

## **La rateta que pujava per la cuixeta, o el Beckett de Joaquim Mallafrè**

JOAN CAVALLÉ  
Escriptor

Si volem definir o caracteritzar amb poques paraules l'obra de Joaquim Mallafrè com a traductor, després de donar-hi un cop d'ull molt general, veurem que està constituït per dos grans blocs. Un d'ells el podríem descriure com el de les grans obres narratives imprescindibles de la llengua anglesa. És el bloc de l'*Ulisses* de Joyce, del *Tom Jones* de Fielding, del *Tristram Shandy* de Sterne. Són obres de gran complexitat i extensió, que requereixen molta dedicació i, per tant, necessiten molt de temps per dur-les a bon port. Només per aquestes tres traduccions (o per una de sola), amb els resultats obtinguts, un traductor ja mereix el màxim reconeixement. L'altre bloc és el de les obres d'encàrrec, fetes per una entitat, una editorial o un grup de teatre, obres d'interès divers, però que tenen un objectiu comú en el moment de materialitzar-se l'encàrrec. Tot i que, com he dit, és un grup d'obres variat, hi destaquen d'una manera especial les peces de teatre. Comença, aquesta sèrie, amb la traducció d'*Amb la ràbia al cos*, de John Osborne, destinada directament a pujar a escena amb direcció de Ramon Simó; segueix amb algunes obres de Pinter; té continuïtat amb el teatre de Beckett, que és el motiu de la meua intervenció; i després encara segueix amb alguns encàrrecs del fugisser Centre d'Arts Escèniques de Reus (CAER), que precisament es va estrenar el 2005 amb la seva traducció de *Casa i Jardí*, d'Alan Ayckbourn.<sup>1</sup>

1. Per a les citacions dels textos de Beckett traduïts al català per Joaquim Mallafrè he utilitzat l'edició del *Teatre complet* (Beckett, 1995 i 1996). En cada cas he consignat només el volum i la pàgina. Per a les versions originals angleses he utilitzat l'edició de Groove Press, Nova York, 1984. Per a les traduccions franceses he utilitzat les edicions de Minuit, París, de diferents anys. Per a les traduccions espanyoles he utilitzat la de Jenaro Talens, publicada sota el títol *Pavesas*, per Tusquets, Barcelona, 1987. Per a la realització d'aquesta comunicació he comptat amb la col·laboració de Joan Cavallé Sivera, particularment en la resolució de dubtes sobre els originals anglesos.

He començat amb aquesta breu aproximació, que no abraça totes les traduccions del traductor motiu d'estudi, per remarcar un element consubstancial a tota la seva activitat. Joaquim Mallafrè no ha estat (no ha volgut ser) un traductor professional (en el sentit d'algú que es dedica de manera prioritària a traduir com a forma de guanyar-se la vida), però tampoc un traductor esporàdic (en el sentit d'algú que tradueix només com a activitat secundària o complementària). Joaquim Mallafrè és un traductor constant i tenaç, que ha afrontat aquesta feina amb voluntat de coneixement i, alhora, de servei. La voluntat de coneixement l'expressa ell mateix en justificar per què l'*Ulisses* va ser el primer dels seus reptes (que després es mantindria amb Beckett): «Una de les raons que em va portar a traduir Joyce era la curiositat respecte a la pèrdua del Gaèlic a Irlanda, i l'ús de Joyce de l'anglès» (Mallafrè, 2000c, p. 149). Aquesta voluntat de coneixement s'intensifica a partir del moment en què la traducció, el fet de traduir, es converteix en un dels seus prioritaris objectes d'estudi, que convergeixen en la seva obra imprescindible, *Llengua de tribu i llengua de polis: bases d'una traducció literària* (1991a). Però, com deia, hi ha també la seva voluntat de servei. Tant quan s'ha dedicat a traduir aquelles grans novel·les considerades imprescindibles, com quan ha respost afirmativament a la proposta de facilitar textos universals per a l'escena, Joaquim Mallafrè estava prestant un servei, no només perquè ens facilitava textos importants en català, sinó perquè forçava els límits del català per fer-li dir coses que fins llavors no havien estat mai expressades en la nostra llengua.

Feta aquesta reflexió inicial, entro a considerar les traduccions de Beckett.

Tot i que el teatre de Beckett va ser conegut molt aviat a Catalunya (només cal pensar en la traducció primerenca de *Tot esperant Godot*, per Joan Oliver, editada el 1960, vuit anys després de la seva publicació original en francès, i estrenada, la versió d'Oliver, el 1966, amb direcció de Josep M. Minoves), no va ser fins a finals de 1990 que se'n va produir una eclosió. Abans d'aquesta data s'havien traduït (i estrenat) *Fi de partida* (a càrrec de Lluís Solà, traductor i director alhora) i *Oh, els bons dies* (amb traducció de Vicenç Altaïó i Patrick Gifreu i direcció de José Sanchis Sinisterra). A més a més d'aquests tres textos cabdals, hi havia algunes traduccions d'altres obres que no havien conegut (ni llavors ni més endavant) ni l'edició ni la representació. L'obertura el 1989 de la Sala Beckett a Barcelona, seu del Teatro Fronterizo, amb direcció de José Sanchis Sinisterra, que gairebé coincideix amb la mort de l'escriptor (desembre d'aquell any), actua de detonant perquè la presència de Beckett augmenti ostensiblement en la nostra escena.

En aquell moment, l'Institut del Teatre iniciava una col·lecció dedicada a publicar l'obra teatral completa dels autors que es consideraven imprescindibles. I s'estrenava precisament amb Samuel Beckett. Així doncs, sota la direcció de Ramon Simó i amb l'assessorament de Sanchis Sinisterra i la coordinació de Francesc Castells, el 1990 es constitueix un equip de traductors integrat per Víctor

Batallé, Sergi Belbel, Joaquim Mallafrè i Joan Cavallé. Les raons de la tria són diverses. En primer lloc, es té en consideració que Beckett va escriure part de la seva obra dramàtica en francès i una altra part en anglès. Així, a l'equip hi havia dos traductors de cada llengua. D'altra banda, tots quatre traductors havien tingut experiència en la traducció teatral. I, a més, tots quatre havien tingut contacte directe amb l'obra de Beckett o amb el seu món. Potser el que més, Víctor Batallé, que havia conegut l'autor irlandès i hi havia treballat. En el cas de Joaquim Mallafrè, ha de recordar-se que en aquell moment ja havia traduït i estrenat *Amb la ràbia al cos*, de John Osborne; i també havia traduït *Qui a casa torna*, de Harold Pinter, com també convé esmentar la seva dedicació intensa a l'obra de Joyce, la proximitat del qual amb Beckett és de sobres coneguda, a part de compartir el tret distintiu, que ja he esmentat, de ser irlandesos de llengua anglesa.

L'equip es va marcar un seguit de criteris i va prendre unes decisions. D'una banda, es va acordar no incloure en el projecte la traducció d'*Eleutheria*, la primera obra de Beckett, escrita originalment en francès, pel fet que no havia estat publicada en vida de l'autor. De fet, l'obra no seria editada (traduïda a l'anglès) fins a 1995, mort l'autor i traint la seva voluntat. En aquest moment, la feina de l'equip de traductors al català ja estava pràcticament enllestida i no es va considerar oportú cap canvi de criteri. El primer volum, dels dos en què es van repartir els textos, sortiria l'agost d'aquell any. I el segon, el desembre de l'any següent. També es va acordar deixar de banda els guions de televisió i cinema. En canvi, sí que s'hi incloïen els textos radiofònics. Per acabar, tot i que es partia de la voluntat que totes les traduccions fossin noves, al final es va decidir acceptar la validesa de *Tot esperant Godot* en la històrica traducció de Joan Oliver, no només com a homenatge al primer traductor de Beckett al català, sinó, sobretot, perquè se la va considerar prou apta per continuar tenint validesa escènica en aquell moment (com de fet es demostrava l'any 1999 amb el muntatge d'aquesta versió que dirigiria Lluís Pasqual al Teatre Lliure).

Pel que fa al repartiment de les obres entre els quatre traductors, es va decidir que les traduccions es fessin sobre la primera versió escrita per l'autor. És prou conegut que Beckett escrivia les seves obres en francès o en anglès, atenent a diferents circumstàncies, entre les quals el fet que les obres estiguessin pensades per a un determinat director, actor o actriu, o fruit d'un encàrrec. Ell mateix es traduïa a l'altra llengua i, en la mesura que n'era l'autor, es permetia d'introduir-hi canvis que un traductor no s'hauria permès. Una traducció que alhora hagués volgut ser una traducció crítica hauria acarat les dues versions i n'hauria remarcat les diferències (potser posant les variants en nota). Però el mateix Beckett no era partidari d'aquesta possibilitat i donava les primeres edicions en la llengua primera com les vàlides. De fet, ell mateix evitava d'introduir els canvis inclosos en les seves traduccions, quan es reeditaven les obres en la llengua original. I aquesta va ser la

decisió presa en el nostre cas. Partint d'aquests criteris, i atenent alhora a altres elements més particulars, a Joaquim Mallafrè li va correspondre de traduir els textos següents:

- *Krapp's Last Tape* (1958), traduïda com a *Krapp: última gravació*.
- *Happy Days* (1961), traduïda com a *Dies feliços*.
- *Play* (1970), traduïda com a *Comèdia*.
- *Breath* (1970), traduïda com a *Respir*.
- *Not I* (1973), traduïda com a *No jo*.
- *A Piece of Monologue* (1979), traduïda com a *Un monòleg*.
- *Ohio Impromptu* (1982), traduïda com a *Impromptu d'Ohio*.
- *What Where* (1982), traduïda com a *Què on*.

Abans de continuar, faig un aclariment. Joaquim Mallafrè mateix va escriure (i publicar), l'any 2000, una comunicació sobre les seves traduccions de Beckett. En alguna ocasió hi faré referència. En aquesta comunicació, a l'hora d'exemplificar casos, ell ho feia sobretot a partir de les obres majors (en el sentit de l'extensió). És a dir, *Krapp's Last Tape* i *Happy Days*. Per tal de complementar aquests exemples, en la present aportació utilitzaré sobretot (no exclusivament) exemples de les altres obres traduïdes.

Sobre el procediment d'aquestes traduccions, Mallafrè explica (i jo ho corroboro per la part que em toca) com va anar:

Vam traduir les obres de la llengua en què van ser originalment escrites, però vam tenir en compte les versions pròpies de Beckett de l'anglès al francès i viceversa, així com altres traduccions, sobretot a l'italià i l'espanyol. Vam decidir ajuntar-nos regularment per posar en comú i unificar criteris de traducció i comentar els resultats. Tot i que les trobades eren menys freqüents del que havíem planejat, vam llegir totes les nostres traduccions i vam intercanviar opinions. A part de l'ajuda d'una companya, Francesca Corazza, que em va deixar uns quants llibres sobre Beckett, Víctor Batallé i Joan Cavallé em van subministrar material molt útil. (Mallafrè, 2000c, p. 151)

Convé aquí detenir-nos un moment per referir-nos a aquesta peculiaritat beckettiana de ser alhora autor i traductor de les seves obres. Això representa un inconvenient, al qual ja ens hem referit abans, ja que suposa, a la pràctica, disposar de dues versions que podem considerar originals. Les diferències són petites, però de vegades significatives, com després veurem. Per exemple, a l'obra *Play*, traduïda per Mallafrè com a *Comèdia*, a l'original anglès un dels personatges, l'Home, explica com la seva dona l'acusa de fer sempre l'olor de la seva amant. Mallafrè tradueix, d'acord amb l'anglès: «Em sentia la seva olor, no parava de dir. La cosa no tenia resposta» (Beckett, 1996, p. 131). A la versió francesa, Beckett hi ha afegit unes paraules que l'Home atribueix a la seva dona: «tu pues la pute», que

es podria traduir com a «fas pudor de puta», o «puts com una puta». Mallfrè, en coherència amb el criteri adoptat (que és a més l'habitual), no tradueix aquesta frase, ja que això conduiria a compondre una mena de pastitx, una hibridació de versions. A Beckett li devia agradar com sonava aquesta frase en francès, però no la va incorporar a les successives edicions de la versió anglesa, per la qual cosa calia descartar-la de la versió catalana.

Com deia fa un moment, les diferències de vegades són rellevants. Quan va escriure l'obra titulada *A Piece of Monologue*, per a l'actor David Warrilow, segons que explica aquest, l'autor considerava que no la traduiria mai al francès perquè resultava impossible reproduir-hi un determinat joc lingüístic. L'obra gira al voltant d'un tema recurrent en tota l'obra de Beckett, que és la idea que el néixer és només el preàmbul de la mort. En aquest monòleg, el concepte de naixement hi és omnipresent. I la paraula que el determina hi apareix tot sovint. De fet, l'obra comença així: «Birth was the death of him». És a dir, amb traducció de Mallfrè: «El naixement li fou la mort» (Beckett, 1996, p. 211). *Naixement, mort, funeral* hi van apareixent. Fins que arriba un punt en què el Narrador explica com se li forma el primer mot a la boca (del personatge). I com aquest l'expulsa a fora traient la llengua. La paraula que surt és «Birth». La visualització d'aquesta emissió fonètica en francès no funciona. Beckett ho entenia així. Per tant, la primera idea era no traduir aquesta obra. Després va decidir-se a fer-ne una versió, més curta, ometent aquest episodi i canviant-ne sensiblement el títol. *A Piece of Monologue*, en francès és *Solo*. Al *Teatre complet* de Beckett en català, aquesta obra és una fidel traducció de l'original anglès.

Tot i amb això, un cop presa la decisió que la primera edició, que es correspon normalment a la primera redacció, ha de ser l'opció de partida, poder disposar d'una traducció feta pel mateix autor és un enorme avantatge, ja que dona pistes sobre les intencionalitats de l'autor i sobre allò que li interessa preservar en cada cas, quan es troba, com es troba sovint el traductor, en el dilema de prioritzar la literalitat o la forma, o en el d'interpretar el to adequat a cada rèplica, o també el sentit. Aquest és el cas de l'obra *Play*. En anglès, ja ho sabem, aquesta paraula té, bàsicament, un doble sentit: d'una banda, un sentit que es relaciona amb el concepte de joc, competició, etc. I d'altra banda, el referit a una peça dramàtica, particularment una comèdia. Al llarg de l'obra, i en el mateix títol, l'autor juga amb el doble sentit. Així, quan l'home s'adona que «all that was just... play». Com traduir-ho? «Tot allò era només un joc», «Tot allò només era teatre», «Tot allò era comèdia»... En aquest cas, el francès acudeix en el nostre ajut: *comédie* en tots els casos. I Mallfrè aposta per aquesta solució.

Ara un cas diferent. Allà on, a *Impromptu d'Ohio*, la versió original anglesa parlava d'un «old world Latin Quarter hat» i la versió francesa del mateix autor es referia a «un grand chapeau de rapin du temps jadis», Mallfrè no dubta i

tradueix de l'anglès «el barret d'una altra època del Barri Llatí» (Beckett, 1996, p. 232). No només perquè l'anglès sigui l'original, sinó perquè si traduïa des del francès, en aquest cas, un públic no francès segurament no en copsaria la referència. *Rapin* és un mot en desús utilitzat per referir-se als pintors bohemis. Per a un francès (i cal recordar que aquesta és de les poques obres de Beckett amb toponímia explícita parisenca) aquest tipus de barret està perfectament connotat. Per a un anglès, nord-americà o irlandès, no. I per a un català, tampoc. En línies generals podem dir, doncs, que el fet de comptar amb dues versions que podem considerar originals, ja que són fetes pel mateix autor, sovint és un avantatge; però també podem trobar-nos en el cas que la possible pista es converteixi en un cau de dubtes.

Aquesta qüestió de les dues llengües té unes particulars repercussions en els títols. Perquè si ja resulta complicat decidir de vegades quina és la forma més adequada de posar títol a una traducció (*Fi de partida* o *Final de partida*, en el meu cas; o ja hem vist el cas de *Play*), molt més ho és quan, a la pràctica, resulta que, en alguns dels casos que avui considerem, hi ha dos títols diferents. Recordo que aquesta qüestió va moure un cert debat en l'equip de traductors. Víctor Batallé, per exemple, dubtava sobre el títol que havia de donar a la peça titulada en anglès *Embers*, atès que la versió francesa de Beckett és *Cendres*. Al final, no va optar pel més literal *Brases*, ni per la pista francesa *Cendres*, sinó per *Cremalls*. Crec que Joaquim Mallafrè, en aquest aspecte, no va tenir gaires dificultats. Amb tot, la traducció del títol de *Happy Days*, en què va optar pel literal *Dies feliços*, tot i existir una traducció anterior titulada *Oh, els bons dies!*, ja que aquesta partia de la versió francesa, ens genera una pregunta. En Beckett, les coses no solen ser casuals ni fruit de l'atzar. I si, d'aquesta obra, el títol anglès és sensiblement diferent del francès, ha d'haver-hi una raó. Tots dos títols, efectivament, contenen una velada referència a dues expressions reconeixibles per al públic anglès o francès, respectivament. En el cas del títol anglès, és una referència a la vella, i popular, cançó «Happy Days and Lonely Nights». En el cas francès, un vers de Verlaine («Ah! Les beaux jours de bonheur indicible»). La pregunta a què em referia és: si Beckett va adaptar el títol a la tradició francesa, en autotraduir-se, per què Mallafrè no buscava un referent català? Ja dic de bon començament que crec que va fer bé. I apunto tres raons que ho avalen. Una d'elles és que aquesta opció hauria estat molt difícil, ja que el mateix Beckett va optar per registres culturals molt diferents: en el cas de la cançó anglesa es tractava d'una tonada molt popular als anys cinquanta, amb versions de diferents intèrprets, especialment la de Connie Francis, enregistrada el 1958; en el cas del vers de Verlaine, com es pot suposar, el codi quedava reservat a un cercle d'espectadors més reduït. De fet, si seguim el que en diu el biògraf de Beckett James Knowlson, el canvi de títol hauria estat fruit d'un moment d'inspiració (Knowlson, 1997, p. 508), un fet doncs, certament casual. Una altra resposta a la pregunta que ens feiem és que no coneixem cap cas de cap

traductor de Beckett (per tant, tampoc Joaquim Mallafrè) que hagi optat per catalanitzar (o espanyolitzar, o italianitzar, o germanitzar) els referents culturals que es contenen a les seves obres. Per acabar, una tercera resposta és comprovar que totes les traduccions de *Happy Days* no fetes pel mateix autor tampoc no adapten, sinó que es limiten a traduir literalment, el títol anglès (*Glückliche Tage*, en alemany; *Los días felices*, en espanyol; *Giorni felici*, en italià).

Amb aquest detall referit a la dificultat (o no) de traduir el títol de *Happy Days*, entrem de ple a la consideració de quins problemes comporta traduir Beckett i, particularment, com els ha afrontat Joaquim Mallafrè en aquestes obres.

La majoria d'obres de teatre que existeixen es componen de dos elements (tot i que avui aquesta distinció ja està superada, Beckett la va portar al límit): el text pròpiament dit o text principal, en terminologia de Pavis (1980, p. 503), és a dir, les paraules que l'autor posa en boca dels personatges, i la didascàlia o acotacions, és a dir, novament segons Pavis, «tot aquell text no pronunciat pels actors i destinat a clarificar la comprensió o la manera de representar una obra» (Pavis, 1980, p. 11).<sup>2</sup> En Beckett es donen algunes situacions extremes, des d'obres que es limiten a la didascàlia, és a dir, accions sense text i, fins i tot, en un cas, sense personatges (*Breath*, traduït per Mallafrè com a *Respir*), fins a altres obres que podríem definir com a torrentades de paraules, sense gairebé didascàlia (com *Not I*, traduït per Mallafrè com *No jo*). A l'hora de traduir les didascàlies, el que cal, bàsicament, és cenyir-se al màxim a la literalitat del text original. No sempre es fa així (com ja vaig explicar en un altre text: «Traduir la didascàlia beckettiana»; Cavallé, 1990). I, alhora, no sempre és fàcil. En el cas de *Breath*, una de les obres traduïdes per Mallafrè, sembla que no hi ha complicació. L'obra consta d'una acotació de vuit línies (versió catalana) en la qual s'explica que l'escenari és ple d'escombraries. Se sent un crit breu, una inspiració, un canvi en la il·luminació, un silenci, una expiració, una disminució de la il·luminació, un nou crit i un altre silenci. Després d'això hi ha una petita llista d'indicacions tècniques sobre com han de ser les escombraries, el crit, el respir i la il·luminació. Tot ben senzill, però, com traduir, per exemple, l'original *cry*, el crit a què alludíem? Aquesta paraula surt, en el text, dues vegades i en totes dues alludeix al mateix fet, que es repeteix exactament igual. A la traducció francesa del mateix autor aquesta paraula és *cri*. Un crit feble i breu, com ha escollit Mallafrè; o un crit curt i dèbil. Qualsevol seria una bona opció. Ara bé, en una indicació posterior, aquest so que hem definit com a crit l'autor el remet a una definició com a *vagitus* (versió anglesa), *vagissement* (versió francesa), que s'associa a un crit en concret, el del nadó acabat de néixer. El traductor podria sentir-se temptat de traduir aquell *cry* o *cri* per *plor* o *lament*, com fa algun traductor en altres llengües —per exemple, Jenaro Talens en la seva

2. La traducció és meva.

traducció a l'espanyol (Beckett, 1987, p. 155). Mallafrè, però, segueix la màxima beckettiana: si ho hagués volgut dir, o ho hagués volgut precisar, ho hauria fet. I tradueix exactament i literalment el text original, sense cap concessió a interpretacions, concrecions o aparents millores. (Com fa l'alemany traduint *cry* per *Schrei* o l'italià per *grido*.) Valgui això com a exemple de traducció de la didascàlia.

Amb tot, en una intervenció sobre traducció literària, és més productiu referir-se a allò que anomenàvem text principal, és a dir, les paraules dels personatges, aquelles que seran pronunciades en escena, amb una determinada veu, intensitat, entonació, timbre, velocitat, ritme, etc., en les quals, per tant, no només caldrà tenir en compte l'exactitud dels conceptes, sinó també els registres, els ritmes, els jocs de paraules, les referències intertextuals i qualsevol altre element que l'autor hi hagi volgut col·locar. En tot això, Beckett era un autor meticulós; i Mallafrè, un traductor molt entrenat, quan va afrontar aquestes traduccions.

Si agafem, per exemple, una de les obres de Beckett més singulars, *Not I*, ens trobem bàsicament amb una boca que parla. Ho fa acceleradament, sense gairebé cap pausa. Tot i que no hi ha cap indicació escènica específica, existeix la constatació històrica que alguna de les actrius que va interpretar aquest paper, arribava a desmaiar-se durant els assaigs, a causa del ritme que calia imposar al text. La boca parlant no construeix un discurs lògic i ordenat, sinó que va proferint paraules, sintagmes, exclamacions... de tant en tant, l'espectador, de tot plegat, pot arribar a reconstruir-ne una frase. I, del conjunt, si es para atenció, se'n pot arribar a intuir una història. Amb tot, realitzar aquest exercici de reconstrucció argumental, si pot dir-se'n així, al ritme accelerat d'emissió de la veu, resulta bastant complicat per a l'espectador. Per la qual cosa podem deduir amb facilitat que, allò que resulta imprescindible per a l'autor, més que la literalitat del text, és la construcció d'un text que, en ésser articulat d'aquella manera, produeixi un efecte semblant. Cal tenir en compte que hi ha una dificultat evident de comprensió, per al traductor, ja que, en estar la sintaxi de les frases literalment dinamitada, resulta necessària una reconstrucció del sentit.

Així, quan la boca comença a parlar i s'entenen les primeres paraules que alludeixen a un ésser en el món, un principi per a algú que és molt poca cosa i que ha estat abandonat tot just néixer, Mallafrè reproduceix la fluctuació del llenguatge d'aquesta manera:

...a fora... en aquest món... aquest món... una miqueta de res... abans d'hora... deixat de... què?... una nena?... sí... una miqueta de nena... en aquest... a fora en aquest... abans d'hora... forat deixat de la mà de Déu... que es diu... es diu... tant se val... pares desconeguts... no se'ns sap res... ell va desaparèixer... fonedis... tot just cordats els pantalons... (Beckett, 1996, p. 175)



En la comunicació abans apuntada, ell mateix deia: «Mantenir el ritme i el tempo de l'obra era la meva prioritat, sense oblidar la traducció literal que permet el català en l'expressió i els detalls» (Mallafre, 2000c, p. 155).

Un exemple magníficament resolt de manteniment del ritme original el trobem en el text *Un monòleg*. Com a mostra, un breu fragment:

Així que s'està plantat de cara a la paret nua. Morint. Ni més ni menys. No. Menys. Menys per a morir. Sempre menys. Com la llum al caure de la nit. S'està plantat de cara a l'est. Espai buit ple de marques de xinxeta abans pintat de blanc a l'ombra. Sabia el nom de tots abans. Allí hi havia el pare. Aquell buit gris. Allí la mare. Aquell altre. Allí plegats. Somrient. El dia de la boda. Allí tots tres. Aquella clapa grisa. Allí sol. Ell sol. I anar seguint. (Beckett, 1996, p. 212-213)

Un altre exemple molt clar d'això, precisament el que m'ha servit per titular aquestes paraules, és la història que explica Winnie a *Dies feliços*, en què el traductor ha de procurar reproduir no només el ritme, sinó també el to i les rimes internes d'un conte infantil:

De sobte una rateta li va pujar per la cuixeta i Mildred, deixant anar la Ninona de l'espant, va començar a xisclar [...] i va xisclar i xisclar [...] va xisclar i xisclar i xisclar i xisclar fins que tots van venir corrents, en camisa de dormir, el papa, la mama, la Tata i... la vella Annie, a veure què passava... què dimoni podia passar. [...] Massa tard. [...] Massa tard. (Beckett, 1995, p. 72)

Ahora, veiem com es reproduïen els recursos habituals per a la creació de les sensacions, com ara les repeticions amb petites variacions: «tiny little thing» i «tiny little girl» es converteixen en «una miqueta de res» i «una miqueta de nena». I els dobles sentits o els sentits amagats es mantenen. Per exemple, en aquest «godforsaken hole called», traduït per «forat deixat de la mà de Déu» (Beckett, 1996, p. 175), es manté tant la velada referència a la vagina com l'esment (desproveït d'intencionalitat) a God/Déu.

I, naturalment, el sentit de la història es pot anar reconstruint igualment. Una nena, tan insignificant que és només una miqueta de nena, nascuda abans d'hora, ha estat abandonada pels pares, ell tot just cordats els pantalons; és a dir, tot just acabat l'acte sexual; ella, com diu tot seguit el text, vuit mesos després, ja que la nena ha nascut abans d'hora.

Traduir Beckett sovint s'assembla a reconstruir una peça d'orfebreria que s'ha trencat i els diferents elements que la componien els tenim a l'abast però hem de col·locar-los en el lloc adequat. El ritme del discurs ve marcat per un seguit de paraules, expressions, agrupacions de paraules, que ens avisen que alguna cosa està passant, o que hem arribat a una fita, com les metes volants d'una cursa. Així,

la tirallonga: «what?... who?... no!... she!», que, a *Not I*, assenyala el pas d'un moviment al següent i que apareix cinc vegades, és traduït per Mallafrè per «què?... qui?... no!... ella!». La paraula «buzzing» hi apareix quinze vegades, sempre en seqüències del tipus «what?... the buzzing?... yes... all the time the buzzing...». En francès, Beckett mateix utilitza, en aquesta posició, la paraula *bourdon*. Mallafrè tradueix sistemàticament aquesta paraula per *brogit*, que reproduceix la forma i l'efecte de l'original, un so persistent que s'entafora a dins del cap com un element estrany o aliè al silenci envoltant.

Seguint amb aquesta metàfora de la peça d'orfebreria, és prou conegut que l'obra de Beckett està plena de subtext i de manifestacions intertextuals, seguint el deixant de Joyce. La Bíblia hi té un lloc reservat, així com altres textos de l'àmbit religiós, com l'himne protestant que va apareixent, i contradient la realitat, a *No jo*: «Déu és amor... serà purificada» i «Déu és amor... clement tendresa», tradueix Mallafrè, contradient quan diu «forat deixat de la mà de Déu... res d'amor» (Beckett, 1996, p. 180 i 181). Però també hi trobem presència de la cultura popular i els clàssics. Ja hem esmentat abans allò que subjau en els títols anglesos i francès de *Happy Days / Oh, les beaux jours!* Quan les referències remetent a obres que tenen traducció catalana, com és el cas, freqüent, de la Bíblia, Shakespeare, Keats o Milton, per exemple, Mallafrè opta per recórrer a aquestes traduccions. Quan això no ocorre, i ell mateix confessa que li ha passat amb referències de Robert Browning, Gray, Herrick, Yeats i Charles Wolfe, assaja de fer-les ell mateix.

Com ja he esmentat, Joaquim Mallafrè és l'autor d'una obra de referència sobre l'art de la traducció. *Llengua de tribu i llengua de polis: bases d'una traducció literària* apareixia el 1991, precisament el moment en què l'autor i traductor començava a afrontar les traduccions de Beckett. Així, doncs, l'experiència d'aquestes traduccions no podia quedar reflectida en aquell assaig. En canvi, a la inversa, la reflexió i les conclusions a les quals havia arribat en aquesta obra van poder ser posades a prova en un autor tan extrem com Samuel Beckett. Repassant l'índex de conceptes en què l'autor assaja una classificació o organització de components del llenguatge de tribu, ens trobem que tots apareixen en algun moment o altre en l'obra dramàtica de Beckett, des d'onomatopeies, repeticions i rimes, fins a endevinalles, embarbussaments i invocacions. Uns exemples.

A *Què on*, allà on l'original anglès diu «Make sense who may», que en francès Beckett ha traduït «Comprenne qui pourra», Mallafrè tradueix per la fórmula més pròxima «Qui pugui que ho entengui» (Beckett, 1996, p. 258), allunyant-se de la potser més literal que s'utilitza en la versió espanyola «Significa quien puede».

A *Krapp: última gravació*, es fa esment a un himne protestant, compost pel sacerdot Sabine Baring-Gould. El segon vers diu:

night is drawing nigh

Beckett hi juga i repeteix la darrera síl·laba:

Night is drawing nigh-igh

Mallafrè necessita alterar poc o molt el text per mantenir la musicalitat:

El dia s'acaba,  
s'acosta la ni-it,  
les ombres s'allarguen  
pel cel adormit.  
(Beckett 1996, p. 252)

No volia acabar aquesta comunicació sense referir-me a la recepció, repercussió i ús que han tingut aquestes traduccions.

Que jo sàpiga, l'aparició dels dos volums va merèixer l'atenció dels mitjans de comunicació, que van fer-se ressò del projecte i en alguns casos van entrar a valorar l'obra dramàtica de Beckett, però no les traduccions. Només conec una ressenya, a càrrec de Ricard Salvat i August Coll, apareguda a la revista *Assaig de Teatre*, de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, que, pel que fa a l'objecte d'aquesta intervenció, diu: «Joaquim Mallafrè ha fet una veritable recreació verbal de *Krapp: última gravació*. Esplèndid títol, esplèndid llenguatge. [...] Finalment, Mallafrè continua el seu últim nivell d'exigència i reescriu *Un monòleg* i els fascinants i inquietants *Respir, Impromptu d'Ohio* i *Què on*» (Salvat i Coll, 1997, p. 308).

Un cop enllestida la feina, i editades les obres, la plasmació escènica de cadascuna ha tingut una sort diversa. Òbviament, n'han tingut més les obres que han assolit més transcendència pública i més suport crític, que en general coincideixen amb les obres llargues, adequades per a una funció de teatre convencional. En canvi, les obres curtes han estat poc o, algunes, gens representades. En el cas de les obres traduïdes per Joaquim Mallafrè, la seva versió de *Dies feliços* ha merescut tres muntatges diferents. El 1997, és a dir, poc després de l'edició, un muntatge dirigit per ell mateix i magníficament interpretat per Dolors Juanpere en el paper de Winnie, sota el paraigua de la companyia La Vitxeta, muntatge que es va poder veure a Reus i Girona, però no a Barcelona. El 2003, un nou muntatge de l'obra en aquesta mateixa traducció va ser estrenat al Tantarantana Teatre, amb direcció de Boris Rotenstein i amb Carme Sansa en el paper de Winnie. I el 2011, un nou muntatge, dirigit per Lurdes Barba, amb Sílvia Sabaté en el paper de Winnie, es va poder veure a l'Almeria Teatre.

L'altre text beckettian important, dels traduïts per Mallafrè, *Krapp*, va veure un muntatge el 2007, a la Sala Beckett, amb direcció de Jordi Coca i interpretació de Quimet Pla. Per acabar, de les obres breus, el 2001 se'n va fer un muntatge a la sala Artenbrut, amb direcció de Víctor Batallé i interpretació de Carme Sansa i Mireia Chalamanch. El muntatge incloïa, a més de dues obres traduïdes per Batallé, la traducció de Mallafrè de *No jo*.

Així doncs, per la informació de què disposem, de les vuit peces de Beckett traduïdes per Mallafrè, cinc encara no han tingut cap oportunitat de pujar a l'escenari: *Comèdia*, *Respir*, *Un monòleg*, *Impromptu d'Ohio* i *Què on*.

D'altra banda, i mirat l'assumpte cronològicament, entre 1997 i 2011 (quinze anys) es fan cinc muntatges de Beckett a partir de les traduccions de Joaquim Mallafrè (i si ho ampliem als altres textos inclosos en els dos volums dels altres traductors, parlariem de deu muntatges, dos de *Godot* en la històrica traducció d'Oliver i tres de *Fi de partida*, en la meua).

A partir de 2011, les coses canvien. Des de llavors, les traduccions incloses en l'edició de l'Institut del Teatre ja no tornaran a ser objecte de nous muntatges, sinó que els nous muntatges d'obres de Beckett en català seran fruit de noves traduccions.

Per referir-me només a les que havia traduït Mallafrè, el 2014, Sergi Belbel va voler dirigir *Dies feliços*, per a la qual cosa va comptar amb Emma Vilarasau en el paper de Winnie, però va preferir fer-ne ell mateix la seva pròpia traducció. En aquest cas, al títol hi va afegir l'article: *Els dies feliços*.

El 2019, el mateix Belbel va voler fer un muntatge de textos teatrals breus de Beckett. Va fer la mateixa selecció que el 2001 va motivar el muntatge *Tres dones de Beckett*, de Víctor Batallé, però en lloc de les traduccions de Batallé i Mallafrè, va recórrer a traduccions noves, seves, en dos casos amb nous títols: *Bressol* (que Víctor Batallé havia traduït *Per a un balanceig*), *Passos* (que Batallé havia traduït *Arrossegament de peus*) i *No jo* (el mateix títol, inqüestionable, que havia fet servir Mallafrè). El nou espectacle es va titular *Beckett's ladies*, mentre que el de Batallé es titulava *Tres dones de Beckett*, i va comptar amb la interpretació de Sílvia Bel, Míriam Iscla i Rosa Renom.

El mateix procediment ha seguit ara, el 2022, amb *Final de partida*. En el mateix període, des de 2011 fins ara, la històrica traducció de *Godot* a càrrec de Joan Olivé ha estat substituïda a l'escena per altres traduccions de Ferran Toutain (2011) i Josep Pedrals (2019).

Poso damunt la taula aquestes darreres qüestions, d'una banda, per evidenciar la poca durabilitat que tenen avui dia les traduccions (no només de teatre). Per exemple, si la traducció del *Godot* de Joan Oliver havia funcionat perfectament durant cinquanta-un anys, de sobte, en només vuit anys, se n'han estrenat dues més. D'altra banda, per comprovar que les noves traduccions generalment

no obeeixen a qüestions estrictament literàries (o teatrals) sinó a altres de més pedestres.

Espero haver donat una visió general però suficient al voltant del tema proposat. D'una banda, hem vist les particularitats de l'obra dramàtica de Beckett i algunes de les dificultats que comporta traduir-lo. Alhora, he intentat explicar com Joaquim Mallafre, amb el bagatge teòric (en bona part elaborat per ell mateix) i pràctic (sobretot, les traduccions de Joyce), va afrontar el repte de traduir-lo amb coherència i efectivitat.