

# Traduir Oscar Wilde: vicissituds pràctiques i implicacions teòriques

Jordi Sala Lleal

Universitat de Girona. Departament de Filologia i Comunicació  
Plaça Ferrater Mora, 1. 17071 Girona  
jordi.sala@udg.edu



---

## Resum

A partir d'uns quants entrebancs en la tasca de la traducció al català de l'obra *An Ideal Husband* d'Oscar Wilde (anomenats «anècdotes»), s'observen i s'analitzen determinats conceptes teòrics sobre la traducció i algunes consideracions generals sobre l'especificitat de la traducció teatral (dites «categories»), com són els de funcionalitat, representabilitat, fluïdesa, visibilitat, equivalència, reescriptura, fidelitat, adequació, acceptabilitat o estrangerització. La consideració d'aquests valors manejats per la teoria de la traducció entra aquí en diàleg amb les vicissituds de la pràctica de la traducció dramàtica, diàleg del qual resulta una reafirmació d'alguns d'aquests valors i, per contra, l'evidència de l'escassa productivitat (almenys amb caràcter universal) d'alguns altres.

**Paraules clau:** Oscar Wilde; traducció teatral; teoria de la traducció; pràctica traductora.

---

## Abstract

From the verification of a few obstacles in the task of the translation of Oscar Wilde's *An Ideal Husband* (called «anecdotes») into Catalan, some theoretical concepts about translation and some general considerations on the specificity of the theatre translation (named «issues») are examined and analyzed —concepts as functionality, performability, fluency, visibility, equivalence, rewriting, faithfulness, adequacy, acceptability or foreignization. The account of these values used by the theory of translation establishes here an open dialogue with the challenges caused by the practice of drama translation. In consequence, some of these values are reaffirmed, and on the contrary, it is made evident the poor output (if universally considered) of some other.

**Keywords:** Oscar Wilde; theatre translation; translation theory; translator's practice.

---

És sabut que un dels motius tradicionals de controvèrsia en els estudis de traducció és la relació que s'hi pugui establir entre la teoria i la pràctica, entre la reflexió general al voltant d'aquest fenomen cultural i l'acte mateix de traduir textos a altres llengües, que és el que forneix la base de l'especulació teòrica. Cal sostenir la posició metateòrica que reclama i defensa sense ambigüitats l'autonomia de la teoria amb relació a la pràctica, cosa que implica, al seu torn, l'afirmació de l'autonomia de la pràctica amb relació a la teoria. El pensament teòric necessita una gran dosi de llibertat per a poder dur a terme una reflexió fructífera, que no quedi encotillada per uns factors externs a si mateixa; i d'altra banda no cal saber narratologia, posem per cas, per ser un bon novel·lista, per utilitzar amb destresa els recursos narratius, tot i que això no qüestionari en absolut l'interès i la utilitat que pot tenir la teoria de la narració, i doncs la seva independència enfront de l'acte de la creació literària. Ara bé: ser partidari de l'autonomia de la teoria enfront de la pràctica, o de la pràctica enfront de la teoria, no implica la necessitat d'establir una frontera absoluta entre una cosa i l'altra. A un novel·lista li pot ser útil, encara que no imprescindible, el coneixement de la narratologia per a prendre consciència dels recursos que fa servir, o que pot fer servir; i, per descomptat, al narratòleg li cal treballar sobre textos narratius per poder abstraure'n models teòrics.

Aclarim, doncs, que tot el que segueix parteix d'una experiència personal, i pràctica, com a traductor no pas professional, sinó ocasional, però entusiasta. Parteix, concretament, de l'experiència de traduir la comèdia d'Oscar Wilde *An Ideal Husband*,<sup>1</sup> una feina que, mentre la vaig dur a terme, em va plantejar nombrosos conflictes puntuals que en últim terme tenien implicacions d'ordre general, és a dir, teòric. Això, amb els anys (ja en fa uns quants, d'aquella tasca), m'ha fet reflexionar sobre la traducció teatral en un nivell de generalització i d'abstracció més elevats, no nego que en gran part a causa de la dedicació professional a la teoria literària i a la teoria del drama.<sup>2</sup> Certament, tot i que cal defensar la seva autonomia amb relació a la pràctica de traduir, la teoria de la traducció demana a crits, als traductors (encara que siguem ocasionals), d'esdevenir més conscients de les implicacions que té la nostra activitat: ens demana que prenguem consciència de la nostra responsabilitat lingüística, estètica i cultural.

Tractaré, així doncs, de la meua traducció d'aquesta obra de Wilde, la primera en llengua catalana, i d'algunes «anècdotes» que van sorgir durant la realització, i duré aquestes anècdotes al terreny de la «categoria», per continuar amb el conegut binomi orsià. Val a dir, abans de res, que no s'ha d'entendre la «categoria» com un element de judici: no es tracta de ser ni prescriptiu («com s'ha de traduir») ni valoratiu («què es una bona traducció»); es tracta de ser descriptiu d'una opció personal, que neix d'unes determinades motivacions, a les quals res-

1. Aquesta traducció va merèixer el Premi Josep Maria de Sagarra de traducció teatral l'any 1997, atorgat per l'Institut del Teatre (WILDE [1999]). Al llarg d'aquest article em refereixo sempre a la traducció publicada el 1997 i reeditada el 2007, no pas a la versió contemporaneïtzada per a l'escena que se'n va fer el 2009.
2. Aquest salt a l'especulació teòrica només ha estat possible gràcies a diverses converses, sempre estimulants i fructíferes, mantingudes amb Eva Espasa i Francesca Bartrina, a les quals dec gran part del cabal d'informació i bibliografia.

pon aquella traducció. També s'ha de tenir present que una obra com *An Ideal Husband*, per les seves característiques, presenta un gran nombre d'entrebancs, multitud d'«anècdotes» que atien la voluntat de la reflexió a l'entorn de la traducció teatral. L'obra és un prodigi d'exhibició de talent en l'art de la conversa, del recurs a una ironia demolidora i del gust extrem pels jocs del llenguatge i les paradoxes. Escrita entre la darrereria de novembre del 1893 i la darrereria de febrer del 1894 (i estrenada el 3 de gener del 1895 al Haymarket Theatre de Londres), és la tercera, cronològicament parlant, de les quatre comèdies diguem-ne «centrals» de la producció teatral d'Oscar Wilde, que la va escriure en ple zenit del seu èxit. Se'n van fer més d'un centenar de representacions, i des del 14 de febrer del 1895 va compartir sort a la cartellera teatral de Londres amb la darrera obra de l'autor, *The Importance of Being Earnest*, que va obtenir un altre èxit espectacular. El final de tot plegat, però, ja el sabem: arran de l'escàndol, les representacions de totes dues obres es van suspendre. S'arribava així, de manera sobtada, al final de la relació simbiòtica entre Wilde i la classe dirigent anglesa.

La primera anècdota de què tractarem és d'una simplicitat absoluta. En la primera frase del diàleg de l'obra, Mrs. Marchmont s'adreça a Lady Basildon dient-li «Margaret». Es tracta d'un error, un error en la primera frase: a la resta de l'escena, queda del tot clar que Margaret és el nom de Mrs. Marchmont, i que Lady Basildon es diu Olivia. Aquest error probablement és del mateix Wilde. Això no es pot assegurar, però el cert és que cap de les quatre edicions angleses del text que vaig consultar, inclosa l'edició tinguda per més fiable (*The Complete Plays*, a càrrec de Montgomery Hyde),<sup>3</sup> no esmenen la badada. En qualsevol cas, hi ha una tradició textual de l'obra original que ha perpetuat aquest error. I les traduccions en llengua castellana el continuen perpetuant, llevat de la de Carlos Lagarriga.<sup>4</sup> Jo mateix tampoc no em vaig adonar de l'error i el vaig reproduir en una primera versió. Dec l'esmena a una estudiant meva, que m'ho va fer observar, i gràcies a això vaig investigar el cas i vaig descobrir la traducció castellana que introduïa l'esmena. No hi ha dubte que, fins que no vaig corregir la traducció, la meva «fidelitat» al text de sortida, en aquest punt, era inqüestionable; però també era inqüestionable que aquesta fidelitat textual implicava una greu manca de funcionalitat dramàtica, que em fa l'efecte que a Wilde no li hauria agradat gens.

No és segur que a Wilde li hagués agradat gaire, tampoc, que traduís la dedicatòria que va escriure per encapçalar l'obra, una dedicatòria adreçada a Frank Harris, un dels pocs amics que ho va continuar essent després de la seva caiguda en la desgràcia pública, i que el va acompanyar en el darrer viatge de l'escriptor a Itàlia, poc abans de morir. I no és segur perquè, altre cop, la fidelitat textual no sembla tenir gaire sentit: no és probable que Frank Harris sabés llegir català, i en qualsevol cas ja fa bastants anys que és mort. Més aviat cal reivindicar la legiti-

3. Wilde [1988]. Les altres tres són Wilde [1954], Wilde [1966] i Wilde [1993]. Tampoc la difusió de l'obra per mitjà d'Internet dins del projecte Gutenberg (<http://www.gutenberg.org/files/885/885-h/885-h.htm>) no esmena, a dia d'avui, el flagrant error.

4. Wilde [1989]. Les altres tres són: Wilde [1945], Wilde [1946] i Wilde [1977].

mitat que té el traductor de dedicar la seva obra, el text d'arribada, a algú altre. En el rerefons d'aquesta segona anècdota, aparentment insignificant, la de la conveniència o inconveniència de traduir una dedicatòria del text de sortida, s'hi amaga una disjuntiva: la concepció del traductor com un ésser «invisible» (manllevant el terme a Lawrence Venuti: vegeu VENUTI 1995), que tradueix la cita com si fos Oscar Wilde i com si Wilde fos català i com si Frank Harris també fos català i fos viu; o la concepció del traductor-creador, que és conscient que la seva mateixa activitat de traductor el converteix immediatament en creador, o recreador, o reescriptor, manllevant ara el terme a André Lefevere (1992). No cal dir que em sento més a prop de compartir aquesta segona concepció, tot i que em temo que vaig caure en una paradoxa no gaire wildeana, atès que no em vaig veure amb cor d'eliminar la dedicatòria d'*An Ideal Husband*.

Tercera anècdota. La didascàlia inicial de l'obra inclou una referència al temps representat: «The Present», diu. L'obra va ser escrita el 1894. Els personatges d'*An Ideal Husband* són fills del seu temps i de les seves circumstàncies, cosa que té conseqüències directes en la tasca de la traducció. Algunes deriven del tractament específic, tan peculiar, que rep el temps en el llenguatge teatral (sobre això, vegeu AALTONEN 2000). En la meua traducció vaig substituir la indicació temporal, contràriament al que fan totes les traduccions en llengua castellana, per aquesta altra: «finals del segle XIX». Vet aquí, per part meua, una altra infidelitat textual. Certament, l'alternativa no té cap efecte sobre el lector perquè aquest es farà càrrec de seguida del referent de la indicació, sigui quina sigui l'opció presa; però sí que té un interès d'ordre teòric perquè traduir-la per «present» o per «temps actual» reforça la «invisibilitat» del traductor, mentre que traduir «finals del segle XIX» implica que el traductor afirma la seva autoria del text d'arribada.

Precisament entendre la tasca de la traducció com una tasca de creació o reescriptura implica concebre el traductor, i per descomptat el traductor d'una obra dramàtica, com un lector que fa la seva lectura del text de sortida, i que només a partir d'aquest requisit previ es pot convertir al seu torn en emissor, en autor. Això té conseqüències molt més importants, en el text d'arribada, que no pas les que tenen les tres anècdotes que hem vist fins ara, com explica Marta Mateo Martínez-Bartolomé:

No sólo toda producción escénica sino también toda traducción es una *interpretación* de la obra original: la producción lo es del texto escrito en su propia lengua (ya sea el original o el meta) y la traducción interpreta al texto original. De manera que en ambas hay un porcentaje de subjetividad y las dos suponen una continua toma de decisiones sobre qué elementos mantener y cuáles sacrificar. (MATEO 1996: 910)

D'aquí, se'n poden extreure tres consideracions sobre controvèrsies ja gairebé llegendàries. Primera, sempre es pot traduir: no hi ha cap text que no es pugui traduir. Segona, traduir és traïr: afortunadament. I tercera, tota traducció, per dir-ho com ho fa Gideon Toury (1995), manté un equilibri entre l'«adequació» a la

cultura de sortida i l'«acceptabilitat» de la cultura d'arribada; tota traducció es debat entre l'«estrangerització» i la «domesticació», utilitzant ara els termes de Venuti (1995) que han fet fortuna. Resulta força evident que qualsevol traducció és alhora una estrangerització i una domesticació: un text traduït amb una absoluta manca de domesticació és el text de sortida; un text traduït amb una absoluta manca d'estrangerització no és una traducció. La presència simultània de totes dues valències nega la noció, diguem-ne així, de l'«equivalència afectiva»: la idea segons la qual un text traduït, ja no diguem un text dramàtic portat a escena en un país i en un temps diferents dels de la producció del text de sortida, provoca o ha de provocar un «efecte similar» o «equivalent» al d'aquest. L'equivalència afectiva és una il·lusió.

Si no s'accepta la noció d'equivalència afectiva, és clar que aquest concepte no ens serveix com a criteri de qualitat d'una traducció, teatral o d'una altra mena. El que distingeix una traducció d'una altra depèn en bona part del grau, de la proporció que tingui de domesticació i d'estrangerització, i això no farà una traducció millor o pitjor, sinó més funcional o menys segons els seus propòsits, segons quina en sigui la finalitat. La proposta de Venuti d'estrangeritzar significativament el text traduït, deixant de banda el fet que si es duu fins a les últimes conseqüències pot acabar qüestionant la mateixa tasca de la traducció, pot ser molt vàlida en funció de la seva finalitat, però no és universalment vàlida. No és el mateix la traducció a l'anglès de textos escrits en altres llengües, parlades en cultures molt més minoritàries i fins i tot en colònies de països de llengua anglesa, que traduir textos de l'anglès a llengües molt més minoritàries, parlades en països que són o en certa manera es poden considerar «colònies» d'una potència com els Estats Units, com és el cas del català i de Catalunya. En aquest últim cas, francament, no es veu per què la domesticació ha de ser més alienant que l'estrangerització, i l'estrangerització, més subversiva que la domesticació.

El que cal subratllar és que, en la traducció catalana d'*An Ideal Husband*, calia salvar un cert grau d'adequació a la cultura del text de sortida aconseguint un grau elevat d'acceptabilitat de la cultura del text d'arribada. El grau d'adequació, el determinava el manteniment d'un espai, d'un temps i d'una classe social (Anglaterra, darrer part del segle XIX, classe alta), amb tot el que això comporta: els personatges són *lords*, *ladies*, *sirs*, etc., van a muntar a cavall al Row i passen l'estona al Boodle's Club, viuen a St. James's Street, Park Lane o Curzon Street, llegeixen *The Times* o *The Morning Post*, i alguns són membres de la Casa dels Lords o de la casa dels Comuns, i fins i tot algun, que és cavaller de l'orde de la Garrotera, visita regularment el número 10 de Downing Street. Canviar tot això hauria implicat una «adaptació», que és una opció de traducció que té una funció diferent perquè respon a una altra finalitat; per exemple, és del tot legítima si va dirigida a una posada en escena que contemporaneïtza el temps de l'acció dramàtica.

D'altra banda, el grau d'acceptabilitat de la cultura del text d'arribada comença en les imposicions que determina la llengua, l'ús lingüístic. Aquí, el caràcter primordialment oral del teatre hi juga un paper fonamental, i en aquest caràcter oral rau bona part de l'especificitat de la traducció del text dramàtic. No podem oblidar que l'objectiu últim d'un text dramàtic és la representació, el *performan-*

*ce text*, una expressió de Keir Elam (1980: 3), o, com proposa Joan Abellan (1997: 188), el «text espectacular», i doncs que l'objectiu últim d'un text dramàtic traduït és la «transposició escènica» (sobre aquest terme, vegeu ESPASA 2001). És per això que al traductor d'un text dramàtic li convé el mateix grau d'«humilitat», en el millor sentit de la paraula, que al dramaturg: ha de ser conscient que és una anella de la cadena de la producció del sentit que té lloc en el procés de comunicació teatral, on hi ha altres anelles que contribueixen en aquesta producció del sentit (el director, els intèrprets, l'escenògraf...), perquè hi ha altres elements significatius a part dels lingüístics (discursius i didascàlics). Ho va explicitar, ja fa una colla d'anys, Susan Bassnett:

The translator of theatre texts faces a problem unlike that involved in any other type of translation process. The principal difficulty resides in the nature of the text itself, for [...] all kinds of factors other than the linguistic are involved in the case of theatre texts. [...] The two texts —written and performed— are coexistent and inseparable, and it is in this relationship that the paradox for the translator lies. The translator is effectively being asked to accomplish the impossible —to treat a written text that is part of a larger complex of sign systems, involving paralinguistic and kinesic features, as if it were a literary text, created solely for the page, to be read off that page. (BASSNETT 1985: 87)

És en el text dramàtic, i en la traducció del text dramàtic, on probablement es fa més certa, o almenys més evident, la idea que tota obra literària té sempre un cert caràcter de provisionalitat, o, per dir-ho a la manera de Valéry, que l'obra, més que acabar-se, s'abandona. I això val tant per a la creació del text com per a la lectura: val, des de les dues bandes, per a la traducció.

La «humilitat» del traductor del text dramàtic, el fet que la seva feina s'inseïeixi en un procés de comunicació molt complex en què l'oralitat juga un paper determinant, li demana, segons la funció atribuïda a la traducció, unes dosis de domesticació del text que poden ser força elevades. Vegem, per exemple, la quarta anècdota. A l'acte segon d'*An Ideal Husband*, hi ha el diàleg següent:

LADY CHILTERN: [...] I am very much interested in politics, Lady Markby. I love to hear Robert talk about them.

LADY MARKBY: Well, I hope he is not as devoted to Blue Books as Sir John is. I don't think they can be quite improving reading for anyone.

MRS. CHEVELEY (*languidly*). I have never read a Blue Book. I prefer books... in yellow covers.

LADY MARKBY (*genially unconscious*). Yellow is a gayer colour, is it not? I used to wear yellow a good deal in my early days [...]. (WILDE [1988]: 161)

Els *Blue Books* a què es refereix Lady Markby són les actes oficials del parlament britànic, que tradicionalment tenen unes cobertes d'aquest color; els *books in yellow covers* de què parla Mrs. Cheveley són una referència a les novel·les romàntiques d'origen francès que estaven de moda a l'Anglaterra de l'època, que es caracteritzaven per dur cobertes de color groc. Aquesta informació es pot

donar, en l'edició d'un text dramàtic, en nota a peu de pàgina. Però com que en una representació no hi ha notes a peu d'escena, ben pocs espectadors catalans actuals entendrien aquestes dues referències, perquè estan del tot inserides en el seu temps i lloc d'origen. Per això en la traducció catalana em va semblar convenient, i legítim, introduir una breu frase explicativa dels «Llibres Blaus», i canviar el color de les cobertes de les novel·les romàntiques pel rosa, color al qual solem associar aquest gènere. La represa del diàleg per part de Lady Markby continuava funcionant, i la cosa va quedar d'aquesta manera:

LADY CHILTERN: [...] la política m'interessa moltíssim, Lady Markby. M'encanta sentir en Robert parlant-ne.

LADY MARKBY: Bé, espero que no sigui tan devot dels Llibres Blaus com Sir John. No crec pas que llegir aquests llibres oficials del Parlament sigui de gaire profit per ningú.

SENYORA CHEVELEY, *lànguidament*: Jo no he llegit mai cap llibre blau. Prefereixo els llibres... de cobertes roses.

LADY MARKBY, *afablement ingènua*: El rosa és un color més alegre, oi? Jo anava molt sovint de rosa en la meua joventut [...]

Cinquena anècdota, que pertany a la mateixa categoria que aquesta altra que acabem de veure. El grau d'acceptabilitat que demanava la funció de la traducció catalana obligava a convertir el tractament invariable de segona persona de l'anglès en les nostres tres possibilitats, «tu», «vostè» i «vós», segons el nivell de familiaritat del tracte (que es deixa veure, per exemple, en si els personatges es diuen pel nom de fonts o pel de família, o si utilitzen el títol nobiliari).<sup>5</sup> De vegades, però, van caldre equilibris extraordinaris. Al final de l'acte tercer, hi ha una escena en què Mrs. Cheveley intenta seduir Lord Goring, i doncs el tracta amb una familiaritat fingida i li diu pel nom, Arthur; mentre que ell, que es vol desempallegar del setge a què es veu sotmès, la tracta amb més distanciament que mai i li continua dient Mrs. Cheveley. Aquí, l'equilibri representa un esforç inaudit: la distància de les posicions estratègiques de cada un ja és evident en el text de sortida, però en el d'arribada el tracte creuat de «tu» i «vós» la fa molt més notable. A més a més, les estratègies en aquesta particular batalla de seducció i de resistència canvien cap al final, i doncs també ha de canviar l'estratègia de la traducció: quan un personatge, per noble que sigui, s'enfada molt amb un altre i arriba a l'insult, com és el cas de Lord Goring, el pas del «vós» al «tu» s'imposa.

Però l'anècdota de debò, la cinquena anècdota, ens la forneix un cas especialment difícil de tractament, perquè és consubstancial al conflicte central de la trama de l'obra i a la resolució d'aquest conflicte. Lady Chiltern, una dona tan íntegra moralment que arriba a fer-se insuportable, envia una breu nota a Lord Goring on li demana ajut davant de la complicada situació en què es troba el seu

5. Per descomptat, també es legítim reduir el ventall de tractaments a dos, el «tu» i el «vostè». Així ho ha fet recentment Joan Sellent en la traducció d'*El ventall de Lady Windermere* (WILDE [2007]), i el recentment traspassat Jaume Melendres també ho va fer en la de *The Importance of Being Earnest* (WILDE [1998]).



matrimoni amb Sir Robert Chiltern, amic íntim d'Arthur Goring. La nota diu: «I need you. I trust you. I come to you»; i acabarà arribant a les mans de Sir Robert, que creurà que la seva dona l'ha escrita per a ell. La relació entre Lady Chiltern i Lord Goring no és prou íntima per al tractament de tu (i, de fet, l'un a l'altre es diuen així, Lord Goring i Lady Chiltern), però d'altra banda la relació entre la dona i el seu marit imposa el «tu». Problema: si la nota es tradueix «El necessito. Confio en vostè. Acudeixo a vostè», o encara pitjor si el tractament és de vós, Sir Robert no pot entendre que la carta va adreçada a ell. No serveix de gaire res el recurs que fan servir els traductors de l'obra al castellà (tots quatre), la nota a peu de pàgina, per justificar que a Robert Chiltern no li sorprengui que, de cop i volta, la seva dona el tracti de vostè, a més a més en una carta tan íntima. Precisament el caràcter íntim de la nota justifica, més aviat, que la dona s'adreci a Lord Goring tractant-lo de tu, encara que l'estranyesa que en aquest cas provocaria en els espectadors seria també notable. Per reduir-ne els efectes, en la traducció catalana vaig prendre l'opció, en comptes de dissimular el problema, de fer el contrari: marcar-lo més, accentuar-lo, assenyalar-lo. La forma del diàleg hi va ajudar molt. Primer, perquè quan Lord Goring rep la carta, té una sensació d'incredulitat que li fa llegir-la dues vegades; n'hi havia prou posant en cursiva els pronoms de segona persona el segon cop que llegeix la nota, per tal d'indicar l'èmfasi del personatge en els pronoms. Així s'aconseguia que la seva sorpresa tingués un doble motiu: que Lady Chiltern se li adreci i que se li adreci d'aquesta manera. D'altra banda, quan, a l'acte quart, Lord Goring treu davant de Lady Chiltern el tema de la carta, el text de sortida diu: «Yesterday evening you wrote me a very beautiful, womanly letter, asking me for my help. You wrote to me as one of your oldest friends, one of your husband's oldest friends.» (WILDE [1988]: 199-200). La cosa es presentava feta per assenyalar el problema, la millor manera de resoldre'l: «Ahir al vespre em va escriure una carta preciosa, molt femenina, on em demanava ajut. M'hi tractava de tu com un dels seus millors amics i un dels millors amics d'en Robert.»

Cal repetir que no s'està postulant aquí cap model de traducció literària, i en concret dramàtica, que garanteixi més qualitat que un altre; es tracta simplement d'una opció que respon a una funció determinada de la traducció. Aquesta opció prescindeix de la noció d'«equivalència afectiva», i també de la noció d'«equivalència semàntica», que és l'expressió que fa servir la semiòloga del teatre Anne Ubersfeld, tot rebutjant-la, per referir-se a la idea comuna que sovint es té de la relació entre els significats del text dramàtic i de la representació teatral (ÜBERSFELD 1978: 13), i que es podria aplicar a la traducció teatral amb relació al text dramàtic de sortida. Si cal parlar d'equivalència, en tot cas és preferible parlar d'«equivalència funcional»: seguint les teories de Katharina Reiss i Hans J. Vermeer (REISS I VERMEER 1991) i les de Christiane Nord (NORD 1991), la tasca de la traducció està regida pel principi de la funcionalitat, i el text d'arribada és funcional amb relació a la finalitat que tingui.

Ja sabem quina finalitat podem donar-li, i li donem tot sovint, a un text dramàtic. Ara bé, això no obliga a ressuscitar el concepte que Susan Bassnett va anomenar *performability*, la «representabilitat», que és una de les cinc «estratègi-



es» de traducció de textos teatrals que contemplava en un article clàssic Bassnett (1985). Hi escrivia:

Claims for «performability» are widely made, although the concept is never defined. What it seems to imply is an attempt in the TL [target language] to create fluent speech rhythms and so produce a text that TL actors can speak without too much difficulty (at least in the opinion of the translator). (BASSNETT 1985: 90-91)

El terme de representabilitat ja no resulta útil, per començar perquè la fluïdesa no és sempre un valor positiu (sobre aquesta qüestió, vegeu les propostes d'Eva Espasa a ESPASA 2009). Com a exemple, considerem la sisena anècdota. El criat de Lord Goring, Phipps, fa un ús de la llengua extremadament servicial i sintètic: només diu el que ha de dir, ni una paraula més, cosa que el caracteritza, com diu una acotació, com el majordom ideal. La seva rèplica més llarga apareix quan es veu en l'obligació d'explicar per què la flor que aquell dia ha portat a Lord Goring no és prou «trivial»; aleshores l'imperatiu de la síntesi l'obliga a pronunciar una frase d'una sintaxi hilarant:

LORD GORING: [...] For the future a more trivial buttonhole, Phipps, on Thursday evenings.

PHIPPS: I will speak to the florist, my lord. She has had a loss in her family lately, which perhaps accounts for the lack of triviality your lordship complains of in the buttonhole. (WILDE [1988]: 170)

Una frase com aquesta: «Parlaré amb la florista, milord. Fa poc que se li ha mort algú, i la dona doncs suposo que està una mica trasbalsada, pobreta, deu seu per això que m'ha donat aquesta flor, és veritat que no és gaire vulgar, com a vós us agraden les flors, que siguin vulgars», potser seria més fluïda, però contradiria l'únic tret de caràcter de Phipps determinat pel discurs, i desfaria la gràcia. Per això vaig traduir: «Parlaré amb la florista, milord. Fa poc que ha tingut una pèrdua a la seva família, cosa que potser explica la manca de vulgaritat de la flor de què es queixa vostra senyoria», una frase certament molt menys fluïda. El caràcter oral del gènere dramàtic no és sinònim de necessitat d'una absoluta fluïdesa. Ho va explicar, altre cop, Marta Mateo:

[...] no hay que olvidar que en el teatro la naturaleza de cada personaje procede exclusivamente de sus actos y palabras, al no existir generalmente un narrador que la describa. Los distintos idiolectos de los personajes son profundamente indicadores de sus personalidades, y al traductor teatral se le plantea a veces la disyuntiva entre elegir un lenguaje «natural» que permita la simbiosis mencionada anteriormente entre el actor y el público, o ser fiel a un estilo especial de un personaje con el que el espectador no se identificará. (MATEO 1996: 913)

En definitiva, més val deixar de banda definitivament el terme «representabilitat», com proposava la mateixa Susan Bassnett al final de l'article abans esmentat, on feia una defensa encesa de la necessitat del traductor de limitar-se al text:

It seems to me that the time has come to set aside «performability» as a criterion for translating too, and to focus more closely on the linguistic structures of the text itself. For, after all, it is only within the written that the performable can be encoded and there are infinite performance decodings possible in any playtext. The written text, *troué* though it may be, is the raw material on which the translator has to work and it is with the written text, rather than with a hypothetical performance, that the translator must begin. (BASSNETT 1985: 102)

Certament. El domini del traductor és el text; la representabilitat depèn del director, el responsable últim de la posada en escena. És per això que no cal plantejar cap disjuntiva entre la traducció teatral adreçada a un receptor-lector i l'adreçada a un receptor-públic; més aviat, la disjuntiva està entre un receptor-lector i un receptor-director. El contacte entre traductor teatral i públic és sempre indirecte, com ho és el que hi pugui haver entre el dramaturg i el públic. Una altra cosa, ben diferent, és la cinquena «estratègia» de traducció dramàtica de què parlava Bassnett (1985: 91), la «co-operative translation», la «traducció en col·laboració» en què el traductor treballa amb el director i l'equip de producció del muntatge. No ens hem de confondre: aquí, igual com passa amb el dramaturg que treballa amb un equip de producció, el traductor es converteix en part de la producció de la representació teatral més enllà del seu paper com a traductor, compartint algunes funcions que en principi corresponen pròpiament al director. Indiscutiblement, aquesta opció pot ser molt i molt fructífera. Però del que estem parlant aquí és de la condició i de la posició de la figura del traductor, que ve definida estrictament, com explica Bassnett en la citació transcrita, pel seu treball sobre els elements textuais.

Per il·lustrar això, vegem una altra anècdota, la setena i darrera. *An Ideal Husband*, una obra esplèndida, com tota la producció dramàtica de Wilde, presenta tanmateix dos aspectes discutibles. El primer és una feblesa dramàtica: quan, cap al final de l'obra, Sir Robert Chiltern rep la carta a què abans ens referíem, la carta no està signada, i això és el que permet la confusió. No cal entrar ara en aquesta qüestió, perquè no fa al cas. El segon aspecte discutible és que, en aquest final de l'obra, Lord Goring, per tal de dissuadir Lady Chiltern d'obligar el seu marit a renunciar a la cartera ministerial que li han ofert, li engalta un discurs ultraconservador i ultrasexista, en què entre altres coses diu això:

LORD GORING: [...] Women are not meant to judge us [men], but to forgive us when we need forgiveness. Pardon, not punishment, is their mission. [...] A man's life is of more value than a woman's. It has larger issues, wider scope, greater ambitions. A woman's life revolves in curves of emotions. It is upon lines of intellect that a man's life progresses. [...] A woman who can keep a man's love, and love him in return, has done all the world wants of women, or should want of them. (WILDE [1988]: 207)

El discurs sorprenent venint de qui ve, un personatge que s'ha definit al llarg de l'obra pel seu esperit crític envers els homes. Per exemple, en el moment que el seu pare li diu: «No woman, plain or pretty, has any common sense at all, sir.

Common sense is the privilege of our sex», ell contesta: «And we men are so self-sacrificing that we never use it, do we, father?» (WILDE [1988]: 178). O quan afirma: «*If we men married the women we deserved, we should have a very bad time of it.*» (WILDE [1988]: 195). Podem entendre que les paraules de Lord Goring, un home intel·ligent i enginyós, que ocupa una posició en l'obra amb la qual els espectadors probablement ens haurem identificat, són una pura estratègia per convèncer Lady Chiltern, una dona rànica, moralista i segurament menys intel·ligent que ell. I efectivament, poc després Lady Chiltern, adreçant-se al seu marit, reproduceix el discurs, fil per randa, fent-li saber d'aquesta manera que ha canviat de parer i que li sembla bé que accepti la promoció política al ministeri. Això posa punt final, després de molts entrebancs, a l'últim conflicte que ha donat vida a la trama de l'obra. Resulta especialment molest que el discurs es repeteixi, és a dir, que Lady Chiltern n'hagi quedat convençuda: la cosa fa una certa olor d'afegitó moralista que no fa cap bé a l'obra. No és sols que la ideologia del discurs sexista sigui detestable, sinó que a més, des d'una consideració estrictament estètica, l'obra no hi guanya ben res: més aviat perd consistència.

Els motius que van dur Oscar Wilde (un home que, com és ben sabut, era lluny de mantenir una ideologia reaccionària, o almenys una vida reprimida, i prou que ho va pagar) a incloure aquestes frases no els podem saber del cert, però segurament no hi és aliè el fet que Wilde era molt conscient del tipus de públic que ompliria el teatre per veure la seva obra. No oblidem que, a l'estrena d'*An Ideal Husband*, que va tenir lloc el 3 de gener de 1895 al Haymarket Theatre, hi van assistir el Príncep de Gal·les, el Primer Ministre del govern britànic i molts ministres. La classe social que Wilde coneixia tan bé i que satiritza amb tanta mordacitat en aquesta obra i en d'altres era la classe social que les anava a veure. Alguna cosa s'havia de pagar, i probablement el discurs de què estic parlant és una concessió a un públic i a una ideologia, una ideologia que Wilde mateix no devia compartir.

Doncs bé, heus aquí el problema. Al públic català actual, almenys majoritàriament, no cal pas que se li facin aquesta mena de concessions; fins i tot seria contraproductiu. La cultura del text d'arribada, i aquí el problema ve provocat per la distància temporal, no pas per la diferència entre cultures, ha canviat substancialment. Per descomptat, l'espectador català actual es pot fer càrrec de les circumstàncies de la producció del text de sortida, igual que se'n pot fer càrrec l'espectador anglès d'avui dia. Però això no nega que l'obra perd, en aquest moment, funcionalitat. A més a més de la funcionalitat «interna», que deriva de l'estructura dramàtica (i ja s'ha assenyalat abans un error en aquest tipus de funcionalitat), un text dramàtic ha de tenir, diguem-ne així, «funcionalitat contextual», la que recolza sobre l'*hic et nunc* de la representació. Tots dos tipus de funcionalitat fan que un text resisteixi satisfactòriament els sotrats del pas de la història, no pas en el sentit que l'obra se situï per sobre de la història o fora de la història i «parli sempre igual a tots els homes», sinó en el sentit que sigui prou potent per a generar significat i interès (tots dos canviants, és clar) a través de la història. *An Ideal Husband* és una obra que pot oferir molt bé aquesta «resistència» en el sentit que li hem donat, però no pas en els dos elements que hem assenyalat com a errors de funcionalitat.

I aquí apareix el paper del traductor. Com s'ha dit al començament d'aquest article, la teoria de la traducció ens demana, als traductors, que siguem més conscients de les implicacions que té la nostra activitat: ens demana que prenguem consciència de la nostra responsabilitat lingüística, estètica i cultural. Les implicacions que té aquesta responsabilitat no es poden formular com a regles universalment vàlides; cadascú ha de decidir. Per exemple, decidir si s'elimina el discurs de Lord Goring motiu d'aquesta reflexió. Una opció (la meua) és no fer-ho, no afegir ni treure res sempre que no sigui per aconseguir una equivalència funcional entre el text de sortida i el d'arribada, mai per aconseguir una millor funcionalitat, ja sigui interna o contextual, del text d'arribada amb relació al de sortida. En la meua concepció personal, no ha de ser missió del traductor *corregir* el text de sortida, a part que això implicaria el perill de cometre molts errors. Una altra cosa és el paper, molt més lliure i fins llibertat, del director d'escena. La consciència i la responsabilitat com a traductor teatral acaba on comença la feina del director, a qui, per descomptat, es pot advertir del problema i a qui es poden suggerir solucions; però les decisions, en tot cas, han de ser seves. El director, o directora, d'escena ha de treballar amb llibertat sobre el text dramàtic, i això val tant si aquest és traduït com si no ho és. Al cap i a la fi, el director té més asos a la màniga: té més opcions en la posada en escena que no pas el traductor en la redacció escrita. Per exemple, a aquell discurs sexista, el director li pot conferir, per mitjà de la interpretació actoral, un caràcter que en cap cas no pugui ser rebut pels espectadors catalans actuals com un afegit moralista caduc: per exemple, amaran-lo d'una ironia capaç de reduir-lo a un simple tret ideològic de Lady Chiltern, que els espectadors observéssim immediatament amb una gran distància crítica (o, si volguéssim fer Lady Chiltern prou intel·ligent, la ironia podria estar de la seva banda i el discurs podria esdevenir una simple estratègia per convèncer el seu marit, cosa que els espectadors també hauríem de poder captar de seguida). La paraula, la té el director d'escena.

Fixem-nos que qualsevol d'aquestes solucions que s'acaben de proposar al problema posat per la setena anècdota són, al capdavant, una «domesticació» del text a la coordenada temporal de la cultura d'arribada, una possibilitat de domesticació que, en l'opció que es proposa aquí, es deixa en mans de la direcció d'escena. En el cas que aquesta apostés per una solució així, ens trobaríem davant d'una domesticació que té un caràcter subversiu, no pas alienant. Potser cal insistir en aquest punt: la domesticació, com l'estrangerització, també pot ser «subversiva». Depèn del context on s'utilitzi, de les cultures en joc, de la funció que se li doni a la traducció.

### Bibliografia citada

- AALTONEN, Sirkku (2000). *Time-sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon: Multilingual Matters.
- ABELLAN, Joan (1997). «Drama». A: ABELLAN, Joan; Pere BALLART i Enric SULLÀ, *Introducció a la teoria de la literatura*. Barcelona: Angle Editorial, 187-221.

- BASSNETT, Susan (1985). «Ways Through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts». A: HERMANS, T., *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Londres: Croom Helm, 87-102.
- ELAM, Keir (1980). *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londres: Methuen.
- ESPASA, Eva (2001). *La traducció dalt de l'escenari*. Barcelona: Eumo Editorial.
- (2009). «Repensar la representabilitat». *Trans: revista de traductologia* 13: 95-105.
- LEFEVERE, André (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. Londres: Routledge.
- MATEO, Marta (1996). «El componente escénico en la traducción teatral». A: EDO JULIÀ, Miquel (ed.), *I congrés internacional sobre traducció. Abril 1992. Actes. II*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 907-917.
- NORD, Christiane (1991). *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Amsterdam: Rodopi.
- REISS, Katharina i VERMEER, Hans J. (1991). *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Traducció de Sandra García Reina i Celia Martín León. Madrid: Akal, 1996.
- TOURY, Gideon (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins.
- UBERSFELD, Anne (1978). *Lire le théâtre*. París: Éditions sociales.
- WILDE, Oscar [1945]. *Obras completas*. Traducció de Julio Gómez de la Serna. Madrid: Aguilar.
- [1946]. *Una mujer sin importancia. Un marido ideal*. Traducció de León Miras. Madrid: Espasa-Calpe.
- [1954]. *Plays*. Harmondsworth: Penguin Books.
- [1966]. *Complete Works*. Edició de J. B. Foreman. Londres: Collins.
- [1977]. *An Ideal Husband. Un marido ideal*. Traducció de Maite Lorés. Barcelona: Bosch.
- [1988]. *The Complete Plays*. Edició de Harford Montgomery Hyde. Londres: Methuen.
- [1989]. *Un marido ideal. La importancia de llamarse Ernesto*. Traducció de Carlos Lagarriga. Barcelona: Planeta.
- [1993]. *The Complete Plays, Poems, Novels and Stories of Oscar Wilde*. Londres: Parragon.
- [1998]. *La importància de ser Frank*. Traducció de Jaume Melendres. Barcelona: Institut del Teatre.
- [1999]. *Un marit ideal*. Traducció de Jordi Sala Lleal. Barcelona: Institut del Teatre.
- [2007]. *El ventall de Lady Windermere*. Traducció de Joan Sellent. Barcelona: Proa.
- VENUTI, Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres: Routledge. 2a. ed.: 2008.