

***Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf**

traduït per C. A. Jordana

VICTÒRIA ALSINA
Universitat Pompeu Fabra
victoria.alsina@upf.edu

RESUM: En aquest article s'estudia la traducció al català que va fer C. A. Jordana de *Mrs. Dalloway* el 1930, una traducció ben valorada durant sis dècades, però criticada a partir dels anys 90. Després d'analitzar, primer, l'opinió dels diversos crítics i després la mateixa traducció, es conclou que, si bé la versió catalana de *Mrs. Dalloway* és una contribució notable a la introducció al català de la narrativa modernista europea, i malgrat les qualitats que té i el bon servei que ha fet, des de la perspectiva actual ni fa prou justícia a la versió anglesa ni compleix les expectatives lingüístiques i estilístiques d'un públic lector modern.

PARAULES CLAU: recepció, *modernism* europeu, model de llengua.

TITLE: C. A. Jordana's Catalan translation of *Mrs. Dalloway*

ABSTRACT: In this article C. A. Jordana's 1930 Catalan translation of *Mrs. Dalloway* is studied; during 60 years this version had a good reputation, but from the 1990s onward it came under criticism. After examining the opinion of several critics, the article analyzes the translation itself. It is concluded that although the Catalan *Mrs. Dalloway* made an important contribution to the introduction of Modernist narrative into Catalan, and has a number of qualities, by present standards of judging translations it neither does justice to the original version, nor does it come up to the linguistic and stylistic expectations of a modern readership.

KEYWORDS: reception, *Modernism*, stylistics.

1 Introducció

El 1930 l'escriptor Cèsar-August Jordana (Barcelona 1893–Buenos Aires 1958) va publicar a Edicions Proa¹ la traducció de *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, una novel·la apareguda només cinc anys abans i molt innovadora des del punt de vista de la tècnica i de la concepció del realisme en la narrativa. Va ser la primera traducció d'aquesta autora al català,² fins i tot anterior a qualsevol versió espanyola.³ Edicions Proa, creada el 1928 a Badalona per Marcellí Antich i Josep Queralt, i sota la direcció literària de Joan Puig i Ferrer, era

¹ Aquesta primera edició va aparèixer en la col·lecció «Els d'Ara», però a partir de la segona edició, de 1970, la novel·la s'incorpora a la col·lecció «A tot vent» amb el número 150.

² La següent seria *Flush*, l'any 1938, i totes les altres (Woolf està força ben representada en català) apareixen a partir de 1984.

³ Podem comprovar a Caws i Luckhurst (2002: xxii–xxiii) que la primera traducció al castellà de Woolf és una versió anònima de «Time passes» apareguda a la *Revista de Occidente* el 1931, i que la propera traducció espanyola que va aparèixer a Espanya (a l'endemig hi va haver traduccions de diverses obres de Woolf a l'Argentina) va ser *Flush*, el 1945.

una iniciativa continuadora de les que s'havien posat en marxa durant el Noucentisme amb l'objectiu de modernitzar i internacionalitzar la cultura catalana. Si en un principi el Noucentisme no havia vist la novel·la com un dels gèneres fonamentals a conrear, amb les diverses col·leccions de Proa («A tot vent», «Els d'Ara», «Biblioteca Grumet», etc.) es pretenia omplir aquest buit amb tot un ventall d'«obres literàries estrangeres i catalanes, clàssiques i modernes, de la literatura per a joves i per a adults, en edicions populars però també de bibliòfil» (Llombart Huesca 2007: 134).⁴ La publicació d'una obra avantguardista tan important com *Mrs. Dalloway* poc temps després de la seva aparició en anglès certament representava una aportació notable a l'empresa.

La versió de Jordana, un escriptor i traductor prolífic que sembla que coneixia bé l'anglès i els problemes de la traducció,⁵ va ser ben rebuda, però passat el temps ha estat objecte de diferents crítiques, algunes referents a la relació entre el text original (TO) i el text traduït o text meta (TM) i d'altres al model de llengua, unes molt argumentades i d'altres poc o gens. En l'article present em proposo, després d'examinar aquestes opinions i d'analitzar alguns passatges de l'obra en qüestió, d'intentar esbrinar què va representar la publicació de *Mrs. Dalloway* de C. A. Jordana el 1930, què ha representat i quin valor ha tingut durant els anys posteriors, i què representa avui, més de vuitanta anys després de la seva primera aparició.

2 *Mrs. Dalloway* dins l'obra de Virginia Woolf

Virginia Woolf (1882–1941) es considera una de les exponents més importants del modernisme europeu. Les seves novel·les desenvolupades amb tècniques narratives experimentals, en què posa en pràctica una manera fluida i impressionista d'enfocar la caracterització i la representació de la realitat —sobretot a partir de *Jacob's Room* (1922)—, i potser encara més els seus assaigs de crítica literària, han fet que se la consideri una de les màximes figures de la literatura anglesa contemporània. Una de les seves novel·les més conegudes i apreciades és *Mrs. Dalloway* (1925), una història que transcorre en diversos plans, el pla lineal dels fets i les accions, i el pla zigzaguejant de les percepcions dels personatges, que s'entrecreuen i viatgen entre el present i el passat.

L'obra narra com Clarissa Dalloway, una dama de la bona societat londinenca, prepara una festa que té lloc a casa seva al final del dia —i de la novel·la— i que representa la culminació de l'obra. Al llarg del relat el lector segueix aquest i altres personatges en les diverses activitats que duen a terme en el transcurs de la jornada, però, sobretot, en el recorregut que fan les seves consciències entre el present i diversos moments del passat i també les consciències d'un seguit de personatges amb qui es creuen, alguns importants en l'obra, d'altres amb prou feines entrellucats breument.

⁴ Sobre la novel·la i el Noucentisme vegeu també Cònsul (1985); Manent (1984); Hurlley (2002: 297).

⁵ V. Jordana 1938.

Es tracta d'una novella complexa, polifònica, en què la «realitat» és vista i explicada des d'una varietat de perspectives, unides per un seguit de lligams diferents que fan de fils conductors. L'obra ja ha estat àmpliament estudiada i aquí em limitaré a enumerar de manera sintètica els aspectes que els crítics n'assenyalen com a més característics.⁶ En primer lloc tracta sobre la vida i la mort, temes ben apropiats per a una obra situada a Londres pocs anys després del final de la Primera Guerra Mundial. És una celebració de la vida per diversos motius: perquè s'ha acabat la guerra; per la mateixa data en què transcorre la història, el 23 de juny, el dia més llarg de l'any; per les descripcions de llocs plens de gent i activitat i per la gran presència de noms de moviments i de molts sons i colors diferents. D'altra banda, i al mateix temps, hi és present la mort, de manera més evident en el personatge de Septimus (Sèptim en la versió de Jordana) —el doble de Clarissa, amb qui no s'arriba a creuar mai físicament però sí d'altres maneres, i que comparteix amb ella alguns trets importants—; en les visions que té aquest jove de gent ja morta i en el seu mateix suïcidi, que irromp en la festa al final de l'obra; també en alguns records de Clarissa i en les al·lusions a la mort que l'envolten, que semblen indicar que li queda poc temps de vida (Van Buren Kelley 1973: 105); i en la gran presència de lèxic, sobretot verbs, de destrucció. En aquest aspecte també és significativa la ubiqua presència de flors, ja que en les obres de Woolf «la flor apareix en moments intensos, [...] moments d'autèntica visió que expressen el convenciment de Woolf que l'èxtasi, la solitud, l'amor i la mort són aspectes intercanviables de la vida».⁷ El segon aspecte que caracteritza la novella, relacionat amb l'anterior, és el que té a veure amb el pas del temps: d'una banda, la jornada en la qual transcorre l'obra es presenta de manera lineal (les hores que van marcant el Big Ben i altres rellotges), comença al matí, es va desenvolupant a mesura que avança el dia, i s'acaba a les tres de la matinada amb el final de la festa; però paral·lelament, a través de les consciències dels personatges, se'ns explica el que va passar trenta-quatre anys abans, quan als divuit anys Clarissa va rebutjar la proposta de matrimoni de Peter Walsh, i un seguit d'altres històries que lliguen el moment present amb els moments passats. Encara un altre aspecte notable de l'obra, que ja havíem apuntat, és la manera que té Woolf de representar la realitat —perquè es tracta d'una novella realista, però d'un realisme expressat d'una manera trencadora respecte del tradicional, el de les novel·les del segle XIX i primers anys del XX— a través de les diverses percepcions dels personatges, les quals ens donen una idea dels dos plànols de la realitat en què viuen aquests homes i dones: el plànol dels fets i el de la «visió» (Van Buren Kelley 1973: 88–113); és el segon el que interessa sobretot a Virginia Woolf, el que constitueix la «realitat» que ens narra ella i el que habiten els personatges més rics i perceptius, aquells amb qui l'autora s'identifica més i presenta amb més simpatia. També és una obra poètica, no només per les al·lusions i cites literàries que fa (sobretot de Shakespeare), sinó també per les imatges

⁶ He tingut en compte sobretot Batchelor (1991); Lee (1977); Miller (1982); Pawlowski (2003), i Van Buren Kelley (1973).

⁷ «... the flower appears in intense moments [...] moments of true vision expressing Mrs Woolf's own conviction that ecstasy, solitude, love, and death are interchangeable aspects of life» (Seward 1960: 127; citat per Van Buren Kelley 1973: 94).

líriques que l'omplen i que contribueixen a configurar-ne el sentit i la força: imatges de fum, de moviments cap amunt i cap avall, de dany i destrucció (*rasp, graze, concuss, scrape, cut, slice, shred...*) i pels altres elements poètics molt presents al llarg de l'obra, tant recursos fònics com de sentit. I encara dos aspectes que cal subratllar de la novel·la són el paper central que hi juga la ciutat de Londres, que és tractada com un personatge més, i la crítica que s'hi fa de la societat anglesa de l'època, la societat a la qual pertanyia l'autora.

Amb les breus pinzellades que n'acabem de donar es pot entendre el repte amb què s'enfronten els traductors d'aquesta obra i la gran dificultat de transmetre al lector de la versió traduïda tot el que transmetia el TO per als lectors anglesos de Woolf.

3 La traducció de C. A. Jordana

3.1 Jordana, traductor

C. A. Jordana, nascut a Barcelona l'any 1893, s'incorporà des de ben jove al projecte noucentista de dotar la llengua i la cultura catalanes de la dignitat i el nivell internacional que durant tants segles els havien faltat. En aquesta empresa va seguir el model de Josep Carner, tant pel que fa a la varietat de gèneres i activitats literàries que va conrear com pel que fa al model de llengua. A l'article «Josep Carner, traductor» explica l'admiració que va sentir des del primer moment per les traduccions de Carner, i la influència que la prosa d'aquest autor va tenir sobre ell i sobre tota una generació d'escriptors i traductors:

[L]a tasca d'alguns d'aquells traductors [...] dels primers temps de l'Editorial Catalana era realment bona. El que molts escriptors els devem és realment impagable.

Carner hi traduïa de l'anglès i el francès. Jo llegia les seves traduccions encara que conegués l'original. [...] Allò ja no era un simple goig de lector, sinó una delitosa recerca de relacions entre idiomes i un apregonament del coneixement del català. Una traducció carneriana era un camp de troballes. Quants de bells girs que tenien la frescor de la novetat ensems amb una mena de prestigi tradicional! Pensant com a traductor, quantes de solucions! (Jordana 1959: 195)

De la mateixa manera que Carner va col·laborar en l'empresa de fixació i depuració lingüística fent nombroses traduccions dels grans clàssics universals, moltes de les quals de novel·les (v. Cabré i Ortín 1984), també Jordana va posar en català, sobretot durant els anys 20 i 30 del segle xx,⁸ un bon nombre de grans autors, sobretot de llengua anglesa. Va traduir principalment novel·les: de H. G. Wells, Robert Louis Stevenson, Charles Dickens, Thomas Hardy, G. K. Chesterton, Walter Scott i Mark Twain, entre d'altres. Diu Campillo (1993: 5) que

⁸ A partir del 1939, any en què es va haver d'exiliar, la majoria de traduccions, fetes per sobreviure, van ser al castellà (v. Campillo 2009).

«[p]ossiblement va ser en la traducció on millor va poder combinar la dedicació cultural i la voluntat creadora».

Pel que fa al model de llengua, el de Jordana és, com el de gairebé tots els escriptors de la seva generació, profundament influït pel de Carner. Com diu Ortín (2002: 130),

[e]ls escriptors joves, de Jordana a Rodoreda, d'Oliver a Calders i Serrahima, es reconeixen deutors dels assajos que havia portat a terme un escriptor tan conscient de les seves opcions lingüístiques com Carner. Per dir-ho en els termes de Rovira i Virgili, s'adonaven de la seva «gran influència en la formació literària» del català modern.

És interessant recollir el que explica Ortín (2002: 140–147) a propòsit de la recepció dels Dickens de Carner per les similituds que, com veurem, presenta amb la recepció de *Mrs. Dalloway* de Jordana: les tres novel·les de Dickens que va traduir Carner el 1918, el 1931 i el 1934 van tenir, en el moment de la seva publicació, ens diu Ortín, «una recepció unànimement positiva» (2002: 141); l'opinió favorable i l'actitud «reverent» van perdurar després de la guerra durant diverses dècades. El 1971, amb la reedició de *Pickwick*, es manté la bona valoració general, tot i que «el sentit de l'elogi ha anat canviant [...]». Ara ja no es feia tant en termes de «fidelitat» com en termes d'«invenció» i «prodigi idiomàtic» (2002: 143). Vint-i-cinc anys després, però, «els rellotges dels crítics ja no coincidien» (2002: 144): la reedició conjunta de les tres traduccions feta en l'aniversari de la mort de Carner, malgrat continuar tenint admiradors, també va trobar detractors: alguns crítics, tot i valorant-ne positivament la prosa, li retreien no haver respectat prou certs aspectes de la versió original; d'altres li censuraven directament el model de llengua. «Al darrera de cada posició», proposa Ortín (2002: 146), «hi ha una manera diferent d'enfrontar-se a les traduccions del passat»: els «defensors» moderns de les traduccions de Carner les valoren acceptant les normes literàries i traductològiques vigents en el moment en què es van realitzar; els detractors les valoren segons les normes actuals (per explicar d'una manera sintètica i necessàriament simplificadora el que Ortín exposa de manera molt més raonada i matisada).

L'explicació que dóna Ortín per al cas de Carner ens pot orientar per entendre el procés, força semblant, que va seguir la *Mrs. Dalloway* de Jordana.

3.2 Recepció

La traducció que el 1930 va fer Jordana de *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf és, com hem dit, la primera de les que s'han fet de les obres d'aquesta escriptora i crítica al català, llengua en la qual actualment està força representada (*Al far*, *Flush* —dues versions diferents—, *Les ones*, *Els anys*, *Entre els actes*, *Una cambra pròpia*, *Assaigs de crítica literària*, etc.). La novel·la ha estat reeditada tres vegades: el 1970, el 1985 i el 2003; tot i que a partir del 1985

els editors hi van fer algunes modificacions, són canvis escassos i de poca importància,⁹ i fonamentalment es tracta del mateix text. Sembla que en aparèixer va tenir relativament bona rebuda i durant molts anys va ser ben considerada. Tanmateix, en els darrers anys, i sobretot arran de l'última edició, ha començat a rebre crítiques més negatives i a ser objecte de polèmica. Vegem breument què se n'ha dit, tant en un sentit com en l'altre, que ens servirà de punt de partida per a l'anàlisi.

3.2.1 1930–1990

Arran de l'aparició de la traducció, Rafel Tasis en va fer una ressenya al setmanari *Mirador* (1930: 4), en què agraeix a l'editorial i al traductor que hagin publicat aquesta obra, «experiment arriscat i que no sé l'acollida que mereixerà per part del públic [...] per la mena d'hermetisme descoratjador i caòtic que el llibre presenta a primer cop d'ull». Després de dedicar la major part de l'article a parlar de la novel·la, acaba dient: «No cal dir la importància que té la traducció en una obra tan difícil com aquesta. C. A. Jordana, però, hi ha reeixit». Li fa, tanmateix, amablement, dos retrets: que hagi traduït *you* sistemàticament per *vós*, fins i tot en les converses entre pares i fills o marits i mullers, perquè «aquesta restricció, per fidel que sigui a l'original», fa artificios el diàleg; i que hagi traduït els noms de fonts dels personatges, «cosa que semblava haver-se convingut a presentar com una modificació de llur fesomia». Es tracta, doncs, d'una crítica moderadament positiva envers el traductor, tot i que amb alguna reserva.

No he trobat més crítiques a la traducció, ni arran de la primera edició ni arran de les de 1970 i 1985. El 1970 *Serra d'Or* va donar notícia de l'aparició de la segona edició, però res més que això. Tanmateix, sí que sembla que hi havia un consens general positiu sobre aquesta versió, ja que se'n troben al·lusions aprovadores: Marta Pessarrodona (1982: 37) la va qualificar de «modèlica», en un article en què no en deia res més que això. Pocs anys després, Enric Jardí (1986) l'anomenava, també de passada i sense tornar-la a esmentar, «esplèndida».

En general es pot dir, doncs, que entre la seva aparició i el 1990 la traducció va complir la funció d'introduir una obra cabdal del modernisme europeu al català, i sembla que, si bé no va tenir un gran ressò, sí que va ser, de manera global, ben valorada.

⁹ El 1970 només s'hi va fer una quantitat molt limitada d'esmenes de detall: es van corregir algunes grafies com *vetací* —per *vet ací*—, es van canviar les cometes altes (‘’) per cometes baixes («»), es va introduir un interrogant inicial (¿) en les preguntes que ocupaven més d'una línia i es va fer alguna esmena estilística com a *mitjan juny* (Woolf 1970: 10) per a *mitjans de juny* (Woolf 1930: 7). El 1985 hi va haver un canvi de criteri: la majoria de noms propis que apareixien catalanitzats a les dues primeres edicions, que eren els que podien tenir equivalent en català (Llúcia, Pere, Ricard, Elisabet, Josep, el Gros Ben, Passeig Ample, etc.), recuperen la forma anglesa de la versió original: Lucy, Peter, Richard, Elizabeth, Joseph, Big Ben, Broad Way, etc. (llevat d'alguns noms de lloc com Londres i Edimburg, que es mantenen amb forma catalana en totes les edicions). I tornen a desaparèixer els interrogants inicials. En l'edició de 2003 no he sabut veure que s'hi haguessin fet canvis respecte de la de 1985.

3.2.2 *Després de 1990*

El 1991, en un article sobre la traducció catalana de *Mrs. Dalloway* publicat en el *Catalan Review*, Jacqueline Hurlley va donar una visió força més crítica de la versió de Jordana,¹⁰ amb una argumentació molt més detallada que les que s'han aportat tant abans com després, i en una anàlisi basada fonamentalment en la relació entre el TO i el text traduït o text meta (TM) i molt enfocada en el TO, és a dir, en el que en terminologia de Toury (1995: 56–58) s'anomena l'adequació. Hurlley, acarant la versió anglesa i la catalana, analitza com han estat tractats aspectes importants de *Mrs. Dalloway* com el discurs indirecte lliure, els elements que confereixen intensitat poètica a l'obra (alliteració, metàfores i símls, etc.), la variació lingüística o la crítica a la societat anglesa; després d'un examen detallat, conclou sobre la traducció de Jordana que

se li pot reconèixer un cert grau de precisió i pot ser que el text sigui llegidor en català, però no em sembla que la traducció es mereixi la valoració tan positiva que ha rebut. La comparació amb l'original revela certa negligència, certa manca de sensibilitat envers el mètode de Woolf i una manca d'equivalència estilística apropiada (v. Hurlley 1991: 124).¹¹

El 2003, arran de l'última reedició de la traducció, dos articles en van tractar: Carles Miró, un escriptor i traductor jove, va publicar un article al «Quadern», el suplement literari català d'*El País*, en què criticava la decisió dels editors de Proa de reeditar una traducció de més de 70 anys en comptes d'encarregar-ne una de nova. Sobretot, era crític amb la traducció, de la qual deia: «És una traducció escrita en un català ortopèdic, que espatlla a cada pàgina i gairebé a cada frase el to i la intenció de l'original». Anomena aquesta edició un «woolficidi», parla del «llenguatge absurdament incompreensible» i acaba dient: «Gràcies a tenir *Las horas* a la coberta d'un llibre¹² potser es vendran uns quants exemplars d'aquesta *Mrs. Dalloway*, i segur que es perdran tants lectors com exemplars venuts» (2003: 6). Adonem-nos que les crítiques de Miró es basen principalment en el model de llengua, és a dir que se centren

¹⁰ Opinió que va reiterar uns anys després en el capítol «Modernism, Nationalism and Feminism: Representations of Virginia Woolf in Catalonia» (Hurlley 2002) dins d'un llibre dedicat a la recepció de Virginia Woolf a Europa.

¹¹ «It may be said to produce a certain degree of accuracy, and the text may read well in Catalan but I do not think the translation merits the very positive assessment it has been awarded, not only by Jardí. Comparison with the original reveals some negligence, some insensitivity towards Woolf's method as well as a failure to find appropriate stylistic equivalence».

¹² Es refereix a un fotograma de la pel·lícula *The Hours* (doblada al castellà amb el títol *Las horas*), del director americà Stephen Daldry, inspirada en *Mrs. Dalloway*, que va guanyar nou Òscars i havia arribat als cinemes espanyols poc abans de la reedició d'aquesta novel·la. De fet, sembla probable que aquesta pel·lícula fos la causa de la reedició del 2003, a diferència del que havia passat amb les dues reedicions anteriors, que s'havien fet perquè el llibre s'exhauria.

sobretot en l'acceptabilitat (per continuar amb la terminologia de Toury), i d'altra banda, cal assenyalar que no dóna suport a les seves crítiques amb exemples ni arguments.

Tres setmanes després d'aquest article, en va aparèixer un altre, també al «Quadern» d'*El País*, d'Isidor Cònsul, l'editor de Proa, que contestava a les crítiques de Miró amb un seguit d'arguments. Primer afirma que «no és cert que l'edició que s'ha posat en circulació sigui la de 1930», una de les coses que li retreia Miró: explica que, com que el llibre no havia deixat de vendre's des del 1930, s'havia anat reeditant, i que d'aquesta manera hi havia hagut una reedició el 1970 i una altra el 1985. «Prèviament, però», afegeix, «s'hi havia fet una pentinada suau que restituïa aquella mena d'elements traductològics del noucentisme que, posats a catalanitzar, ho catalanitzaven tot, fins el detall dels referents culturals». Dóna l'exemple de *Big Ben*, que Jordana havia traduït per «Gros Ben»,¹³ i diu: «Aquest i altres punts van ser corregits a partir de l'edició de 1970¹⁴ amb la consciència, a més, que es posava en circulació un text correcte. Potser un pèl encarcerat, però correcte».¹⁵ A part del fet que, tant pel que diu el mateix Cònsul com pel que hem vist més amunt a la nota 8, s'entén que el text editat sí que és —almenys fonamentalment— la versió del 1930, ens adonem del poc entusiasme amb què defensa la traducció de Jordana: la considera «un pèl encarcerada, però correcta»; també aporta l'argument que Pericay i Toutain, a *El malentès del noucentisme* (1996), no critiquen Jordana: «No dic que defensin la seva opció traductològica però sembla clar que la respecten».¹⁶ L'elogi més gran que en fa és el següent: «No diré que, a estones, no quedí

¹³ Pericay i Toutain també diuen que «[l]a catalanització dels referents culturals és també [...] una marca pròpia d'aquesta generació de traductors» (1996: 277) i en donen com a «exemple especialment xocant» justament el cas del Gros Ben de la *Mrs. Dalloway* de Jordana. Hem vist, però, que la traducció dels noms propis era una de les decisions que havia criticat Tasis el 1930.

¹⁴ Cal entendre *després* de l'edició de 1970, perquè a la de 1970 hi diu «Gros Ben».

¹⁵ Crida l'atenció el punt de vista de l'editor pel que fa a la intervenció en els textos que publica, un aspecte que sovint no es té prou en compte quan s'analitzen criteris lingüístics d'autors i traductors. Cònsul continua més endavant: «[...] posats a maquillar, també hi hauria l'opció de fer-li una pentinada més generosa», diu, com si fos la cosa més normal del món. I uns paràgrafs més avall fa una reflexió més general sobre aquesta qüestió: «A vegades, disposar d'un fons tan ric com el de la col·lecció *A tot vent* [...] suposa un considerable maldecap. ¿Han de passar per la perruqueria totes les traduccions dels anys trenta? ¿És lícit potinejar les versions de Carner, Just Cabot o Andreu Nin? ¿S'aguanten, encara, els models de traducció posteriors, com ara els de Pedroló o fins i tot Villalonga?» Als interessats en la traducció i en la literatura, totes aquestes preguntes potser ens sorprenen, perquè ens sembla evident que la resposta —almenys a les dues primeres preguntes— és que no, que no és mai lícit potinejar cap traducció sense permís del traductor, o almenys sense indicar en una nota el que es fa. Tanmateix, es pot entendre que els editors han de tenir en compte consideracions econòmiques i de mercat; i, sobretot, cal acceptar que aquestes pràctiques editorials són un fet i tenir-les presents com una realitat.

¹⁶ Concretament en diuen: «... tot i compartir una mateixa concepció del català, hi ha traductors, com Jordana mateix, Andreu Nin o Just Cabot, que, si bé no arriben a posseir un domini tan alt dels recursos expressius com el que posseeix Carner, es mostren en canvi més continguts en la tria del lèxic» (1996: 277). Però, encara que en aquest passatge sembla que el jutgin *relativament* competent (dins d'un model sempre deplorable per als dos autors), les altres vegades que el citen són molt crítics amb el seu estil —vegeu, per exemple, les pàgines 112–116—, tot i que és cert que no el critiquen com a traductor sinó pel model de llengua.

un punt encarcarada i passada de moda, però també salta de tant en tant amb cops de geni que me la reconcilia i, sobretot, dóna a la novel·la l'aire d'època que encara té. Tampoc no m'hi fan nosa els *llurs* i altres antigalles lèxiques» (Cònsul 2003: 6). Es pot veure, doncs, que Cònsul defensa la versió de Jordana amb reserves; sembla que considera el model de llengua fins a cert punt inadequat o obsolet, tot i que encara apte per a la literatura, almenys per a la literatura dels anys 30. Pel que fa a la dificultat de comprensió que presenta, proposa que el que la causa, més que no pas la suposada incompetència del traductor, és la mateixa complexitat de l'obra, «la dificultat [...] dels jocs de *flashback* de la consciència». I com a últim argument per no haver encarregat una nova traducció de *Mrs. Dalloway*, explica que sovint una segona traducció no és ben acceptada pels lectors quan ja n'hi ha una que es considera clàssica, com és el cas de la de Jordana.

I per tancar aquest apartat sobre la recepció d'aquesta traducció, citarem la valoració, molt ponderada, que en fa Maria Campillo en un article més recent sobre Jordana (2009: 30):

[...] ningú no li pot negar el seu paper de precursor per territoris, en el seu moment, molt agosarats, com pot ser la traducció de *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, que l'escriptor va emprendre motivat per l'interès en les formes del discurs interior. [...] I encara que, avui dia, la de la Woolf sigui una traducció a la qual es puguin posar, i se n'han posat, objeccions (i cal dir que algunes potser no tenen prou en compte tots els elements que graven les traduccions històriques), la publicació en català de *Mrs. Dalloway* és una fita important en l'evolució del mercat literari a la preguerra (i una mostra de la modernitat dels catàlegs editorials del país).

Criden l'atenció els paral·lelismes entre la recepció dels Dickens de Carner i la de *Mrs. Dalloway*: la primera reacció positiva —molt més en el cas de Carner— que va perdurar fins a finals dels anys 80. I, en els anys 90 i fins a l'actualitat, una visió força més negativa, en el cas d'uns crítics per la relació del text traduït amb l'original i en el cas d'altres per l'estil. Tampoc hi falta una veu que ens assenyala l'error de valorar les traduccions antigues purament amb criteris moderns. Pel que fa al primer aspecte, els arguments són detallats i ben argumentats, cosa que em permet de prendre'ls de punt de partida per a l'anàlisi. En canvi, les crítiques al model de llengua, tot i que interessants, resulten menys directament útils perquè són sobretot intuïtives i poc fonamentades; per arribar a alguna conclusió sobre aquest aspecte analitzaré dos fragments del llibre que em semblen representatius de la llengua del conjunt de la traducció.

3.3 Anàlisi

3.3.1 Adequació: relació amb l'original

Vegem primer el que diu Hurlley sobre la versió de Jordana: en analitzar la traducció pel mètode de comparar-la minuciosament amb l'original, hi reconeix qualitats, però sobretot un seguit de mancances. La primera mancança fa referència a com s'ha traduït el discurs indirecte lliure, tan important en la tècnica narrativa de Woolf per transmetre el món leg interior. Hurlley troba que Jordana ha inclinat el discurs indirecte lliure més cap al discurs indirecte del que ho havia fet l'original —detall no banal, perquè amb aquest mode narratiu Woolf intenta «reproduir la intimitat i immediatesa del procés mental del personatge»¹⁷— i en dóna un seguit d'exemples, dels quals en reproduïxo a continuació dos que em semblen il·lustratius del conjunt:

«He would be back one of *these*¹⁸ days» (MD 2003: 3), pensa Clarissa a propòsit de Peter Walsh, que Jordana tradueix com «Tornaria un d'*aquells* dies» (MD 1970: 9);

i, una mica més avall «*this moment of June*» (MD 2003: 4) es converteix en «*aquell moment de juny*» (MD 1970: 10).¹⁹

N'ofereix un cert nombre més, que demostren que en aquest tipus de cas Jordana ha tendit a traduir els díctics de proximitat de l'original per díctics de distància en català, cosa que efectivament acosta el mode narratiu emprat en la traducció al discurs indirecte, més tradicional que el discurs indirecte lliure i més proper al punt de vista del narrador que del personatge; això fa que Hurlley jutgi que les tècniques innovadores de l'original s'han convertit en més tradicionals en la traducció, la qual ha perdut, per tant, una part del caràcter experimental que té el text anglès.

Una segona cosa que critica Hurlley és que els pronoms personals de la versió anglesa sovint es tradueixin per noms de persona, cosa que interpreta com una explicitació d'informació implícita al TO. També en dóna un seguit d'exemples, dels quals en reproduïxo dos d'il·lustratius:

«[B]ut suddenly it would come over *her*, If he were with me now what would he say?» (MD 2003: 6), traduït per «però de sobte s'acudia a *Clarissa*: Si ell fos ací, ara, què diria?» (MD 1970: 13) (on, a més, el traductor ha convertit una coma en dos punts, de manera

¹⁷ «Woolf is attempting [...] to reproduce the intimacy and immediacy of the character's thought process» (Hurlley 2002: 299).

¹⁸ Les cursives dels exemples d'aquesta pàgina i la següent són meves.

¹⁹ Aquests dos exemples es poden veure més contextualitzats en el passatge que analitzarem a 3.3.2.

que es fa més explícita la separació entre la veu de la narradora i la de Clarissa, cosa que també critica Hurtley);

«It was the state of the world that interested *him*» (MD 2003: 6), traduït per «El que interessava a *Pere* era l'estat del món» (MD 1970: 13).

Però aquests dos casos (i la majoria dels altres que addueix Hurtley per a aquesta qüestió concreta) no em semblen explicacions innecessàries, sinó més aviat demostracions de com es resol un problema de traducció causat per una diferència lingüística entre les dues llengües implicades. Vegem-los amb més context:

1a

For they might be parted for hundreds of years, she and Peter; she never wrote a letter and his were dry sticks; but suddenly it would come over *her*, If he were with me now what would he say? (MD 2003: 5–6)

1b

Perquè podien estar separats centenars d'anys, ella i Pere; ella no escrivia mai cartes i les d'ell eren eixarreïdes com un tronc mort; però de sobte s'acudia a *Clarissa*: Si ell fos ací, ara, què diria? (MD 1970: 13)

A la frase «suddenly it would come over *her*» no és dubtós a qui es refereix aquest *her*: a Clarissa, perquè s'està parlant de dos personatges, un home i una dona; el text aquí no és difícil ni ambigu. Intentem substituir el sintagma «a Clarissa» de la traducció per *li*, que és el pronom que en aquest context seria l'equivalent de *her*: el text es convertiria en ambigu, perquè el pronom *li* no fa distinció de gènere, a diferència del que passa amb *him/her*. El que ha fet el traductor és buscar una formulació que sigui tan entenedora com l'original, no pas més; potser és una explicació, però això no vol dir que sigui innecessària. Mirem el segon exemple, que es troba en el mateix paràgraf una mica més avall i continua parlant dels mateixos personatges:

2a

But Peter — however beautiful the day might be, and the trees and the grass, and the little girl in pink — Peter never saw a thing of all that. He would put on his spectacles, if she told him to; he would look. It was the state of the world that interested *him*; (MD 2003: 5–6)

2b

Però Pere —per bell que fos el matí i els arbres i la gespa, i la noieta del vestit rosa—, Pere no veia mai res de tot allò. Es posava les ulleres, i²⁰ ella deia que mirés; miraria. El que interessava a *Pere era l'estat del món*; (MD 1970: 13)

És el mateix cas que abans: el referent de *him* a l'original és clar; el de *li* a la versió catalana no ho hauria estat. (M'abstinc de comentar altres aspectes de la traducció). És veritat que en alguns dels altres exemples que addueix Hurlley Jordana ha estat més explícit que l'original; però no és una pràctica sistemàtica. Ara bé, tot i que aquests exemples no demostren —al meu entendre— una tendència a l'explicitació innecessària per part de Jordana, la traducció d'un pronom per un nom propi sí que pot tenir conseqüències sobre com es percep el mode de representació del discurs; en concret, quan, en un fragment de discurs indirecte lliure, el personatge al qual es refereix el pronom és el mateix que l'agent o experimentador del *verbum dicendi* (encara que aquest sigui elidit), com passa a 1b (en què se'ns narren els pensaments de Clarissa, i el pronom *her* també es refereix a Clarissa), la traducció d'aquest pronom per un nom fa que el mode de representació del discurs es converteixi en discurs indirecte en comptes de discurs indirecte lliure, que és el que hi ha al TO. Això no passa a 2b perquè qui pensa és Clarissa, mentre que *him* es refereix a Peter.

Una tercera crítica que fa Hurlley a la traducció és que perd en intensitat poètica respecte de l'original, i demostra amb un seguit d'exemples que Jordana no ha reproduït alliteracions, símls, metàfores importants, onomatopeies, repeticions buscades o el ritme d'algunes frases. En reproduueixo només tres dels molts que dóna:

«Out it boomed» (MD 2003: 3), amb un verb onomatopeic, a propòsit de les campanades del Big Ben, traduït «de manera relativament insípida» per «Ja engegava el seu bum» (MD 1970: 10).

«Clarissa could remember *scene after scene*» (MD 2003: 5), traduït per «Clarissa recordava un seguit d'escenes» (MD 1970: 12), en què s'omet la repetició del TO.

«*Dropping dead down, the aeroplane*» (MD 2003: 15), amb una alliteració, traduït, sense alliteració ni cap altre recurs compensatori, per «L'avió es va deixar anar aplomat» (MD 1970: 25).

Concloem amb ella, doncs, que la prosa de Jordana resulta força menys poètica que la de Woolf.

Un altre tret que Hurlley troba a faltar en la traducció són els elements sociolectals i dialectals que hi ha a l'original en la reproducció dels pensaments o paraules d'alguns personatges. Aquesta variació lingüística ajuda a caracteritzar i diferenciar les diverses

²⁰ És probable que aquest *i* sigui una errada per *si*.

veus que participen en la narració i que contribueixen a la construcció de la polifonia, que és un dels seus trets fonamentals; la polifonia, doncs, tot i que es manté en la versió catalana, queda més atenuada. Val a dir que aquest tipus d'elements són dels que més sovint s'ometen o es neutralitzen en les traduccions, a causa de la manca de paral·lelisme entre les diverses llengües pel que fa a dialectes i sociolectes.

I finalment Hurlley assenyala que no s'han recollit algunes imatges satíriques que hi ha a l'original, que tenen com a objecte la crítica de la societat anglesa de la seva època. Per a tot dóna exemples. I conclou que la traducció resulta «menys modernista, menys poètica, menys crítica amb l'*establishment* britànic, i menys evocadora de Londres [que l'original]; com a text, inferior».²¹

Hurlley demostra de manera fonamentada i convincent les mancances de la traducció de Jordana pel que fa a la relació entre el text anglès i el català. Potser el que no queda clar en el seu article és que la versió catalana sí que recull sovint els recursos de l'original, com podem veure en aquest petit fragment:

Als ulls de la gent; al trontoll, trepig i batzec; al brogit i al terrabastall; als carruatges, autos, òmnibus, camions i homes-anunci que s'empenyien i brandaven; a les bandes de música; als pianos de maneta; dins el triomf i el dring i l'alta cançó estranya d'un aeroplà pels núvols hi havia allò que ella amava; la vida; Londres; aquell moment de juny. (MD 1970: 10)

Aquest breu passatge se serveix d'alguns dels procediments de l'original: alliteracions barrejades amb onomatopeies: *trontoll, trepig/batzec... brogit/terrabastall... carruatges/triomf... dring*; imatges de sons i moviments; una sintaxi que reflecteix percepcions i pensaments desordenats; tot en un català entenedor, natural i alhora ric.

L'anàlisi que faré a l'apartat següent confirmarà el que acabem de veure, però, sobretot, ho complementarà amb una perspectiva menys centrada en el text anglès i més en el català i ajudarà a contextualitzar algunes de les decisions de Jordana.

3.3.2 *Acceptabilitat: model de llengua*

Hem vist que el segon aspecte criticat de la traducció era el model de llengua i la mateixa comprensibilitat del català de la traducció.²² Per comprovar les causes d'aquests retrets examinaré dos passatges de la traducció que corresponen a moments molt propers de les

²¹ «... less modernist, less poetic, less critical of the British establishment, less an evocation of London too — a lesser product as a text» (Hurlley 2002: 303).

²² Hi ha una relació clara entre model de llengua i comprensibilitat: un estil encarcerat i artificios, amb tendència, en la traducció, a calcar les estructures de l'original —que són algunes de les crítiques que s'han fet al model de llengua noucentista i concretament a Jordana, entre altres— pot resultar en un text difícil d'entendre. Ara bé, una traducció pot costar d'entendre per altres motius: perquè l'original mateix ja era

primeres pàgines de l'obra. Els comentaré des de dues perspectives: en primer lloc, em fixaré en frases o expressions que costen d'entendre per algun motiu, que acararé amb l'original per comprovar d'on provenen les dificultats: si del llenguatge «absurdament incompreensible» del traductor —el retret que feia Miró—, o de la complexitat del mateix original —el motiu que apuntava Cònsul—, o bé d'algun error de comprensió de l'original per part del traductor. Aquest exercici també ens ajudarà a completar la visió que tenim sobre la relació del TM amb el TO. En segon lloc, n'analitzaré l'estil tenint presents les característiques atribuïdes al model de llengua «noucentista» i recurrent, també, si cal, a l'original. Els dos passatges examinats, que dono seguits a continuació, contenen la majoria dels aspectes que aniran apareixent després al llarg de la novel·la:²³

Mrs. Dalloway va dir que ella mateixa compraria les flors.

Perquè Llàcia ja tenia prou feina. Els homes de can Rumpelmayer havien de venir a treure les portes. I després, pensava Clarissa Dalloway, quin matí més fresc! —com fet expressament per a nens a la platja.

Quina delícia! Quin cabussó! Vet ací la impressió que tenia sempre quan, amb un petit grinyol de frontisses, que ara estava sentint, obria de bat a bat la porta balconera i es llançava vers Bourton i l'aire lliure. Que fresc, que tranquil, més quiet que ara, és clar, que era l'aire de bon matí; com el toc d'una onada; fred i esgarriador i tanmateix (per a una noia de divuit anys com ella era aleshores) solemniat, sentint com ella sentia, dreta allí al balcó obert, que alguna cosa terrible era a punt d'esdevenir-se; mirant les flors, els arbres que es deseixien de la broma, les cornelles que pujaven, baixaven; dreta allí mirant fins que Pere Walsh va dir: «Rumiant entre vegetals?» —era això— o bé això: «¿Prefereixo els homes a les col-i-flors?» Devia dir-ho un dia després d'esmorzar, en sortir ella a la terrassa —Pere Walsh. Tornaria de l'Índia un d'aquells dies, pel juny o el juliol, Clarissa s'havia oblidat de quin mes, perquè les cartes de Pere eren terriblement ensopides; eren les seves dites que hom recordava; els seus ulls, el seu trempaplomes, el seu somris, el seu mal geni i, quan milions de coses s'havien esborrat del tot —que estrany!—, unes quantes dites com aquesta sobre cols. (MD 1970: 9)

[...]

Que ximplés que som, pensava Clarissa tot travessant Victoria Street. Perquè només Déu sap per què ho estimem tant, per què ho veiem així, afaiçonant-ho, construint-ho entorn d'una, enderrocant-ho, creant-ho a cada moment de bell nou; i fins les més arrossinades, les més aclaparades per llur misèria, allí assegudes en graons de porta (paixent-se amb llur caiguda) fan el mateix; hom no podia endegar-les amb actes del Parlament, Clarissa n'estava segura, precisament per això: estimen la vida. Als ulls de la gent; al trontoll, trepig i batzec; al brogit i al terrabastall; als carruatges, autos, òmnibus,

difícil o bé perquè el traductor l'ha entès malament. Per tant, sense tenir al davant l'original no es pot saber amb certesa, generalment, a què es deu la dificultat del text traduït.

²³ Se'n pot trobar la versió anglesa a l'annex que hi ha al final de l'article.

camions i homes-anunci que s'empenyien i brandaven; a les bandes de música; als pianos de maneta; dins el triomf i el dring i l'alta cançó estranya d'un aeroplà pels núvols hi havia allò que ella amava; la vida; Londres; aquell moment de juny. (MD 1970: 10)

Tret de la breu primera frase, que ens diu, en estil indirecte, el que Clarissa Dalloway va dir en sortir de casa, a Londres, un matí de juny, la resta del primer passatge narra els pensaments del personatge mentre va caminant pel carrer a comprar flors: primer, sobre el seu present i futur immediat, després, per una associació d'idees, sobre el passat i a continuació sobre el futur; en el segon passatge, en què la situació no ha canviat, Clarissa, arran del que veu al seu voltant, reflexiona sobre la vida. Aquests pensaments se'ns transmeten gairebé tots mitjançant el discurs indirecte lliure, que omet els *verba dicendi* (l'excepció és *pensava Clarissa (Dalloway)* en dues ocasions, que correspon a *thought Clarissa (Dalloway)* en la versió original) i combina el temps del narrador (és a dir, el passat: *tenia, estava sentint...*) amb els dítics de temps i de lloc i els demostratius del personatge (és a dir, *ara, aquí i aquest: ara estava sentint, unes quantes dites com aquesta...*).

En aquestes línies hi ha un seguit d'expressions que no s'entenen o bé que, sense ser incomprendibles, són ambigües o una mica difícils d'interpretar. Analitzem-les amb atenció, perquè són les que poden provocar dubtes sobre la perícia del traductor:²⁴

... quin matí més fresc! com fet expressament per a nens a la platja: la segona part pot suscitar preguntes quan s'hi reflexiona: quina relació hi ha entre la frescor del matí i els nens a la platja? Què volia dir, l'autora? Ho ha entès bé, el traductor? Trobem que en anglès hi diu «*what a morning — fresh as if issued to children on a beach*», que presenta l'estranyesa del verb *issue*,²⁵ que Jordana ha traduït com *fet expressament*. Veiem, doncs, que a la traducció s'ha mantingut força bé la relació entre la frescor del matí i els nens a la platja de l'original, que resulta tan enigmàtic com la versió catalana. Cal interpretar, doncs, tant en l'un com en l'altre, que es tracta d'una relació que s'estableix en la ment de Clarissa i que Woolf no pretén que sigui transparent; és un procés mental d'un personatge que s'explica per les seves vivències particulars i per la seva manera personal de raonar i de veure el món, que no tenen per què resultar fàcilment assequibles als lectors. Això passa sovint a la novella, en la qual en les reflexions dels diversos personatges hi ha aparents manques de coherència que no ho són per al personatge, però que per al lector queden obertes a diverses interpretacions.²⁶

Quina delícia! Quin cabussó!: d'entrada pot no ser evident com cal interpretar cabussó, que segueix a delícia, i per aquest motiu pot semblar que el traductor no ha pres una

²⁴ Per a l'anàlisi que ve a continuació m'han estat útils les observacions de Tim Parks (2007: 108–142) sobre una traducció italiana de *Mrs. Dalloway*.

²⁵ Segons l'*Oxford Dictionary of English* (2010), *issue* quan és transitiu vol dir «supply or distribute», és a dir «proveir» o «distribuir».

²⁶ V. Parks 2007: 120–125.

bona decisió; però quan es continua llegint queda clar que consisteix a «capbussar-se» en l'aire fresc i, consultant l'original, es veu que correspon a *plunge*, que certament vol dir «capbussar-se» o «llançar-se de dalt a baix», i que tampoc és immediatament transparent, però a mesura que avança la narració es va entenent i se'n va descobrint la rellevància. Al llarg de la novella trobem repetida aquesta idea d'un moviment de pujada seguit d'un de baixada (només cinc ratlles més avall llegim *les cornelles que pujaven, baixaven*), que és el que passa amb els estats d'ànim de Clarissa, i que també es percep si es compara el personatge de Clarissa, plena d'amor per la vida —i tanmateix envoltada de presagis de mort—, amb el de Septimus, perseguit per fantasmes, que acaba fent una davallada fins a la mort —i que malgrat tot estima la vida. També observem, de passada, que la versió catalana no manté la repetició de *plunge* que trobem a l'original («*What a lark! What a plunge!*», traduït com «*Quina delícia! Quin cabussó!*»; i en canvi, dues línies més avall, «*she had [...] plunged at Bourton into the open air*», traduït com «es llançava vers Bourton i l'aire lliure»), potser per evitar una repetició, tot i que així es prescindeix d'un dels lligams que contribueixen a cohesionar l'obra. *Plunge* és un mot que Woolf emprà diverses vegades a l'obra amb unes connotacions concretes (lliurament total, canvi absolut de mitjà, impulsivitat...); és el que fa servir en el moment en què Clarissa, amb clarividència, pensa en la mort de Septimus (*but this young man who had killed himself, had he plunged holding his treasure?*, p. 134, en aquest cas sí traduït com *cabussar-se* per Jordana: *Però aquest jove que s'havia mort —s'havia cabussat tenint el seu tresor?*, p. 183), i constitueix un lligam entre aquests diversos moments. Una altra diferència que es detecta entre el TO i el TM en el passatge que examinem és que l'expressió «*plunged at Bourton into the open air*» («[Clarissa] es capbussava, a Bourton, en l'aire lliure») de l'original es tradueix per «es llançava vers Bourton i l'aire lliure», que sembla una no gaire bona interpretació per part del traductor, ja que Clarissa en obrir la porta balconera es llençava vers l'aire lliure, no vers Bourton; a Bourton ja hi era. En resum, doncs, «*Quina delícia! Quin cabussó!*», encara que demani un esforç per ser entès no és un error de traducció; i la versió de Jordana recull algunes de les imatges de l'original anglès i alguns dels lligams que s'hi estableixen, per bé que no tots.

... *unes quantes dites com aquesta sobre cols*: una mica més amunt Peter Walsh havia parlat no de cols sinó de vegetals o de col-i-fors, i per tant aquesta referència a les cols ens pot fer dubtar. S'ha equivocat, el traductor? Però una comprovació novament ens porta a una incoherència voluntària que s'origina en la versió anglesa (*vegetables... cauliflowers... cabbages*) i que pretén reflectir la fluïdesa i alhora la manca d'exactitud dels processos mentals, inclosos els records.

... *per què ho estimem tant, per què ho veiem així, afaiçonant-ho, construint-ho entorn d'una*: la barreja de formes impersonals (entenent que aquí la primera persona del plural té un sentit impersonal) fa que aquest passatge resulti dur; si consultem la versió

anglesa trobem «for Heaven only knows why one loves it so, how one sees it so, making it up, building it round one», amb una sola forma, *one*; de manera que la solució del traductor —més confusa que l'original— pot ser deguda a una voluntat d'evitar la repetició o bé a una simple imperícia momentània. Fixem-nos, de passada, que en anglès hi diu «Heaven only knows [...] *how* one sees it so», és a dir «*de quina manera* veiem les coses així», i no pas *per què*, com ha escrit Jordana; potser li ha semblat una solució més lògica o comprensible, però si ens fixem en els gerundis que vénen a continuació (*afaiçonant-ho, construint-ho entorn d'una, enderrocant-ho, creant-ho a cada moment de bell nou*) ens adonem que el que ens estan explicant és *com* ens ho fem per veure les coses com les veiem; és a dir que el que fa més sentit és el *how* de la versió anglesa.

... (*paixent-se amb llur caiguda*): és difícil, per no dir impossible d'interpretar aquest parèntesi a propòsit de les dones que viuen al carrer. Si consultem l'original trobem *drink their downfall*, és a dir, literalment, «la beguda [és/ha estat] la seva perdició», que s'entén perfectament. En aquest cas, doncs, sembla que es tracta d'una mala interpretació de l'original anglès per part del traductor.

... *hom no podia endegar-les amb actes del Parlament, Clarissa n'estava segura*: també a propòsit de les dones sense llar, tampoc no s'acaba d'entendre. Anant a la versió anglesa, trobem que la frase correspon a *can't be dealt with, she felt positive, by Acts of Parliament*, és a dir, «no es poden arreglar amb lleis dictades pel Parlament». El que fa difícil la comprensió d'aquesta frase és el sintagma «actes del Parlament», que no vol dir el mateix que l'anglès *Acts of Parliament*, i que en aquest context no fa sentit. Fixem-nos, també, en el que ha passat amb el discurs indirecte lliure del TO: el present *can't*, proper al personatge, s'ha convertit en el passat *podia*, proper al narrador, i així ha acostat el mode de representació del discurs al discurs indirecte, cosa que ja hem vist que és una tendència de Jordana; i el pronom *she* s'ha convertit en *Clarissa*; en aquest cas potser sí que ha estat una explicitació innecessària.

Llegint, doncs, aquests dos passatges i prenent-los com a exemple del que és el conjunt de la traducció, en primer lloc ens adonem que es tracta d'un text ben comprensible; dens, això sí, i que cal llegir amb atenció, però sobretot pels recursos literaris que s'hi esmercen. En segon lloc també veiem que té alguns passatges difícils d'entendre, que s'expliquen, en part, per la complexitat de l'original i, en part, per problemes de la traducció. I en tercer lloc advertim que una proporció important dels elements que caracteritzen el TO sí que s'hi troben presents: la realitat narrada a través de la percepció d'un personatge, el discurs indirecte lliure, les imatges, recursos fònics com onomatopeies i alliteracions...

Passem a un altre tipus d'observacions, les que fan referència a l'estil o al model de llengua: en aquest aspecte, Jordana ha tendit a fer ús d'una llengua de registre més literari (o de concepció més «escrita») que l'original anglès, en el qual els pensaments dels diversos

personatges s'expressen en un llenguatge més planer, o almenys neutre, menys incompatible amb la llengua oral. Vegem els casos en què això és més evident:

els noms de persona sense article personal (*Perquè Llúcia ja tenia prou feina...; les cartes de Pere eren terriblement ensopides*), que no és l'ús habitual en la llengua informal i espontània, almenys en el català central que fa servir Jordana.

Vet ací (*Vet ací la impressió que tenia sempre quan...*): *ve't aquí* sí que és una expressió col·loquial,²⁷ segurament més corrent el 1930 que ara, però no pas *ve't ací*, de caràcter literari. Ens fixem de passada (tot i que això no té relació amb el model de llengua) que aquesta frase en anglès és *For so it had always seemed to her when...*, amb un *for* inicial que Jordana ha omès i amb un plusquamperfet que Woolf fa servir quan passa del present del personatge al seu passat, i que Jordana també ha obviat. Pel que fa al *for*, Parks (2007: 121–122) fa notar que dels sis primers paràgrafs de *Mrs. Dalloway*, quatre comencen amb aquest *for* causal, que tanmateix no és clar quina connexió estableixen; per això els traductors de vegades els ometen o els canvien per una conjunció copulativa; i pregunta:

Is it that, while generating a sense of fragmentation by breaking a paragraph around an explanatory «For», Woolf, precisely in then making the «For» inexplicable from a logical point of view, also generates a second impression of the interconnection of *everything* (at least in Clarissa's mind)? (Parks 2007: 121)

És una explicació convincent de la presència en el text d'aquests connectors (i d'altres, en altres llocs de l'obra, com hem vist), encara que no semblin motivats. S'ha de dir que Jordana n'ha traduït tres dels quatre amb un *perquè*. Aquest és l'únic que ha omès.

Solemnial (*fred i esgarrifador i tanmateix* [...] *solemnial*), que en anglès és *solemn*, no exclusivament col·loquial, però sí molt més usual que el català *solemnial*. Observem de passada el *tanmateix*, corresponent a un *yet* en la versió anglesa, que estableix una relació d'oposició entre *fred i esgarrifador*, d'una banda, i *solemnial*, de l'altra, oposició present en la ment de Clarissa, però que el lector no necessàriament ha de compartir, com passa amb els *perquè* comentats en el paràgraf anterior.

... *alguna cosa terrible* era a punt d'esdevenir-se: encarcerat al costat de l'anglès *something awful was about to happen*, que es podria sentir perfectament en una conversa.

²⁷ L'accepció 5 1 de l'entrada *veure* del DIEC2 —que aquí reproduïx el *Diccionari General de la Llengua Catalana*— diu el següent: «En el llenguatge col·loquial, *ve* per *veges* i *veu* per *vegeu*, adjuntant-se respectivament el pronom de segona persona del singular i el de segona persona del plural, formen dues combinacions equivalent a la forma *heus* o *vet* de la llengua literària [...]».

Hom (eren les seves dites que hom recordava): en el TO *it was his sayings one remembered*, totalment coherent amb la llengua parlada, amb aquest *one* impersonal compatible amb l'oralitat, que en anglès, a més, és un indicador de classe social (Hurtley 1991: 130), mentre que en català *l'hom* impersonal és poc oral.

el seu somrí: novament una paraula pertanyent a un registre elevat que correspon a un mot anglès —*smile*— del tot corrent.

Malgrat que els fragments analitzats són curts, ens permeten fer-nos una idea de la llengua emprada en el conjunt de l'obra. Per completar aquesta visió, si n'analitzem algunes pàgines més, fins al final del primer fragment (pp. 10–19), trobem, en els pensaments i paraules reportats dels personatges, les expressions següents que es podrien considerar menys properes que l'anglès a l'oralitat:

Una dona encisera, pensava Scrope Purvis [...]; amb quelcom d'ocellívol, de gai blau-verdós, lleuger, vivaç, per bé que passant del cinquanta i molt descolorida d'ençà que havia estat malalta (p. 10). Són els pensaments d'un veí de Clarissa —que només apareix en aquest moment de la novel·la— en veure-la: un seguit d'expressions com *encisera, quelcom d'ocellívol i per bé que* encarcaren aquest passatge i l'allunyen de la naturalitat que té en anglès.

... els botiguers s'atrefegaven amb llurs diamants i joiells falsos, llurs bells afibllalls verd de mar amb muntura del divuitè per a temptar americans, pensava Clarissa (p. 11): novament un passatge que, tot i reportar explícitament els pensaments del personatge («pensava Clarissa»), a causa d'expressions com *llurs, joiells i bells afibllalls*, pertany a una concepció més escrita de la llengua que no pas el TO.

... i després, l'horror del moment en què algú va dir-li [...] que Pere s'havia mullerat amb una dona coneguda al vaixell! [...] Cor de gel, beguina, li havia dit ell... (p. 14): són records de Clarissa, que inclouen paraules que li havia dit Pere (Peter en la versió original), amb expressions com *s'havia mullerat, beguina*, i fins i tot *cor de gel*, allunyats de la llengua oral.

Comsevulla que fos, als carrers de Londres, dins el flux i reflux de les coses, ací, allí, ella sobrevivia (p. 15): pensaments de Clarissa mentre camina pels carrers de Londres, que inclouen paraules del registre literari com *comsevulla i ací*.

[Miss Kilman] havia sofert molt, és clar; i Ricard deia que era molt apta, que tenia una pensa verament històrica (p. 17): el que pensa Clarissa a propòsit d'una professora particular de la seva filla. L'expressió *tenia una pensa verament històrica* és tan forçada que gairebé no s'entén; aquest és un dels casos en què cal acudir a l'anglès (*she [...] had a really historical mind*, p. 9) per entendre el català.

També cal esmentar, com a característiques de l'estil de Jordana en aquesta versió, l'ús habitual del perfet simple i de l'adverbi *ensems* i l'ús sistemàtic de *llur* per a un referent plural.

De tot el que hem vist se'n pot concloure que el català d'aquesta traducció recull molt pocs dels elements d'oralitat i d'espontaneïtat del text anglès; és, en general, una llengua de registre més elevat, de concepció més escrita, concordant amb la tendència noucentista de fugir d'expressions dialectals i col·loquials.

4 Conclusió

Recapitem el que s'ha anat veient al llarg de l'anàlisi. En primer lloc, un seguit d'elements importants del TO disminueixen en el TM, que per tant no recull tota la riquesa i complexitat del text anglès: pel que fa al tractament del discurs indirecte lliure, efectivament en aquest mode de representació del discurs la traducció de Jordana té una certa tendència a decantar-se cap a un mode més convencional, el discurs indirecte; en contrapartida, una proporció important d'aquest tipus de discurs sí que s'ha transmès en la traducció; ho hem pogut veure en el passatge analitzat. Un altre element bàsic, la intensitat poètica, també ha disminuït en la traducció catalana respecte del TO: sovint els recursos utilitzats a l'original per conferir-li aquest caràcter, al·literations, el ritme de certes frases, fins i tot algunes imatges, no es troben a la traducció, com ha demostrat Hurtle. Sí que s'hi troben una bona proporció de les imatges (els moviments d'ascens i descens que hem vist en el mateix passatge analitzat, els noms de flors, de colors, de sons i de moviments, etc.) i dels mots que fan de lligam entre diferents moments de l'obra. I encara un altre element característic de l'obra, la polifonia, es manté en la traducció amb la presència de diverses veus que vehiculen perspectives diferents, encara que atenuada perquè la versió de Jordana no manté la variació lingüística del TO, sinó que està escrita en un català uniformement estàndard.

En segon lloc, des del punt de vista de la bona comprensió del text i del model de llengua emprat, hem pogut comprovar amb el passatge analitzat (que en aquest aspecte em sembla representatiu del conjunt de l'obra) que si la versió de Jordana en alguns moments resulta opaca o difícil, sovint —no sempre— ho és de la mateixa manera i en la mateixa mesura que el TO. Cal dir, tanmateix, que en alguns casos el traductor ha interpretat malament l'anglès o bé, entenent-lo però calcant massa l'estructura de l'original, ha obtingut un text més obscur. Hem vist, d'altra banda, que la llengua que fa servir Jordana és d'un registre més literari, més allunyat del que podríem anomenar la naturalitat, que la que fa servir Woolf, que sovint fa ús d'expressions i construccions pròpies de la llengua parlada per evocar-ne l'espontaneïtat. Jordana, seguint la tendència noucentista de treballar per l'estandardització de la llengua, en comparació amb Woolf de vegades pot resultar artificial, almenys per a un lector modern.

Per valorar adequadament aquests resultats, cal tenir presents les reflexions fetes anteriorment sobre les diferències entre les traduccions dels anys 30 i les actuals. Josep Marco (2000: 43) diu sobre aquesta qüestió:

S'ha passat de considerar que la literatura traduïda havia de servir primordialment per a divulgar i promoure un determinat model de llengua o norma estilística (amb la qual cosa les traduccions queien cap a la banda de l'acceptabilitat) a deixar de banda aquesta funció i aspirar principalment (i això no és pas poc) a incorporar al sistema literari català obres d'altres cultures d'acord amb els criteris de respecte envers l'original i tots els seus matisos, i d'idiomaticitat o naturalitat en l'expressió lingüística (tendència cap a l'adequació).

A l'hora de valorar una traducció com la de Jordana, doncs, cal tenir present que els objectius que tenien les traduccions en el Noucentisme i els paràmetres pels quals es valoraven no eren els mateixos que regeixen actualment. Ortín (2002: 146) ens fa veure, també, a propòsit dels detractors de les traduccions de Carner, que si demanem a una traducció antiga que compleixi els requisits que li demanariem avui, forçosament hi trobarem mancances. Tenint aquestes diferències en compte, doncs, podem avaluar la traducció de Jordana.

L'aparició de *Mrs. Dalloway* en català el 1930 constitueix una fita important en la modernització de la literatura catalana de l'època, tal com diu Campillo (2009: 30), ja que és una contribució notable a la introducció al català de la narrativa modernista europea. Ara bé, aquesta versió, que en el seu moment va ser un producte que complia els requisits que es demanava a les traduccions i que durant força dècades va fer una funció vàlida en l'àmbit de la llengua i la literatura catalanes, com era inevitable ha caducat; és a dir, valorant-la segons els criteris actuals ja no es pot considerar que compleixi els requisits que cal demanar a una traducció. A l'edició del 1985 l'editorial ja hi va intervenir, tot i que de manera superficial, per canviar algun criteri. L'edició del 2003 sembla feta amb precipitació, producte de la voluntat —comprensible, d'altra banda— d'aprofitar una conjuntura, quan tanmateix ja devia ser clar que aquesta versió, malgrat les qualitats que té i el bon servei que ha fet, des de la perspectiva actual ni feia prou justícia a la versió anglesa ni complia les expectatives lingüístiques i estilístiques d'un públic lector modern.

Referències bibliogràfiques

- BACARDÍ, Montserrat; FONTCUBERTA, Joan; PARCERISES, Francesc (eds.). 1998. *Cent anys de traducció al català (1891–1990). Antologia*. Vic: Eumo.
- BATCHELOR, John. 1991. «Mrs. Dalloway». Dins: *Virginia Woolf. The Major Novels*, pp. 73–90.
- CABRÉ, Lluís; ORTÍN, Marcel. 1984. «Aproximació a Josep Carner, traductor (Els anys de l'Editorial Catalana: 1918–1921)». *Els Marges*, 31, pp 114–125.

- CAMPILLO, Maria. 1993. «La trajectòria literària d'un home de lletres». Dins: *Centenari C. A. Jordana (1893–1993)*. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes, pp. 5–10. [Aparegut prèviament a Maria CAMPILLO. 1985. «Pròleg» a C. A. Jordana, *Quimet dels lleopards i altres contes*. Barcelona: Laia]
- 2009. «Cèsar-August Jordana, *El món de Joan Ferrer*». *Quaderns. Revista de traducció*, 16, pp. 29–42.
- CAWS, Mary Ann; LUCKHURST, Nicola (eds.). 2002. *The Reception of Virginia Woolf in Europe*. Londres/Nova York: Continuum.
- CÒNSUL, Isidor. 1985. «Davant la represa de Proa: història i balanç provisional». *Serra d'Or* 309 (juny 1985), pp. 53–55.
- 2003. «¿Woolficidi?». *Quadern de El País*, 15 de maig de 2003, p. 6.
- Diccionari de la Llengua Catalana* de l'Institut d'Estudis Catalans. 2007 [2a edició]. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans [abreujat *DIEC2*]. Consulta en línia: <http://dlc.iec.cat/index.html>
- FABRA, Pompeu. 1932. *Diccionari General de la Llengua Catalana*. Barcelona: Edhasa. [Abreujat *DGLC*].
- HURTLEY, Jacqueline A. 1991. «On the arrival of Mrs. Dalloway: Badalona, 1930». *Catalan Review*, v, 1 (juliol 1991), pp. 121–132.
- 2002. «Modernism, Nationalism and Feminism: Representations of Virginia Woolf in Catalonia». Dins: Mary Ann CAWS; Nicola LUCKHURST (eds.), *The Reception of Virginia Woolf in Europe*. Londres/Nova York: Continuum, pp. 296–311.
- JARDÍ, Enric. 1986. «Els de Bloomsbury». *Avui*, 5 de novembre de 1986.
- JORDANA, C. A. 1938. «L'art de traduir. Justificació d'un assaig». *Revista de Catalunya*, x, 88 (juliol de 1938), pp. 357–370. [Citat per Montserrat BACARDÍ; Joan FONTCUBERTA; Francesc PARCERISES (eds.). 1998. *Cent anys de traducció al català (1891–1990)*. Antologia. Vic: Eumo, pp. 117–125]
- 1959. «Josep Carner, traductor». Dins: Albert MANENT (ed.), *L'obra de Josep Carner*. Barcelona: Selecta.
- LEE, Hermione. 1977. «4. Mrs. Dalloway: 1925». Dins: *The Novels of Virginia Woolf*. Londres: Methuen & Co Ltd., pp. 91–115.
- LLOMBART Huesca, Maria. 2007. *Transmissió cultural i exili, entre continuïtat i canvi: els exiliats espanyols (i catalans) a França i Mèxic*. <http://www.cervantesvirtual.com>
- MANENT, Albert. 1984. «Antecedents i història d'una aventura cultural. *Edicions Proa*». Dins: *Escriptors i editors del 900*. Barcelona: Curial, pp. 180–202.
- MARCO, Josep. 2000. «Funció de la traducció i models estilístics: el cas de la traducció al català al segle XX». *Quaderns. Revista de traducció*, 5, pp. 29–44.
- MILLER, J. Hillis. 1982. «Mrs. Dalloway. Repetition as the Raising of the Dead». Dins: *Fiction and Repetition. Seven English Novels*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, pp. 176–202.
- MIRÓ, Carles. 2003. «La mecanografia literària». *Quadern de El País*, 24 d'abril de 2003, p. 6.

- ORTÍN, Marcel. 2002. «Els Dickens de Josep Carner i els seus crítics». *Quaderns. Revista de traducció*, 7, pp. 121–151.
- Oxford Dictionary of English*. 2010. Angus STEVENSON (ed.). Oxford: Oxford University Press. *Oxford Reference Online*. Oxford University Press, <http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t140.e0424250> [consultat el 31 de març de 2012].
- PARKS, Tim. 2007. «Translating the Smoke Words of Mrs. Dalloway». Dins: *A Literary Approach to Translation. A Translation Approach to Literature. Second edition*. Manchester/Kinderhook (Nova York, USA): St Jerome, pp. 108–142.
- PAWLOWSKI, Merry M. 2003. «Introduction». Dins: Virginia WOOLF, *Mrs. Dalloway*. Londres: Wordsworth Classics, pp. v–xiv.
- PERICAY, Xavier; TOUTAIN, Ferran. 1996. *El malentès del noucentisme. Tradició i plagi a la prosa catalana moderna*. Barcelona: Proa.
- PESARRODONA, Marta. 1982. «En el centenari de Virginia Woolf: un comentari». *Serra D'Or*, 268, pp. 37–39.
- SEWARD, Barbara. 1960. *The Symbolic Rose*. Nova York: Columbia University Press.
- TASIS I MARCA, Rafael. 1930. «Virginia Woolf, Mrs. Dalloway». *Mirador. Setmanari de literatura, art i política*, any 11, núm. 99 (dijous, 25 de desembre de 1930), p. 4.
- TOURY, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Àmsterdam/Philadelphia: John Benjamins (Benjamins Translation Library, 4).
- VAN BUREN KELLEY, Alice. 1973. «Mrs. Dalloway». Dins: *The Novels of Virginia Woolf. Fact and Vision*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, pp. 88–113.
- WOOLF, Virginia. 2003 [1925]. *Mrs Dalloway*. Londres: Wordsworth Classics (abreujada com MD 2003).
- 1970 [1930]. *Mrs. Dalloway*. Badalona: Edicions Proa (A tot vent; 150). Traducció de C. A. Jordana (abreujada com MD 1970).

Annex: versió original dels passatges citats més amunt

Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself.

For Lucy had her work cut out for her. The doors would be taken off their hinges; Rumpelmayer's men were coming. And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning — fresh as if issued to children on a beach.

What a lark! What a plunge! For so it had always seemed to her, when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French windows and plunged at Bourton into the open air. How fresh, how calm, stiller than this of course, the air was in the early morning; like the flap of a wave; the kiss of a wave; chill and sharp and yet (for a girl of eighteen as she then was) solemn, feeling as she did, standing there at the open window, that something awful was about to happen; looking at the flowers, at the trees with the smoke winding off them and the rooks rising, falling; standing and looking until Peter Walsh said, «Musing among the vegetables?»— was that it? —«I prefer men to cauliflowers»— was that it? He must have said it at breakfast one morning when she had gone out on to the terrace — Peter Walsh. He would be back from India one of these days, June or July, she forgot which, for his letters were awfully dull; it was his sayings one remembered; his eyes, his pocket-knife, his smile, his grumpiness and, when millions of things had utterly vanished — how strange it was! — a few sayings like this about cabbages [...]

Such fools we are, she thought, crossing Victoria Street. For Heaven only knows why one loves it so, how one sees it so, making it up, building it round one, tumbling it, creating it every moment afresh; but the veriest frumps, the most dejected of miseries sitting on doorsteps (drink their downfall) do the same; can't be dealt with, she felt positive, by Acts of Parliament for that very reason: they love life. In people's eyes, in the swing, tramp, and trudge; in the bellow and the uproar; the carriages, motor cars, omnibuses, vans, sandwich men shuffling and swinging; brass bands; barrel organs; in the triumph and the jingle and the strange high singing of some airplane overhead was what she loved; life; London; this moment of June. (MD 2003: 3–4)