264), que podem llegir així en català: «encantadores coses d'abans». Tot i això, la traducció més àrdua, sintàcticament parlant, ha estat la del fragment següent: «*I use the word globe because the word world possesses emotional political sociological and psychological pretensions and resonances which I prefer as a matter of choice to do without, or shall I say to steer clear of, or if you like to reject*». És impossible trobar, en català, quatre adjectius determinant dos substantius amb l'estructura anglesa. Val a dir que, en anglès, tampoc és una construcció natural. Així, doncs, per mantenir tots els adjectius junts i potenciar l'estranyesa de l'original, hem optat per jugar altre cop amb el número dels substantius per tal de fer aquesta traducció: «Faig servir la paraula globus perquè la paraula món té una pretensió i ressonància emocionalpolíticosociològicopsicològica que prefereixo, si puc triar, evitar, o hauria de dir deixar de banda, o, si vols, rebutjar».

Per acabar, ara que ja hem parlat de les característiques lingüístiques més remarcables d'*Old Times*, les quals hem intentat conservar a la traducció *Vells Temps*, només resta comentar que també és molt important a l'obra de Pinter tot el no dit. La primera rèplica d'aquest text teatral és una resposta: «*Dark*», de la qual no en sabem la pregunta. Es tracta d'un *in media res* contundent. A l'hora de traduir, no saber l'antecedent d'aquesta paraula pot ser un problema, ja que el català desfà fàcilment l'ambigüitat del mot, tan sols amb la seva marca de gènere: «fosc», «fosca». És a través de les rèpliques següents, que parlen del físic d'Anna, com hem acabat fent la tria –obligada– per la traducció «Morena», encara que aquest adjectiu desfaci inevitablement l'ambigüitat de l'original.

Tot i així, el protagonisme del no dit en *Old Times* es troba en les pauses i els silencis, que, com ja hem dit, són una de les característiques que distingeixen les obres de Harold Pinter. De fet, la suspensió que aporten en escena és el que fa que el text en si encara sigui més misteriós, contundent o fins i tot seductor. Així, doncs, ara que ens disposem a llegir aquesta peça teatral, és important que ho fem des del punt de vista d'un director, per tal de no només llegir el text, sinó de també imaginar-nos l'escena representada i, sobretot, notar la tensió que aporta cada «*Pausa*».

VELLS TEMPS

HAROLD PINTER

Traducció de Laura Masmiquel

PRIMER ACTE

Llum tènue. Es distingeixen tres figures.

DEELEY, *desplomat a la butaca, immòbil.*

KATE, *cargolada sobre el sofà, immòbil.*

ANNA, *dreta a prop de la finestra, mirant enfora.*

Silenci

S'il·luminen DEELEY i KATE, que fumen cigarretes.

La figura d'ANNA encara es queda prop de la finestra, en la llum tènue.

KATE, *reflexiva*: Morena.

Pausa

DEELEY: Grassa o prima?

KATE: Més plena que jo. Em penso.

Pausa

DEELEY: Ho era, llavors?

KATE: Em penso que sí.

DEELEY: Potser ara ja no ho és.

Pausa

Era la teva millor amiga?

KATE: Ah, què vol dir això?

DEELEY: Què?

KATE: La paraula amiga, quan mires enrere, tot aquest temps...

DEELEY: No recordes què senties?

Pausa

KATE: Fa molt de temps.

DEELEY: Però la recordes. Ella et recorda. Per què hauria de venir aquesta nit, si no?

KATE: Suposo que perquè em recorda.

Pausa

DEELEY: La veies com la teva millor amiga?

KATE: Era la meva única amiga.

DEELEY: La millor i l'única.

KATE: La meva, l'única.

Pausa

Si només en tens un, d'alguna cosa, no pots dir que és el millor de res.

DEELEY: Perque no ho pots comparar amb res?

KATE: Mmm.

Pausa

DEELEY, *somrient*: Era incomparable.

KATE: Ah, ja ho crec.

Pausa

DEELEY: No sabia que tenies tan pocs amics.

KATE: No en tenia cap. Cap ni un. Excepte ella.

DEELEY: Per què ella?

KATE: No ho sé.

Pausa

Era una lladre. Robava coses.

DEELEY: A qui?

KATE: A mi.

DEELEY: Quines coses?

KATE: De tot una mica. Roba interior.

DEELEY *fa una rialla*.

DEELEY: L'hi recordaràs?

KATE: Ah... No ho crec pas.

Pausa

DEELEY: És això el que et va atraure d'ella?

KATE: El què?

DEELEY: El fet que fos una lladre.

KATE: No.

Pausa

DEELEY: Tens ganes de veure-la?

KATE: No.

DEELEY: Jo sí. M'interessarà molt.

KATE: El què?

DEELEY: Tu. T'estaré mirant.

KATE: A mi? Per què?

DEELEY: Per veure si ella és la mateixa persona.

KATE: Creus que ho descobriràs mirant-me?

DEELEY: Exacte.

Pausa

KATE: Em costa recordar-la. Gairebé l'he oblidada del tot.

Pausa

DEELEY: Tens idea de què li agrada beure?

KATE: No.

DEELEY: Potser és vegetariana.

KATE: Pregunta-l'hi.

DEELEY: Massa tard. Ja has fet el teu guisat.

Pausa

Per què no està casada? Vull dir, per què no porta el seu marit?

KATE: Pregunta-l'hi.

DEELEY: L'hi he de preguntar tot jo?

KATE: Vols que faci jo les teves preguntes?

DEELEY: No. I tant que no.

Pausa

KATE: esclar que està casada.

DEELEY: Com ho saps?

KATE: Tothom està casat.

DEELEY: Llavors per què no porta el seu marit?

KATE: No el porta?

Pausa

DEELEY: Va esmentar cap marit a la seva carta?

KATE: No.

DEELEY: Com creus que deu ser ell? Vull dir, amb quina mena d'home es deu haver casat? Al capdavant, era la teva millor... la teva única amiga. N'has de tenir alguna idea. Quin tipus d'home deu ser?

KATE: Ni idea.

DEELEY: No tens gens de curiositat?

KATE: Te n'oblides: jo la conec.

DEELEY: No l'has vista en vint anys.

KATE: Tu no l'has vista mai. És diferent.

Pausa

DEELEY: Almenys hi ha prou guisat per quatre.

KATE: Has dit que era vegetariana.

Pausa

DEELEY: Tenia molts amics, ella?

KATE: Ah... els normals, suposo.

DEELEY: Normal? Què és normal? Tu no en tenies cap.

KATE: En tenia una.

DEELEY: Això és normal?

Pausa

Ella... tenia bastants amics, oi?

KATE: Centenars.

DEELEY: Els coneixies?

KATE: No tots, em penso. Però al capdavant, vivíem juntes. Teníem visites, de tant en tant. Els coneixia.

DEELEY: Les seves visites?

KATE: Què?

DEELEY: Les seves visites. Els seus amics. Tu no en tenies.

KATE: Els seus amics, sí.

DEELEY: Els coneixies.

Pausa

(De sobte.) Vivíeu juntes?

KATE: Eh?

DEELEY: Vivíeu juntes?

KATE: esclar.

DEELEY: No ho sabia.

KATE: Ah, no?

DEELEY: Mai m'ho havies dit. Em pensava que només us coneixíeu.

KATE: Ens coneixíem.

DEELEY: Però de fet vivíeu juntes.

KATE: esclar que sí. Com vols que em robés la roba interior, si no? Al carrer?

Pausa

DEELEY: Sabia que havies compartit casa amb algú durant un temps...

Pausa

Però no sabia que era amb ella.

KATE: esclar que era amb ella.

Pausa

DEELEY: En fi, res d'això té importància.

ANNA es gira des de la finestra, parlant, i es dirigeix cap a ells. Al final s'asseu al segon sofà.

ANNA: Fent cua tota la nit, la pluja, te'n recordes? Mare meva, l'Albert Hall, el Covent Garden, què menjàvem? Mirar enrere, mitja nit, fer el que ens agradava, esclar que llavors érem joves, però com aguantàvem, i treballar pels matins, i cap a un concert, o a l'òpera, o al ballet, aquella nit, no te n'has oblidat? I després pujar al pis de dalt del bus cap a Kensington High Street, i els cobradors del bus, i llavors córrer buscant els llumins pel foc de gas i després suposo que ous remenats, o què? Qui cuinava? Totes dues sèiem i xerràvem, arraulides, fins a fer-nos escalfor, llavors al llit i a dormir, i tot l'anar i venir del matí, corrents cap al bus per anar a treballar altre cop, estones per dinar al Green Park, intercanviant-nos totes les notícies, amb els nostres entrepanes, noies innocents, secretàries innocents, i llavors venia la nit, i Déu sap quanta excitació continguda, vull dir la pura expectació per tot, el tenir ganes de tot, i tan pobres, però ser pobra i jove, i una noia, a Londres aleshores... i els *cafès* que trobàvem, que eren gairebé

privats, o no? On es reunien artistes i escriptors i a vegades actors, i altres amb ballarins, ens assèiem amb el cafè a les mans amb prou feines respirant, els caps inclinats, per així no ser vistes, per així no molestar, per així no distreure, i escoltàvem i escoltàvem totes aquelles paraules, a tots aquells cafès i tota aquella gent, sens dubte creativa, i em pregunto si això encara existeix. Ho saps? M'ho saps dir?

Pausa breu.

DEELEY: Gairebé mai anem a Londres.

KATE s'aixeca, va fins a una tauleta i serveix cafè de la cafetera.

KATE: Sí, me'n recordo.

Afegeix llet i sucre en una tassa i la porta a ANNA. Porta un cafè sol a DEELEY i després seu amb el seu.

DEELEY, a ANNA: Beus conyac?

ANNA: M'aniria molt bé una mica de conyac.

DEELEY serveix conyac per tots i agafa els gots. Es queda dret amb el seu.

Escolteu. Quin silenci. Sempre hi ha tant de silenci?

DEELEY: És força silenciós, aquí, sí. Normalment.

Pausa

A vegades pots sentir el mar, si escoltes bé.

ANNA: Que savis que vas ser en triar aquesta part de món, i que sensats i valents tots dos per estar permanentment en aquest silenci.

DEELEY: Sovint sóc fora per la feina, esclar. Però la Kate es queda aquí.

ANNA: Ningú que visqués aquí voldria anar lluny. Jo no voldria anar lluny, em faria por anar lluny, puix que quan tornés la casa potser ja no hi seria.

DEELEY: Puix?

ANNA: Què?

DEELEY: La paraula puix. Fa molt de temps que no la sentia.

Pausa

KATE: A vegades passejo a la vora del mar. No hi ha gaire gent. És una platja llarga.

Pausa

ANNA: Però, tot i així, enyoraria Londres. Però, esclar, era una noia a Londres. Érem noies juntes.

DEELEY: Tant de bo us hagués conegut llavors.

ANNA: Ah, sí?

DEELEY: Sí.

DEELEY *es serveix més conyac.*

ANNA: Tens un guisat meravellós.

DEELEY: Què?

ANNA: Vull dir dona. Ho sento. Una dona meravellosa.

DEELEY: Ah.

ANNA: Em referia al guisat. Em referia al cuinat de la teva dona.

DEELEY: Així, no ets vegetariana?

ANNA: No. Ui, no.

DEELEY: Sí, fa falta bon menjar al camp, menjar substancial, per seguir endavant, tot l'aire... ja saps.

Pausa

KATE: Sí, aquest tipus de coses m'agraden força, de fer-les.

ANNA: Quin tipus de coses?

KATE: Ah, ja saps, aquesta mena de coses.

Pausa

DEELEY: Vols dir cuinar?

KATE: Totes aquestes coses.

ANNA: No érem gaire expertes cuinant, no teníem temps, però de tant en tant preparàvem un estofat increïblement enorme, el devoràvem tot, i després molt sovint ens assèiem i llegíem Yeats durant mitja nit.

Pausa

(*Per ella mateixa.*) Sí. Molt sovint. Gairebé sempre.

ANNA *s'aixeca, camina cap a la finestra.*

I el cel està tan calmat.

Pausa

Veieu aquella petita línia de llum? És el mar? És l'horitzó?

DEELEY: Tu vius en una costa molt diferent.

ANNA: Ah, molt diferent. Visc en una illa volcànica.

DEELEY: Ja ho sé.

ANNA: Ah, sí?

DEELEY: Hi he estat.

Pausa

ANNA: Estic tan contenta de ser aquí.

DEELEY: És agradable veure't, per la Katey. No té gaires amics.

ANNA: Et té a tu.

DEELEY: No ha fet gaires amics, tot i que ha tingut moltes oportunitats de fer-ne.

ANNA: Potser té tot el que vol.

DEELEY: Li falta curiositat.

ANNA: Potser és feliç.

Pausa

KATE: Esteu parlant de mi?

DEELEY: Sí.

ANNA: Sempre ha sigut una somiadora.

DEELEY: Li agrada fer passejades llargues. Aquestes coses. Ja saps. Amb l'abric impermeable.

Carreró avall, les mans al fons de les butxaques. Tot aquest tipus de coses.

ANNA *es gira per mirar KATE.*

ANNA: Sí.

DEELEY: A vegades li agafo la cara amb les mans i la miro.

ANNA: De debò?

DEELEY: Sí, la miro, aguantant-l'hi amb les mans. Després es com si la deixés fugir, trec les mans i la deixo flotant.

KATE: El meu cap s'està quiet. El tinc a lloc.

DEELEY, *a ANNA*: Simplement s'allunya flotant.

ANNA: Sempre ha estat una somiadora.

ANNA seu.

A vegades, quan caminàvem pel parc, jo li deia: estàs somiant, estàs somiant, desperta't, què estàs somiant?, i ella es girava ràpid cap a mi, amb els cabells voleiant, i em mirava com si fos part del somni.

Pausa

Un dia em va dir: m'he passat tot el divendres dormint. No, li vaig dir, a què et refereixes? M'he passat ben bé tot el divendres dormint, em va dir. Però avui és divendres, vaig dir, ha estat divendres tot el dia, ara és divendres a la nit, no t'has passat el divendres dormint. Que sí, va dir, m'he passat tot el divendres dormint, avui és dissabte.

DEELEY: Vols dir que literalment no sabia quin dia era?

ANNA: No.

KATE: Sí que ho sabia: era dissabte.

Pausa

DEELEY: En quin mes estem?

KATE: Setembre.

Pausa

DEELEY: L'estem forçant a pensar. T'hauríem de veure més sovint. Ets una influència sana.

ANNA: Però ella sempre va ser una companya encantadora.

DEELEY: Era divertit viure-hi?

ANNA: Un plaer.

DEELEY: És agradable veure't, un plaer conèixer-te. *Lovely to look at, delightful to know.*

ANNA: Ai, aquestes cançons. Les solíem posar, totes, tota l'estona, cap al tard, estirades a terra, encantadores coses d'abans. A vegades li mirava la cara, però ella no s'adonava que l'esguardava.

DEELEY: Esguardava?

ANNA: Què?

DEELEY: La paraula esguardar. No se sent gaire sovint.

ANNA: Sí, no se n'adonava. Estava totalment absorta.

DEELEY: En el *Lovely to look at, delightful to know*?

KATE, a ANNA: No conec aquesta cançó. La teníem?

DEELEY, cantant, a KATE: *You're lovely to look at, delightful to know...*

ANNA: Ah, la teníem. Sí, esclar. Les teníem totes.

DEELEY, cantant: *Blue moon, I see you standing alone...*

ANNA, cantant: *The way you comb your hair...*

DEELEY, cantant: *Oh no they can't take that away from me...*

ANNA, cantant: *Oh but you're lovely, with your smile so warm...*

DEELEY, cantant: *I've got a woman crazy for me. She's funny that way.*

Pausa breu

ANNA, cantant: *You are the promised kiss of springtime...*

DEELEY, cantant: *And someday I'll know that moment divine,*

When all the things you are, are mine!

Pausa breu

ANNA, cantant: *I get no kick from champagne*

Mere alcohol doesn't thrill me at all,

So tell me why should it be true

DEELEY, *cantant*: *That I get a kick out of you?*

Pausa

ANNA, *cantant*: *They asked me how I knew*

My true love was true,

I of course replied,

Something here inside

Cannot be denied.

DEELEY, *cantant*: *When a lovely flame dies...*

ANNA, *cantant*: *Smoke gets in your eyes.*

Pausa

DEELEY, *cantant*: *The sigh of midnight trains in empty stations...*

Pausa

ANNA, *cantant*: *The park at evening when the bell has sounded...*

DEELEY, *cantant*: *The smile of Garbo and the scent of roses...*

ANNA, *cantant*: *The waiters whistling as the last bar closes...*

DEELEY, *cantant*: *Oh, how the ghost of you clings...*

Pausa

Ja no en fan, d'aquestes.

Silenci

Això és el que va passar. Vaig acostar-me a un cinema de mala mort a veure *Llarga és la nit*. Una maleïda tarda d'estiu, horrible, caminant sense cap direcció. Recordo que pensava que hi havia alguna cosa familiar en el barri i de cop vaig recordar que havia estat en aquest mateix barri on el pare m'havia comprat la meva primera bici, de fet, l'única bici que he tingut mai. En fi, hi havia una botiga de bicicletes i hi havia el

cinema de mala mort fent *Llarga és la nit* i hi havia dues acomodadores dretes al vestíbul i una d'elles s'estava acariciant el pits i l'altra deia "puta porca" i la que s'acariciava els pits deia "mmm" amb un entusiasme molt sensual i somrient a la companya acomodadora, o sigui que vaig anar de dret al mig del no-res en aquella tarda d'estiu calenta i vergonyosa, i vaig veure *Llarga és la nit* i vaig pensar que en Robert Newton era fantàstic. I encara penso que era fantàstic. I mataria per ell, encara ara. I hi havia només una altra persona al cinema, només una altra persona en tot el cinema, i aquí està. I allà estava, ben fosca, ben quieta, més o menys situada al bell mig de l'auditori. Jo no estava al mig i no em vaig moure. I me'n vaig anar quan la pel·lícula es va acabar, adonant-me, encara que en James Mason era mort, que la primera acomodadora semblava estar totalment exhausta, i em vaig quedar un moment al sol, suposo que pensant sobre alguna cosa, i aquesta noia va venir i em penso que la vaig mirar i li vaig dir: no ha estat fantàstic, en Robert Newton?, i ella va dir alguna cosa o altra, vés a saber què, però em va mirar, i vaig pensar Déu meu, ja està, ja la tinc, això és lligar de totes, totes, i quan ens vam asseure al cafè amb el te va mirar la tassa i després a mi i em va dir que pensava que en Robert Newton era extraordinari. O sigui que en Robert Newton va ser qui ens va ajuntar i és només en Robert Newton qui ens pot separar.

Pausa

ANNA: En F.J. McCormick també va estar bé.

DEELEY: Ja sé que en F.J. McCormick també va estar bé. Però no ens va pas ajuntar ell.

Pausa

Has vist la pel·lícula, doncs?

ANNA: Sí.

DEELEY: Quan?

ANNA: Ah... fa temps.

Pausa

DEELEY, a KATE: Recordes aquesta pel·lícula?

KATE: Ah, sí. Molt bé.

Pausa

DEELEY: Em penso que tinc raó quan dic que el següent cop que ens vam veure ens vam agafar de les mans. Li vaig agafar la mà freda, mentre caminava al meu costat, i vaig dir

alguna cosa que la va fer riure, i em va mirar, oi?, movent ràpid el cabell, i vaig pensar que ella era encara més fantàstica que en Robert Newton.

Pausa

I llavors, una mica més tard, els nostres cossos nus es van trobar, el seu fresc, càlid, molt agradable, i em preguntava què pensaria en Robert Newton, d'això. Què pensaria d'això, em preguntava mentre l'acariciava per tot arreu.

(A ANNA.) Què creus que hauria pensat?

ANNA: No he conegut en Robert Newton però sí sé que sé què vols dir. Hi ha coses que recordem encara que mai hagin passat. Hi ha coses que recordo que potser no han passat mai però com que les tinc a la memòria, tenen un lloc.

DEELEY: Què?

ANNA: Aquell home plorant a la nostra habitació. Una nit vaig tornar tard i el vaig trobar sanglotant, amb la mà a la cara, assegut a la butaca, desplomat a la butaca i la Katey asseguda al llit amb una tassa de cafè i cap dels dos em parlava, cap dels dos parlava, cap aixecava la vista. No hi vaig poder fer res. Em vaig despullar i apagar el llum i em vaig posar al llit, les cortines eren fines, entrava la llum del carrer, la Katey quieta al seu llit, l'home desplomat, la llum entrava, rebotava a la paret, hi havia una brisa suau, les cortines tremolaven de tant en tant, no hi havia res més que els sanglots, però de cop va parar. L'home va venir cap a mi, ràpid, em va mirar des de dalt, però jo no volia saber absolutament res d'ell, res.

Pausa

No, no, m'equivoco una mica: no es va moure ràpid, això és fals, es va moure molt a poc a poc, la llum era dolenta, i va parar. Es va quedar al centre de l'habitació. Ens va mirar a les dues, als nostres llits. Aleshores es va girar cap a mi. Es va acostar al meu llit. Es va inclinar sobre mi. Però jo no volia saber absolutament res d'ell, absolutament res.

Pausa

DEELEY: Quin tipus d'home era?

ANNA: Però al cap d'una estona vaig sentir que se n'anava. Vaig sentir com es tancava la porta de l'entrada, i les passes al carrer, llavors silenci, llavors les passes es van allunyar, i llavors silenci.

Pausa

Però llavors, en algun moment de la nit, més tard, em vaig aixecar i vaig mirar a l'altre costat de l'habitació, al seu llit, i hi vaig veure dues figures.

DEELEY: Havia tornat!

ANNA: Estava dormint al seu llit, a la seva falda.

DEELEY: Un home a les fosques a la falda de la meva dona?

Pausa

ANNA: Però llavors, de bon matí, ja no hi era.

DEELEY: Gràcies a Déu!

ANNA: Era com si mai hi hagués vingut.

DEELEY: esclar que hi havia estat. Se'n va anar dos cops i en va tornar un.

Pausa

Bé, quina història més interessant.

Pausa

Com era, aquest tio?

ANNA: Ah, mai li vaig veure clarament la cara. No ho sé.

DEELEY: Però era...?

KATE s'aixeca. Va fins a una tauleta, agafa una cigarreta d'un paquet i l'encén. Baixa la vista cap a ANNA.

KATE: Parles de mi com si estigués morta.

ANNA: No, no, no estaves morta, eres tan viva, tan animada, sovint reies...

DEELEY: esclar que sí. Jo et feia somriure, o no?, caminant pel carrer, agafats de la mà. Et mories de riure.

ANNA: Sí, podies arribar a ser tan... animada.

DEELEY: Animada no és la paraula. Quan somreia... com ho puc descriure?

ANNA: Se li il·luminaven els ulls.

DEELEY: Jo no ho hauria dit millor.

DEELEY s'aixeca, va cap al paquet de cigarretes, n'agafa una, somriu a KATE. KATE el mira, observa com encén la cigarreta, li agafa el paquet, va cap a ANNA, li ofereix una cigarreta. ANNA n'agafa una.

ANNA: No estaves morta. Mai. En cap sentit.

KATE: He dit que parreu de mi com si estigués morta. Ara.

ANNA: Com pots dir això? Com pots dir això quan ara mateix t'estic mirant, veient-te tan tímidament inclinada sobre mi, mirant-me...

DEELEY: Ja n'hi ha prou!

Pausa

KATE s'asseu. DEELEY es serveix una copa.

Aleshores jo era un estudiant, feia malabars amb el meu futur, em preguntava per què carai no enrotllar-me amb una mocosa que feia quatre dies encara duia bolquers, i que la seva única virtut era el silenci, però que no tenia cap sentit de la direcció, cap sentit de la decisió, sinó que es deixava dur pel vaivé dels vents, i es bellugava amb ells, però no era *el* vent en general, i per suposat no eren els meus vents, tal com són, sinó que suposo que eren vents que només ella entenia, i això, esclar, sense entendre res de res, si més no, per com entenc jo la paraula, si més no, m'ho imaginava així. Una figura femenina clàssica, em deia a mi mateix, o potser una postura femenina clàssica, ja fa molt que no se'n veu cap de les dues.

Pausa

Llavors ho veia així. Vull dir, aquest és el meu dictamen categòric de com ho veia llavors. Fa vint anys.

Silenci

ANNA: Quan vaig sentir que la Kate es casava, el meu cor va fer un salt d'alegria.

DEELEY: Com et va arribar la notícia?

ANNA: Per un amic.

Pausa

Sí, em va saltar d'alegria. Perquè ja veus que sé que ella mai feia les coses despreocupadament o descuidadament, imprudentment. Hi ha gent que tira una pedra al

riu per veure si l'aigua és massa freda per saltar-hi; altres, pocs, sempre esperaran les ones abans de saltar.

DEELEY: Que hi ha gent que fa què? (A KATE.) Què diu?

ANNA: I sé que la Katey sempre espera no només les primeres ones petites, sinó que les ones es difuminin per tota la superfície, perquè, esclar, ja saps que les ones a la superfície mostren la brillantor que penetra en cada partícula d'aigua fins al llit del riu, però fins i tot quan sent que passa això, quan està segura que està passant, és possible que encara no hi salti. Però en aquest cas sí que hi va saltar i per això sé que es va enamorar de debò i estava contenta. I dedueixo que et va haver de passar el mateix.

DEELEY: Les ones, vols dir?

ANNA: Per exemple.

DEELEY: Els homes també fan ones?

ANNA: Alguns sí, diria.

DEELEY: Entesos.

Pausa

ANNA: I després, quan vaig saber el tipus d'home que eres, vaig estar el doble de contenta perquè sé que a la Katey sempre li han interessat les arts.

KATE: Durant un temps estar interessada en les arts, però ara no recordo en quines.

ANNA: No em diguis que has oblidat els nostres dies a la Tate? I com exploràvem Londres i totes les esglésies velles i tots els edificis vells, vull dir aquells que van quedar després del bombardeig, a la City i al sud del riu a Lambeth i Greenwich? Ai, Déu meu. Ai, sí. I els diaris del diumenge! Mai la podia separar de les pàgines de crítiques. Li encantaven, i després insistia que visitéssim aquella galeria d'art, o aquest teatre, o aquesta sala de concerts, però, esclar, hi havia massa coses, massa per veure i sentir, a la meravellosa Londres d'aleshores, que a vegades ens perdíem coses, o no teníem més diners, i per això ens perdíem coses. Per exemple, recordo que un diumenge em va dir, mirant-me per sobre del diari, vine ràpid, ràpid, vine amb mi ràpid, i vam agafar les bosses i ens en vam anar, en un bus, a un lloc totalment estrany, a un barri totalment desconegut i, gairebé soles, vam mirar una pel·lícula meravellosa anomenada *Llarga és la nit*.

Silenci

DEELEY: Sí, viatjo força per la meva feina.

ANNA: T'agrada?

DEELEY: Immensament. Immensament.

ANNA: Vas gaire lluny?

DEELEY: Viatjo pel món per la meva feina.

ANNA: I la pobra Katey, quan ets fora, què fa?

ANNA *mira* KATE.

KATE: Ah, continuo.

ANNA: És fora durant molt de temps?

KATE: Això crec, a vegades. Eh que sí?

ANNA: Deixes la teva dona durant tant de temps? Com pots?

DEELEY: He de viatjar molt per la meva feina.

ANNA, *a* KATE: Crec que he de venir i fer-te companyia quan ell és fora.

DEELEY: No et trobaria a faltar, el teu marit?

ANNA: Esclar. Però ho entendria.

DEELEY: Ara ho entén?

ANNA: Esclar.

DEELEY: Teníem preparat un plat vegetarià per ell.

ANNA: No és vegetarià. De fet, és una cosa així com un gourmet. Vivim en una casa de camp força maca i ja fa uns quants anys. És molt amunt, als penya-segats.

DEELEY: Mengeu bé allà dalt, eh?

ANNA: Podria dir que sí, sí.

DEELEY: Sí, conec una mica Sicília. Només una mica. Taormina. Viviu a Taormina?

ANNA: Just als afores.

DEELEY: Just als afores, sí. Ben amunt. Sí, probablement vaig veure de lluny la vostra casa.

Pausa

La feina em va dur a Sicília. La meva feina en si va lligada a una vida per tot arreu, saps, per cada racó del globus. Amb gent de tot arreu del globus. Faig servir la paraula globus perquè la paraula món té una pretensió i ressonància emocionalpolíticosociològicopsicològica que prefereixo, si puc triar, evitar, o hauria de dir deixar de banda, o, si vols, rebutjar. Com va el iot?

ANNA: Ah, molt bé.

DEELEY: El capità porta recte el rumb?

ANNA: Tan recte com volem, quan ho volem.

DEELEY: No trobes Anglaterra humida, ara que has tornat?

ANNA: Sí, encantadorament humida.

DEELEY: Encantadorament humida? (*Per ell mateix.*) Què collons vol dir amb això?

Pausa

Bé, si el teu marit mai es troba venint en aquesta direcció, la meva doneta estarà especialment contenta de posar la vella cassola a la vella cuina de gas i preparar-li alguna cosa deliciosa, fins i tot exquisida. Cap problema.

Pausa

Suposo que els interessos laborals no l'han permès fer el viatge. Com es diu? Gian Carlo o Per Paulo?

KATE, a ANNA: Tens el terra de marbre?

ANNA: Sí.

KATE: Hi camines descalça?

ANNA: Sí. Però a la terrassa duc sandàlies, perquè és molt intens per la planta del peu.

KATE: El sol, vols dir? La calor.

ANNA: Sí.

DEELEY: Vaig tenir un gran equip a Sicília. Un càmera meravellós. Irving Shultz. El millor que hi ha. Vam fer una imatge bonica i austera de les dones de negre. Les velletes de negre. Jo vaig escriure i dirigir la pel·lícula. Em dic Orson Welles.

KATE, a ANNA: Beus suc de taronja, al matí, a la teva terrassa, i còctels a la posta de sol, i mires el mar?

ANNA: A vegades, sí.

DEELEY: En realitat sóc al capdamunt de la meva professió, en realitat, m'han associat, de debò, amb un significatiu nombre de gent sensible i eloqüent, bàsicament amb tot tipus de prostitutes.

KATE, a ANNA: I t'agrada la gent de Sicília?

DEELEY: Hi he estat. No hi ha res més per veure, res més per investigar, res. No hi ha res més a Sicília per investigar.

KATE, a ANNA: I t'agrada la gent de Sicília?

ANNA la mira fixament.

Silenci

ANNA, *en veu baixa*: No sortim aquesta nit, no anem enlloc aquesta nit, quedem-nos dins. Cuinaré alguna cosa, tu et pots rentar el cabell, relaxar-te, posarem alguns discos.

KATE: Ah, no ho sé. Podríem sortir.

ANNA: Vols sortir?

KATE: Podríem passejar pel parc.

ANNA: El parc és desagradable a la nit, tot tipus de gent horrible, homes amagats darrere d'arbres i dones amb veus terribles, et criden mentre passes, i gent que se t'acosta de cop des de darrere dels arbres i arbustos i hi ha ombres a tot arreu i hi ha policies, i tindries un passeig horrible, i veuries tot el trànsit i el soroll del trànsit i veuries tots els hotels, i saps que odies mirar a través d'aquelles portes que van i vénen, ho odies, veure tot això, tota aquesta gent sota els llums als vestíbuls tots parlant i movent-se... I totes les làmpades d'aranya...

Pausa

Només voldràs tornar a casa, si sortim. Voldràs venir corrents a casa... A la teva habitació...

Pausa

KATE: Què hem de fer, doncs?

ANNA: Quedar-nos. Et llegeixo? T'agradaria que ho fes?

KATE: No ho sé.

Pausa

ANNA: Tens gana?

KATE: No.

DEELEY: Gana? Després del guisat?

Pausa

KATE: Què em posaré demà? No em decideixo.

ANNA: Posa't els verds.

KATE: No tinc cap brusa adequada.

ANNA: Sí que la tens. Tens la turquesa.

KATE: Lliga?

ANNA: Sí, lliga. esclar que lliga.

KATE: Ho provaré.

Pausa

ANNA: Vols que convidi algú?

KATE: Qui?

ANNA: En Charley... o en Jake?

KATE: No m'agrada en Jake.

ANNA: Bé, en Charley o...

KATE: Qui?

ANNA: En McCabe.

Pausa

KATE: Hi rumiaré a la banyera.

ANNA: Et preparo la banyera?

KATE, *dreta*: No. Me la prepararé jo mateixa aquesta nit.

KATE *camina a poc a poc cap a la porta del lavabo, se'n va, la tanca.*

DEELEY *es queda mirant ANNA.*

ANNA *gira el cap cap a ell.*

Es miren l'un a l'altre.

Els llums es van apagant.

A tall de conclusió

Ara que ja hem llegit aquest primer acte, podem notar encara més l'ambigüitat comentada a l'inici. Tal com diu Billington a *The Life and Work of Harold Pinter, Old Times* presenta una sèrie de contradiccions argumentals basades en els diferents punts de vista d'una mateixa història, és a dir, en els diferents records d'un únic passat comú.

Even the seeming facts established in the opening scene are subsequently shown to be capable of contradiction. Kate observes that herself had no friends; later, she and Anna launch into communal riff about their male chums. Kate also says of Anna that 'She was a thief. She used to steal things', including her underwear; later, Anna specifically says that Kate lent her her underwear. In a world where memory is hazy or subjective, the past can be used to gain leverage over other people: one of the key points of the play. (Billington, 1996: 214)

Vells Temps, doncs, havia de mantenir aquest joc de perspectives si volia conservar l'esperit ambigu de l'obra. Un altre exemple d'aquestes contradiccions es troba en els monòlegs de Deeley i Anna. Els dos recorden el dia que van anar a veure la pel·lícula *Llarga és la nit*, però de maneres molt diferents: «DEELEY: [...] I hi havia només una altra persona al cinema, només una altra persona en tot el cinema, i aquí està. I allà estava, ben fosca, ben quieta, més o menys situada al bell mig de l'auditori. Jo no estava al mig i no em vaig moure». Deeley explica que va anar a veure la pel·lícula sol i que es va trobar Kate al cinema, també sola. L'espectador, immers en la ficció, es creu aquestes paraules de la mateixa manera que es creu tota l'obra, fins que arriba el següent monòleg d'Anna: «ANNA: [...] Per exemple, recordo que un diumenge em va dir, mirant-me per sobre del diari, vine ràpid, ràpid, vine amb mi ràpid, i vam agafar les bosses i ens en vam anar, en un bus, a un lloc totalment estrany, a un barri totalment desconegut i, gairebé soles, vam mirar una pel·lícula meravellosa anomenada *Llarga és la nit*». En aquest moment, tal com passa en els casos esmentats per Billington, el públic no pot aferrar-se a cap realitat i es manté actiu fins al final de l'obra per tal de trobar una explicació lògica a aquests desacords. Aquesta manca d'autenticitat constant, doncs, és l'ambigüitat que vertebra *Old Times*.

En rebre el premi Nobel, Harold Pinter va fer un discurs, i el va iniciar recordant les següents paraules, que havia escrit ell mateix al 1958: «*There are no hard distinctions between what is real and what is unreal, nor between what is true and what is false. A*

thing is not necessarily either true or false; it can be both true and false». Aquesta frase, doncs, ens recorda les possibles interpretacions de l'obra i de la relació entre Kate i Anna, esmentades a les consideracions inicials, i també ens porta a les reflexions que Eva Espasa exposa a *La traducció dalt de l'escenari*: «Encara que és molt important tenir en compte l'ambigüitat deliberada en un text, cap lectura, cap traducció, no pot evitar fer-ne una interpretació» (Espasa, 2001: 110). Per aquest motiu, traduir obres ja traduïdes anteriorment sempre és necessari.

En el *V Fòrum de Patrimoni Literari: Traduir, la millor manera de llegir*, que va tenir lloc el 2 de desembre de 2015 a Figueres, la taula rodona formada per Anna Casassas, Jordi Martín, Joan Sellent i Miquel Cabal també va comentar aquest fet. Comparaven les múltiples traduccions al català que s'han fet d'una mateixa obra amb l'escassetat de traduccions de textos literaris menys coneguts. Tot i que serien necessàries aquestes últimes traduccions, tots els estudiosos van estar d'acord en el fet que cap traducció és sobrant, ja que tota traducció és una interpretació, condicionada pel context cultural i lingüístic del traductor. Així, doncs, tornar a traduir al català un text literari ja traduït fa cent anys potser és necessari des del punt de vista que si ara llegim una traducció d'inicis del segle XX notarem que la llengua que s'hi emprava no s'adequa a la nostra. Aleshores, cal comprovar si el text original també té aquest efecte i, respectant aquest fet, fer una nova traducció, conservant la distància que la llengua del text original presenta amb els seus lectors actuals, però sense eixamplar-la més: «*The ideal translation [is] one that is like a completely transparent pane of glass through which people can see the original without being aware of anything intervening*» (Wellwarth, 1981: 146).

Aquesta tasca, doncs, implica un bon coneixement de la llengua d'arribada, que en aquest cas és el català. *Old Times* es va representar per primer cop l'1 de juny de 1971 al teatre Aldwych de Londres i, per tant, traduir aquesta obra no presenta la complicació anterior, però sí que exigeix igualment –com tota traducció– el domini lingüístic esmentat. El propòsit d'aquest treball, com hem comentat anteriorment, era endinsar-me en el món teatral i en el món de la traducció d'una manera pràctica. Si bé no em pensava que aquesta pràctica podria portar-me a tantes reflexions teòriques, la sorpresa més gran s'ha produït en veure com gran part d'aquestes reflexions són lingüístiques. Sempre associem la traducció a la literatura, però, tot i que el text literari en sigui el punt de

partida i el resultat final, l'acte en si de la traducció es basa en la llengua i, per tant, en la morfologia, el lèxic, la fonètica i la sintaxi. Així, doncs, els comentaris previs a *Vells Temps* volen fer veure la cara de la traducció que sempre queda oculta i que, de fet, n'és el nucli.

Per acabar, cal dir que aquest projecte ha satisfet els interessos i propòsits comentats, però que n'ha creat de nous i més ambiciosos. Per tant, es tracta només d'una aproximació a la pràctica i a la teoria de la traducció teatral, que en un futur proper espero poder ampliar. De moment, però, dono per acabada aquesta experiència i estudi i, tal com diu Jordi Sala, «La consciència i la responsabilitat com a traductor teatral acaba on comença la feina del director» (Sala, 2012: 384). Així, doncs, us convido a servir-vos d'aquest primer acte de *Vells Temps* per tal d'acomplir-ne l'objectiu final: ésser dalt de l'escenari.

Bibliografia

AINAUD, Jordi; ESPUNYA, Anna; i PUJOL, Dídac (2003). “Procediments de traducció”. Dins *Manual de traducció anglès-català*. Vic: Eumo Editorial, pàgs. 17-39.

BASSNETT, Susan (2010). “Language and culture”, “Types of translation” i “Translating dramatic text”. Dins *Translation Studies*. Routledge: New York, pàgs. 21-23, 119-131.

BILLINGTON, Michael (1996). “Time regained”. Dins *The Life and Work of Harold Pinter*. London: Faber and Faber, pàgs. 203-220.

BRAVO, Sonia (2001). “Traducir al otro: identidad, cultura y traducción”. Dins PASCUA, Isabel (coord.). *La traducción: estrategias profesionales*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, pàgs. 27-40.

BUENO, Antonio (1998). “La teoría de la traducción a final de siglo”. Dins BUENO, Antonio; i GARCÍA, Joaquín (coord.). *La traducción: de la teoría a la práctica*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pàgs. 9-26.

BUXTON, Angela; i OLIVA, Salvador (1987). *Diccionari anglès-català*. Barcelona: Enciclopedia Catalana.

ELIOT, T.S. (2010). “Burnt Norton. I”. Dins *Quatre quartets*. Barcelona: Viena Edicions, pàgs. 44-47.

ESPASA, Eva (2001). “La representabilitat com a criteri de traducció o de producció”. Dins *La traducció dalt de l'escenari*. Vic: Eumo Editorial, pàgs. 106-117.

FERRATER, Gabriel (1987). “Vaig néixer a Reus...”. Dins *Da nubes pueris*. Barcelona: Empúries, pàgs. 73-75.

HERNÁNDEZ, Santiago (2014). “Las 40 palabras para *nieve* en finés”. *Bin Finland. Curiosidades de Filandia*, 23 gener 2014. Dins <http://www.biginfinland.com/palabras-para-nieve-fines/> (Data de consulta: 6 de maig de 2016)

HOOTI, Noorbakhsh (2011). *The impossibility of verifying Reality in Harold Pinter's Old Times*. Kermanshah: Razi University.

IBÁÑEZ, Miguel (1998). “Neologismo y traducción”. Dins BUENO, Antonio; i GARCÍA, Joaquín (coord.). *La traducción: de la teoría a la práctica*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pàgs. 149-158.

Institut d'Estudis Catalans. *DIEC2*. Dins <http://dlc.iec.cat/> (Última data de consulta: 23 de maig de 2016)

MARTOS, Josep Lluís (1999). “La traducció de l'onomatopeia”. Dins MARTOS, Josep Lluís (ed.). *La traducció del discurs*. Alacant: Universitat d'Alacant, pàgs. 9-18.

PAZ, Octavio (1990). “Traducción: literatura y literalidad”. Dins *Traducción: Literatura y Literalidad*, pàgs. 9-27.

PINTER, Harold (1997). *Old Times*. Dins *Harold Pinter: Plays Three*. London: Faber and Faber, Contemporary Classics, pàgs. 243-313.

– (2005). *Nobel Lecture*. Dins www.nobelprize.org/mediaplayer/index.php?id=620 (Data de consulta: 26 d’abril de 2016)

– (2008). *Viejos tiempos*. Dins *Viejos tiempos. Traición*. Buenos Aires: Losada. Traducció de Rafael Spregelburd, pàgs. 7-64.

RIERA-EURES, Mireia; i SANJAUME, Margarida (2010). *Diccionari d’onomatopeies i altres interjeccions: amb equivalències en anglès, espanyol i francès*. Vic: Eumo Editorial.

SALA, Jordi (2012). “Traduir Oscar Wilde: vicissituds pràctiques i implicacions teòriques”. Dins *Quaderns: Revista de traducció*, núm. 19, pàgs. 373-385.

SOLÀ, Joan (2011). “Nota de l’Autor” i “Sisplau”. Dins *Plantem cara. Defensa de la llengua, defensa de la terra*. Barcelona: La Magrana, pàgs. 15-21.

STINE, Candice S. (1992). *An analysis and production of Harold Pinter’s Old Times: a directing project*. Lubbock: Texas Tech University.

University of Cambridge. *Cambridge Dictionaries Online*. Dins <http://dictionary.cambridge.org/> (Última data de consulta: 6 de maig de 2016).

WELLWARTH, George (1981). “Special Considerations in Drama Translation”. Dins ROSE, Marlyin Gaddis (ed.). *Translation Spectrum: Essays in Theory and Practice*. Albany: State University of New York Press, pàgs. 140-146.

WordReference. Dins <http://www.wordreference.com/> (Última data de consulta: 6 de maig de 2016).