visat.

**tardor 2025**

## *Com es tradueix un gest*

Bernat Reher

> «Semiològicament, el teatre és un sistema de signes, que són no simbòlics sinó icònics, vivents; són els mateixos signes de la realitat. El teatre representa un cos mitjançant un cos, un objecte mitjançant un objecte, una acció mitjançant una acció.»
>
> **Pier Paolo Pasolini**

> «El text dramàtic escrit està radicalment condicionat per la seva performativitat, és a dir, per la posada en escena.»
>
> **Anne Ubersfeld**

El teatre, en un sentit ampli, dista de la literatura.[1] Aquesta distància és determinada per molts factors, com per exemple el gust personal: una obra que, llegida, et genera una bona impressió, amb una actriu, una peça musical o una escenografia diferent pot semblar horrorosa. Tot plegat fa que deslliguem un text de la seva representació: però què és un text teatral deslligat de la seva representació? Una partitura que, en molts casos, s'estudia pel seu valor històric i ideològic, un text en potència, inacabat.

La lectura teatral, de textos que van des de la tragèdia àtica fins als nostres dies, poden ser llegits des de moltes perspectives: des del director d'escena que vol escenificar-lo fins a la consulta rutinària amb o menys voluntat acadèmica. Per tant, i sabent que la lectura en un context com l'actual fa accessibles tota mena de materials textuals vinculats a la representació, cal formular-se tot un seguit de preguntes. Per exemple, quan un lector va a una llibreria i adquireix

el volum *Tragèdies* de Sèneca de la Bernat Metge traduïdes per l'Antoni Seva, què n'espera i què en pot garantir? En canvi, si el potencial lector visita una llibreria de vell i compra el *Hàmlet* traduït per en Magí Morera i Galícia s'ha de treure del cap que això pugui ser representat pel sol fet de ser una traducció del 1920? Són moltes preguntes, i al darrere també hi ha moltes posicions possibles. En aquest text m'agradaria exposar la meva postura respecte als vincles entre el text i la representació teatral, responent també qüestions com ara: què es considera adaptar o què es considera traduir, i també què és constitutiu de ser representat. He triat dos moments que exposaré a continuació: l'aparició de la semiòtica, o semiologia, com a eina d'estudi i d'aproximació al fenomen teatral i la interpretació que fa l'escriptora Cynthia Ozick del canvi estilístic de Henry James.

Històricament, la publicació i divulgació del que entenem per text teatral ha tingut un paper molt menor respecte a la transmissió oral. No és fins que els textos tenen una àmplia divulgació, producte directe de la distribució a occident de la novel·la burgesa, que es va pujar al carro de l'edició. Posteriorment, aquesta divulgació, a tall de resum, afavoreix les mirades crítiques. Des de l'aparició de la semiòtica, i més concretament de les exposicions dels teòrics de semiòtica teatral, l'han convertit en una eina clau en l'àmbit teatral perquè permet **superar l'anàlisi formal i estilístic ampliant-ne** l'anàlisi del text escrit, o que en tot cas, no integraven qüestions essencials de la representació en el seu estudi. En considerar el teatre com un sistema de signes múltiples, la semiòtica integra en el camp de la interpretació tots aquells elements que la crítica tradicional havia deixat fora —el gest, el moviment, la proxèmica, la llum, la veu o el silenci—, i que constitueixen la matèria viva de la representació. D'aquesta manera, el mètode semiòtic no només afavoreix una lectura integral del fenomen teatral, sinó que restitueix el seu caràcter essencialment performatiu: el teatre no és només paraula dita, sinó acció significadora en espai i temps. Tal com indica l'Anne Ubersfeld, el text dramàtic està radicalment condicionat per la performabilitat, i és en la interacció entre el llenguatge verbal i els llenguatges escènics on es construeix realment el sentit. La semiòtica, per tant, ofereix una metodologia capaç d'articular la dimensió literària i la dimensió espectacular del fet teatral.

Algú ens podria contrarargumentar —no sense raó— que la noció de *gest escènic* és present en les referències que s'han fet històricament abans de la semiòtica. La semiòtica, però, representa l'acceptació en el camp intel·lectual, així com la coartada, per no deslligar paraula d'acció. I és cert, també, que la semiòtica neix en un context molt concret: neix com a metodologia en paral·lel a l'aparició del naturalisme i dels corrents escènics que desenvolupaven en la seva escriptura elements que feien claus les accions per davant de les paraules. [2]

Un altre cas paradigmàtic és el que ens presenta en el fabulós assaig *El que sabia Henry James*, que s'acaba de publicar en català, [3] l'escriptora Cynthia Ozick. En aquest text, exposa com després del desastre teatral de *Guy Domville* (1895), Henry James va patir una crisi que el va portar a distingir entre «drama» i «teatre»: el drama, per a ell, serà la forma artística pura, regida per unes «poques lleis greus i rígides»; mentre que el teatre, en canvi, serà un espai «corrupte», sotmès a les limitacions del públic, a la comercialitat i a la vulgaritat. Aquesta escissió el condueix a una nova manera d'entendre la teatralitat dins la novel·la. A partir d'aquí, James incorpora al seu estil una teatralitat interioritzada, en què el conflicte ja no es juga a l'escenari sinó dins la consciència dels personatges. No serà fins a *The Awkward Age* (1899) que Henry James experimenta una forma narrativa «escènica», concebuda com una successió de diàlegs i situacions sense narrador, gairebé com si fos una obra representada en prosa. Aquesta decisió implica renunciar a la veu omniscient per privilegiar una representació diàfana, amb la qual el lector és convidat a interpretar signes, gestos i silencis: la novel·la es converteix en una escena oberta a la lectura, i la teatralitat esdevé una eina cognitiva, un mitjà per revelar l'invisible, el que no es diu, el que roman «darrere de l'escena». Aquesta nova teatralitat, que Ozick vincula al *sacred terror* —el terror sagrat de saber-ne massa, de mirar més enllà del vel de la representació—, converteix el relat jamesià en una mena de «ritual modernista»: ja no s'hi resolen els conflictes, sinó que s'hi escenifica el desconcert. Així, la teatralitat deixa de ser ornament per esdevenir un dispositiu epistemològic, capaç de dramatitzar els límits del coneixement i l'experiència interior.

***

En un text magistral, [4] el traductor Joan Sellent exposa que traduir teatre escrit en vers suposa una de les tasques més complexes i delicades dins de la traducció literària, ja que implica respectar no només el sentit, sinó també la forma, el ritme, la musicalitat i l'eficàcia escènica del text original. Sellent defensa que renunciar al vers equival a empobrir l'obra i reduir-ne el potencial comunicatiu, sobretot quan es tracta de versions pensades per ser representades.

Sellent posa exemples concrets de les tensions entre fidelitat semàntica i fidelitat formal. En el cas de Shakespeare, explica que intentar mantenir les fronteres exactes dels versos sense reproduir-ne el ritme condueix a una prosa artificiosa i feixuga, mentre que adaptar el metre (per exemple, mitjançant decasíl·labs o alexandrins catalans) permet aconseguir un text més viu i escènicament eficaç, encara que calgui allunyar-se de la literalitat. Aquesta adaptació exigeix una gran perícia tècnica: la llengua catalana tendeix a produir versos més llargs, i cal reequilibrar constantment el recompte sil·làbic per mantenir la fluïdesa. En el cas de Molière i el teatre neoclàssic francès, la dificultat s'agreuja per la presència de rima apariada i regularitat mètrica, que obliguen el traductor a combinar inventiva i rigor. Sellent mostra com Joan Oliver o ell mateix introdueixen expressions noves per conservar el joc rimat i la comicitat. Aquestes «llicències» no són infidelitats, sinó estratègies creatives per mantenir la intenció teatral i l'eficàcia rítmica.

Per tant, Sellent ens adverteix que, en escena, qualsevol alteració mínima (una síl·laba afegida, una conjunció omesa) pot trencar la mètrica i afectar la recepció auditiva del públic, i per això reclama una estreta col·laboració entre director, actors i traductor. En canvi, la conversió del vers en prosa, tot i facilitar la literalitat, allarga i arrossega el discurs, fent-lo menys natural i menys teatral. Queda clar que la traducció teatral en vers és una operació d'equilibri constant entre rigor mètric, adequació escènica i creativitat verbal. I, per tant, el traductor esdevé coautor: ha de recrear un sistema poètic equivalent i adaptar-lo al sistema literari i a les expectatives del públic, sense perdre el pols dramàtic ni el ritme interior que fan viable la representació.

Reprenent les qüestions inicials: el gest teatral es pot entendre de moltes maneres, i això fa que una traducció teatral pugui respondre

a moltes i diverses nocions d'aquest mateix. En un pla essencial, tot text teatral té la seva dimensió performativa i, per tant, teatral. Però això dista d'una definició més ajustada de *teatralitat*. La *teatralitat* que els estudiosos, gràcies a eines d'estudi que proporciona la semiòtica, la *teatralitat* jamsiana o l'*equilibri* que defensa el traductor Joan Sellent: són totes elles, per tant, una mateixa condició literària. [5] Parlem d'un intangible, com pot ser un to literari, una emoció. És per això que tota condició teatral d'un text no pot estar mai estipulada ni diagnosticada ni academitzada. Malauradament, ens manquen estudis rigorosos produïts per les nostres universitats i centres acadèmics que ens permetin disposar d'un llenguatge rigorós i ampli que no obligui a crear termes, ni manllevar-ne de nous. La condició de *vigència* d'un text, escrit quan sigui, està estrictament vinculada a la teatralitat del muntatge.

Només amb aquest desplegament teòric és possible analitzar fenòmens contemporanis —i de caràcter més aviat sociològic— com és el de l'adaptació de materials no teatrals (novel·les, poemes, textos assagístics) a l'escena. Aquest fenomen, que no respon a un fenomen aïllat, també està acompanyat d'un altre, quan moltes vegades llegim que el traductor també ha adaptat el text original.

Potser el problema de base és que no hi ha un argument de fons. És a dir, que adaptar o traduir no respon a cap criteri crític com els que hem exposat. Això passa quan el desig d'un director determinat simplement apel·la al gust personal, o pitjor, a uns criteris econòmics o que responen a quotes. Molt encertadament, l'Andreu Gomila [6] ha estudiat en un text periodístic absències i situacions irregulars que evidencien una manca de criteri i consciència.

Hi ha un agreujant: el cas català no deixa de ser singular. Tot i la plenitud contrastada, hi ha una manca de tradició evident: el públic català no pot veure peces de teatre del naturalisme, del teatre àtic ni del barroc francès o anglès assíduament als escenaris. De fet, el públic català nascut en el segle xix difícilment s'haurà pogut formar amb les ofertes de les nostres cartelleres. Es tracta d'un fenomen d'absència d'una tradició de representació que s'explica per qüestions històriques, malgrat que el Centre Dramàtic de la Generalitat o la fundació del Teatre Lliure posessin algun remei puntual.

La pregunta és més profunda, i la resposta no pot limitar-se a una exposició concisa ni única. Res és tan senzill com preguntar-nos: si es publiqués una nova traducció d'Aristòfanes, permetria omplir un buit en la manera de representar si aquesta traducció no és la que finalment s'utilitza. De la mateixa manera que si un teatre encarrega una traducció d'un text de qualsevol clàssic universal, el gest concret de qualsevol traductor pot quedar totalment anul·lat si el director del muntatge adapta, retalla o reescriu a partir de la traducció ja feta. Per no parlar de traduccions fetes sense el més mínim rigor (i s'entén per rigor, exigir coneixements de la llengua que es tradueix).

No hi ha solucions majestàtiques, però sí que és cert que una política defensada des d'una direcció d'un equipament teatral, com la d'encarregar noves traduccions de textos de Koltès, Brecht, Shakespeare, T. S. Eliot, Marivaux, Sarah Kane, ha permès escenificar-les i publicar-les. Això respon a una de les solucions possibles: una correcta tasca del traductor, la consciència del director i, finalment, la divulgació al públic, fent que puguin disposar del text teatral amb facilitat.

Mentrestant, cal poder exigir més rigor crític en les tries i en les condicions. Cal poder preguntar-se si la traducció de *La gavina* de Txékhov és una traducció o bé un text *a partir de l'autor*. I, per tant, un text de nova creació. Cal preguntar-se, també, si en la traducció d'un autor napolità cal que combinin les llengües catalana i espanyola si l'original està escrit en llengua napolitana i italiana. De la mateixa manera que cal poder llegir escènicament la llarga quantitat de textos teatrals que directament es publiquen a editorials com Adesiara, Comanegra, Prometeu, Arola, etc. Textos que no s'han estrenat, però que estan concebuts per a la representació. Un fenomen, la de la publicació de tantes novetats editorials de textos teatrals, que només respon a la reducció de la presència de textos dramàtics als escenaris.

Sembla un miratge, però complir la utopia programàtica que plantejava Walter Benjamin a *Die Aufgabe des Übersetzers* [La tasca del traductor], datat del 1923, no hauria de ser tan difícil. Benjamin, en aquest assaig, diu que l'obra traduïda és complementària, i, per tant, la traducció és un exercici constant de revisar l'original i la traducció. És a dir, que la traducció ha d'apel·lar, ha d'ajudar a la

comprensió de l'original. En termes teatrals, reprendre la col·lecció de l'Institut del Teatre, on hi havia els teatres complets de Txékhov, Brecht, Molière i Beckett, amb els textos originals, i amb unes traduccions literals, que no siguin fluïdes ni acabades, que simplement plantegin un text de base perquè a partir d'aquí s'elaborin les múltiples versions, seria un projecte constitutiu i ben interessant. Seria una base sobre la qual construir escènicament i en català les properes representacions, partint d'un material de consens. Que convidi, des de la consciència de quina *teatralitat* s'hi vol desenvolupar, a retraduir permanentment *teatralitats* possibles.

**Notes**

[1] Aquest text neix de la trobada organitzada pel comitè de traducció i drets lingüístics del PEN Català que, conjuntament amb la secció de teatre de l'Ateneu Barcelonès, van celebrar la sessió «Traduir teatre: reptes, conflictes i drets d'autor», el dimecres 4 de juny de 2025 a l'Ateneu Barcelonès. L'acte va consistir en una taula rodona amb Joan Sellent, Cristina Genebat, Marc Rosich i Lucia del Greco. Agraeixo la revisió acurada d'aquest text a Álvaro Muñoz que m'ha ajudat a sintetitzar les idees claus i a fixar-les.

[2] No és la voluntat d'aquest text resseguir les motivacions que van fer sortir la semiòtica, però és indiscutible que respon a una necessitat de comprendre, llegir i aprofundir en el teatre de tradició naturalista i expressionista.

[3] L'assaig és present en forma d'epíleg a l'edició catalana d'*El que sabia la Maisie* de Henry James amb traducció de Ferran Ràfols a LaBreu Edicions.

[4]Sellent Arús, J. (2022). «*Teatre en vers al segle XXI?» dins d'Estudis Escènics quaderns de l'Institut del Teatre*, 2022, núm. 47, https://raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/409983

[5] Aquestes tres referències no són més constitutives que d'altres per explicar la condició teatral. Són, però, tres elements que provenen de tres perspectives ben diferents: una disciplina acadèmica, una aproximació estilística a un autor i, finalment, un text d'un traductor. Per ampliar la noció de *teatralitat*, és de gran interès el text: Carnevali, D. (2015). *Forma dramática y representación del mundo. Apuntes sobre la noción de fabula en el*

*contexto teatral europeo contemporáneo*. Universitat Autònoma de Barcelona, https://www.tdx.cat/handle/10803/287992

[6] Gomila, A. (2024, 24 de maig). *El malestar dels traductors i l'art del potineig*. *El Temps de les Arts*, https://www.eltemps.cat/article/61845/el-malestar-dels-traductors-i-lart-del-potineig