



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

Avel·lí Artís-Gener, traducció i alteritat

El com i el perquè de la praxi traductora de Tísner

Tesi doctoral

Programa de doctorat de Traducció i Estudis Interculturals

Departament de Traducció i d'Interpretació i d'Estudis de l'Àsia Oriental

Universitat Autònoma de Barcelona

Bellaterra, maig de 2016

Autor: Francesc Galera Porta

Directora: Dra. Montserrat Bacardí Tomàs

UAB

Universitat Autònoma
de Barcelona

RESUM	7
PART I. INTRODUCCIÓ	9
1. Introducció	10
1.1. Motivació	10
1.2. Estat de la qüestió	11
1.3. Objectius	12
1.4. Hipòtesis	16
1.5. Estructura	18
1.6. Agraïments	22
PART II. AVEL·LÍ ARTÍS-GENER I LA TRADUCCIÓ	23
2. Avel·lí Artís-Gener, home de món, home de lletres	24
3. Avel·lí Artís-Gener, traductor	37
3.1. Avel·lí Artís-Gener i la traducció	37
3.2. Traduccions de l'anglès	41
3.3. Traduccions del francès	43
3.4. Traduccions del castellà	44
4. La traducció de narrativa del castellà al català: una panoràmica del segle xx	48
5. La traducció com a transferència cultural	58
5.1. Nida i la traducció de la Bíblia	59
5.2. Els enfocaments funcionalistes	60
5.3. La teoria del polisistema i l'Escola de la Manipulació	63
5.4. Traducció de textos literaris o traducció literària?	70
5.5. Els enfocaments postcolonialistes	73
6. Artís-Gener, postcolonialisme i traducció	79
6.1. Artís-Gener, Mèxic i el discurs anticolonialista	79

6.2.	Dues obres clau: <i>Paraules d'Opòton el Vell</i> i <i>Mèxic: una radiografia i un munt de diapositives</i>	86
6.3.	Les traduccions tisnerianes del castellà al català	94
6.4.	Artís-Gener, autotraductor: <i>Palabras de Opoton el Viejo</i>	101

PART III. EL TRACTAMENT DE LA SINONÍMIA EN LA TRADUCCIÓ CATALANA DE *CIEN AÑOS DE SOLEDAD* 113

7.	L'anàlisi textual al servei de la traducció	114
7.1.	Text i traducció	114
7.1.1.	Definició de text	114
7.1.2.	La traducció com a operació textual	115
7.2.	El context de situació	117
7.2.1.	El marc extern de situació	118
7.2.2.	El marc intern de situació	119
7.2.2.1.	El registre	120
7.2.2.2.	El dialecte	122
7.3.	Els components de l'anàlisi textual	123
7.3.1.	La traducció de la funció ideacional	125
7.3.2.	La traducció de la funció interpersonal	126
7.3.3.	La traducció de la funció textual	127
7.3.4.	Anàlisi textual i traducció	128
7.4.	La cohesió	130
7.4.1.	La cohesió: definició	130
7.4.2.	La cohesió: aspectes rellevants per a la traducció	131
7.4.3.	La cohesió lèxica	134
7.4.4.	La reiteració o sinonímia	135
7.4.4.1.	La sinonímia lèxica	137
7.4.4.2.	La sinonímia discursiva	140
8.	Anàlisi lingüística: l'ús de la sinonímia com a mecanisme de cohesió lèxica en la traducció catalana de <i>Cien años de soledad</i>	142
8.1.	Metodologia de l'anàlisi lingüística	142
8.2.	El tractament de la sinonímia en fragments curts	146
8.3.	El tractament de la sinonímia en fragments llargs	160

PART IV. CONCLUSIONS	193
9. Conclusions	194
PART V. BIBLIOGRAFIA	205
10. BIBLIOGRAFIA	206

RESUM

Avel·lí Artís-Gener, conegut amb el sobrenom de Tísner, fou un home de lletres complet compromès amb la llengua i la literatura, i la traducció va ser una més d'aquestes activitats intel·lectuals amb què podia ser útil a la cultura catalana. Aquesta recerca és una aportació de conjunt a la seva faceta com a traductor literari, en especial en la combinació lingüística del castellà al català, en què va dur a terme els trasllats d'obres cabdals de la literatura llatinoamericana: Cent anys de solitud, Crònica d'una mort anunciada, L'Aleph i Els cadells.

En la primera part d'aquesta tesi s'aprofundeix en la presència destacada, tant en la vida com en l'obra de Tísner, dels conceptes d'alteritat, de postcolonialisme i de subversió del poder, els quals permeten valorar, també, la seva aportació com a traductor des d'un punt de vista nou. En la segona part s'analitza la traducció al català que Tísner va fer de la novel·la Cien años de soledad, de Gabriel García Márquez, per determinar les estratègies de traducció de la sinonímia com a mecanisme de cohesió lèxica en la versió catalana de la novel·la.

Abstract

Avel·lí Artís-Gener, also known as Tísner, was a true man of letters committed to language and literature, and translation was yet another of his intellectual activities that helped to influence Catalan culture. This research is an overall contribution to the figure of Tísner as a translator of literature, particularly from Spanish to Catalan, producing translations of leading works of Latin American literature: One Hundred Years of Solitude; Chronicle of a Death Foretold; The Aleph and Los Cachorros.

The first part of this thesis offers an insight into the clear presence, in both Tísner's life and work, of the concepts of otherness, postcolonialism and the subversion of power; concepts which also allow his contribution as a translator to be considered from a new standpoint. The second part offers an analysis of Tísner's translation into Catalan of the novel *One Hundred Years of Solitude*, by Gabriel García Márquez, to identify the strategies used to translate synonymy as a mechanism for lexical cohesion in the Catalan version of the novel.

PART I. INTRODUCCIÓ

1. INTRODUCCIÓ

1.1. Motivació

Aquesta recerca pren com a punt de referència la faceta traductora d'Avel·lí Artís-Gener (Barcelona, 1912-2000), conegut amb el pseudònim de *Tísner*. L'escriptor, periodista, ninotaire, escenògraf i activista intel·lectual, guardonat amb el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes el 1997, a més de bastir una obra literària pròpia de gran interès, va fer diverses incursions en la traducció literària al català. És justament la part més destacada d'aquesta faceta de traductor, que el va dur a traslladar diverses obres literàries des del castellà, la que actua com a eix vertebrador d'aquesta tesi doctoral, que s'emmarca en les línies de recerca que s'investiguen en el si del Grup d'Estudi de la Traducció Catalana Contemporània (GETCC) de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Més enllà dels innegables mèrits literaris i de la solidesa de les seves conviccions ideològiques, la figura d'Avel·lí Artís-Gener, i l'aparent senzillesa que destil·len les seves anècdotes, indestriables de qualsevol altra faceta de la seva vida, sempre m'han despertat una simpatia franca. El fet és que aquest afecte per l'intel·lectual infatigable i pel bromista irremeiable m'ha anat acompanyant, poc o molt, des que tinc memòria, ja sigui des d'uns records difusos de la infància, en què em xocava el pegat a l'ull quan Tísner feia alguna aparició televisiva, o el fet de trobar-lo lligat, ara i sempre, al nom de Pere Calders, l'amic, el company, el cunyat.

En el meu cas, l'interès acadèmic per Artís-Gener es desvetlla amb *Paraules d'Opòton el Vell*, obra d'un interès profund que marca un abans i un després en la seva trajectòria literària. Amb tot, el veritable desllorigador de la tria de Tísner com a tema de recerca és la impressió causada per la lectura de la seva traducció al català de *Cien años de soledad*, empresa per voluntat pròpia i apadrinada per Gabriel García Márquez. A partir d'aquest moment se'm va aprèixer ben clara la voluntat de treballar sobre la faceta traductora d'Artís-Gener. Si bé el seu corpus d'obres traduïdes és reduït —vuit novel·les traslladades al català—, no ho és la magnitud dels autors traduïts: Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Jorge Luis Borges, Truman Capote, Gerald Green i Marguerite Yourcenar. Cal destacar, doncs, l'esforç de traduir obres importantíssimes, en molts casos novel·les que s'han convertit en clàssics del segle xx, la qual cosa remarca el paper transcendental de l'aportació d'Avel·lí Artís-Gener a la traducció literària.

1.2. Estat de la qüestió

A l'obra literària d'Avel·lí Artís-Gener s'hi ha dedicat força atenció des de l'àmbit de la crítica, i la seva tasca novel·lística ha estat analitzada amb profusió i reconeguda a bastament. A més a més, el seu perfil biogràfic, que inclou molts aspectes creatius a banda de l'escriptura, és molt conegut gràcies a les seves fascinants memòries i a les nombroses entrevistes que Tísner va concedir en molts mitjans escrits i audiovisuals. Tanmateix, els esforços que va dedicar a la traducció literària encara no han rebut l'atenció que mereixen, i això que la seva aportació a la llengua catalana va assolir quotes excelses d'interès i de finor en traduccions tan ben travades com, per exemple, la de *Cent anys de solitud* o bé la d'*Els cadells*.

Per a dur a terme la recerca sobre la vida i l'obra d'Avel·lí Artís-Gener s'ha recorregut a una bona col·lecció de monografies i articles especialitzats, i també s'ha buscat la informació més destacada que podia aportar de primera mà el protagonista d'aquest treball, atesa l'abundor de textos i entrevistes en què Tísner parla del procés creatiu, documenta episodis referits a la redacció i a la publicació de les seves obres i, fins i tot, explica anècdotes vitals —un tret típicament tisnerià— vinculades a la producció del seu opus. Aquesta voluntat d'acudir a les paraules de l'autor es complementa amb la consulta del fons documental que Artís-Gener va llegar a la Biblioteca de Catalunya. Malgrat que la majoria dels manuscrits conservats no tenen un interès immediat per a la finalitat d'aquesta tesi, s'ha pogut comprovar que, en la correspondència recopilada, que comprèn un període vastíssim de la seva vida, l'autor ocasionalment mencionava qüestions relacionades amb la traducció, tot i que hem confirmat la poca predisposició a parlar d'aquesta tasca a la qual, en alguns períodes de temps, va dedicar molts esforços.

1.3. Objectius

L'objectiu que es planteja en aquesta tesi és posar en relleu la faceta traductora d'Avel·lí Artís-Gener, que molt sovint ha quedat en segon pla quan se n'ha volgut dibuixar el perfil creatiu, potser perquè ni tan sols l'autor, per culpa del poc prestigi de l'ofici de traductor, no havia donat mai gaire importància a la seva feina en aquest camp.

La recerca, doncs, vol centrar-se en una vessant que ha estat estudiada d'una manera dispersa i amb no gaire profunditat, i tractar en especial la tasca de mitjancer entre el castellà i el català, tant des del punt de vista històric com des d'un punt de vista

literari, de manera que es pugui obtenir una visió global de l'Artís-Gener traductor. Per tant, cal transcendir la simple descripció de la tasca duta a terme en el camp de la traducció literària per una figura rellevant de les lletres catalanes i tractar qüestions com ara les motivacions que van impulsar Tísner a emprendre la versió catalana de *Cien años de soledad*, les condicions en què es va dur a terme i la relació que hi ha entre aquest àmbit de creació amb la resta de la producció tisneriana i amb l'experiència de l'exili. Així mateix, es pretenen fer evidents els vincles de la traducció i l'intercanvi cultural, i com Tísner se'n serveix per a dur a terme no només aquest intercanvi, sinó per a defensar un posicionament postcolonialista present en gran part de la seva trajectòria literària, traductora i vital.

També es dedica una part important dels esforços a investigar, mitjançant una anàlisi lingüística, alguns elements concrets de les traduccions fetes per Tísner amb la voluntat d'identificar aspectes pragmàtics del seu procés traductor, que en aquesta tesi se centren en la traducció de la sinonímia, un dels mecanismes que serveixen per a garantir la cohesió lèxica textual i que, en el camp de la traducció, no s'havia tractat amb gaire profunditat.

La tria dels continguts de la tesi, doncs, respon a la voluntat de restituir la vessant traductora d'Artís-Gener en l'esbós de la seva figura i de donar el valor que correspon a uns treballs d'anostrament que, més enllà del valor estètic intrínsec, estan motivats per algunes de les principals preocupacions intel·lectuals de Tísner, com ara la reivindicació de la llibertat dels pobles oprimits i de les cultures subjugades, o la defensa a ultrança del pacifisme i de l'anticolonialisme.

Per assolir aquesta perspectiva holística ens proposem investigar els contextos personal, històric i literari en què van tenir lloc les traduccions, així com la singularitat que representen dins de la literatura catalana de la segona meitat del segle xx. A més d'aquesta valoració, que es vol basar en conceptes clau com ara l'alteritat, la subversió de la realitat i la crítica del colonialisme, proposem una estudi lingüístic de la traducció dels elements que creen les estructures de sinonímia al llarg del text, de manera que la visió obtinguda es complementi amb una anàlisi estilística que ens permeti descobrir alguns punts concrets de la tasca traductora d'Artís-Gener aplicats directament al text literari.

Per a la primera part de la tesi, lligada a la figura de Tísner i a les seves traduccions, es proposen els objectius següents:

1. Traçar el perfil de traductor d'Avel·lí Artís-Gener i contextualitzar la seva tasca en aquest camp, amb un èmfasi especial en les traduccions literàries del castellà al català, inusuals en obres contemporànies d'un gran valor literari.
2. Identificar la relació que hi ha entre l'experiència vital de Tísner i la tasca com a traductor, i posar en relleu els lligams entre la seva obra com a escriptor, especialment en les obres de temàtica mexicana, i els elements que es relacionen d'una manera directa amb la seva pràctica traductora.
3. Relacionar aspectes com ara l'alteritat, la subversió o la crítica postcolonial, presents en els estudis sobre les seves novel·les, amb la tasca traductora de Tísner, la qual cosa permeti enriquir el seu retrat com a intel·lectual també des del camp de la traducció.
4. Explorar la seva única incursió en l'autotraducció literària.

A la segona part de la tesi es proposa emprar l'anàlisi textual per a saber de quina manera Avel·lí Artís-Gener posa el seu domini dels recursos de l'ofici d'escriure al servei del lector de l'obra traduïda. En el cas que tenim a les mans, es vol fer l'anàlisi de com es tracta, en traducció, un dels principals elements vertebradors del text: la cohesió lèxica mitjançant la utilització de la sinonímia. L'anàlisi d'un aspecte tan puntual però alhora tan fonamental en l'estructuració dels textos és una bona manera d'entrar dins de la faceta traductora d'Artís-Gener.

El profund coneixement de la llengua catalana que tenia Artís-Gener i la seu bon fer en les múltiples tasques lingüístiques que va dur a terme al llarg de la seva vida podrien fer-nos afirmar, amb la manca de cautela pròpia dels apriorismes, que Artís tradueix amb molta cura els elements de sinonímia i que respecta amb precisió la tria lèxica de l'autor de cada obra. Els resultats obtinguts al treball de màster, que duia per títol *Tísner, traductor de García Márquez. La traducció de la sinonímia com a mecanisme de cohesió lèxica en la versió catalana de Cien años de soledad*, i que era una primera proposta metodològica sobre aquest punt, ho confirmen, però cal considerar-los amb certa prevenció perquè la mostra analitzada era força reduïda. Així, doncs, per a estudiar a fons el comportament traductor d'Artís-Gener a fi d'aclarir si les estratègies de traducció emprades són adequades per a traslladar al català els casos de sinonímia, s'amplia la mostra a la totalitat del text de *Cent anys de solitud*. Aquest estudi lingüístic pretén assolir els objectius següents:

5. Observar quines estratègies fa servir Artís-Gener per a la traducció dels elements de sinonímia que contribueixen a la creació de la coherència lèxica del text, i veure si respecta la tria lèxica de l'original o bé proposa solucions innovadores pel que fa al lèxic.

6. Analitzar els casos en què Avel·lí Artís-Gener no respecta el repertori lèxic de l'original i esbrinar si la fidelitat d'Avel·lí Artís-Gener a les designacions sinònimes de l'original està relacionada amb el nombre de vegades que s'esmenta un mateix element amb sinònims, és a dir, si la innovació en les formes traduïdes augmenta paral·lelament al nombre d'elements sinònims per traduir.

1.4. Hipòtesis

La hipòtesi general que es vol demostrar és que l'experiència vital de l'exili, que desenvolupa en Tísner una sensibilitat especial per a posar-se en el lloc de l'altre i esdevenir un mitjancer intercultural, és un nexce que uneix la seva actuació com a traductor amb la que duu a terme com a creador literari. La interrelació d'aquestes dues facetes, tan properes que es fa evident la influència de l'una sobre l'altra, permeten afirmar que l'aportació d'Avel·lí Artís-Gener com a traductor no només és destacada des del punt de vista estricte de la traducció literària, sinó que és indispensable per a traçar satisfactòriament el perfil intel·lectual d'Avel·lí Artís-Gener.

A la primera part de la tesi es treballa amb les hipòtesis de recerca següents:

1. L'exili a Mèxic d'Artís-Gener i el seu afany d'establir-hi vincles afectius, culturals i intel·lectuals en perfilen la visió de la vida i l'apropen ideològicament amb el paradigma d'intel·lectual llatinoamericà.
2. Les motivacions que hi ha al darrere de la iniciativa de traduir al català *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, estan relacionades amb la voluntat de subversió de la realitat i amb el pensament de lluita anticolonial, de manera que la situen al mateix pla d'interpretació que les obres de temàtica mexicana,

com ara *Paraules d'Opòton el Vell i Mèxic: una radiografia i un munt de diapositives*.

3. La repercussió de les seves traduccions literàries del castellà al català, a diferència de les que parteixen d'una altra llengua, va un pas més enllà de l'esforç de normalització de la cultura catalana dels anys setanta i vuitanta, perquè transcendeixen els prejudicis que hi ha en aquesta combinació lingüística.

Per a l'anàlisi textual de la segona part, la recerca es basarà en les hipòtesis següents, les quals giren a l'entorn de la importància de la sinonímia en la construcció de la cohesió lèxica textual i en la necessitat d'esbrinar com la tracta Avel·lí Artís-Gener, home de lletres experimentat, a l'hora de traduir:

4. La tria d'una estratègia determinada per a la traducció dels fenòmens de sinonímia està relacionada amb la llargada del fragment on trobem els sinònims: en fragments curts Avel·lí Artís-Gener és més conservador que no pas en els fragments llargs, en els quals actua amb més llibertat.
5. La sinonímia està íntimament relacionada amb les col·locacions pròpies de cada llengua, és a dir, que aquestes col·locacions són determinants a l'hora de traslladar en una altra llengua les expressions fixades i els tòpics lèxics.
6. Pel que fa a la traducció de la sinonímia, Avel·lí Artís-Gener no se supedita a la tria lèxica de l'original, sinó que proposa innovacions lèxiques quan les característiques específiques del text, com ara la riquesa lèxica i la textura, ho permeten.

1.5. Estructura

Com ja s'ha assenyalat més amunt, aquesta tesi té una ànima dual, per la qual cosa s'estructura en dues parts diferenciades que, conjuntament, permeten fer un retrat acurat de l'activitat traductora d'Avel·lí Artís-Gener.

La primera part s'obre amb un repàs biogràfic d'Avel·lí Artís-Gener, en el qual, a banda d'exposar sintèticament els episodis vitals més rellevants, es fa èmfasi en els moments en què s'ha fet evident la voluntat de Tísner d'actuar com a mitjancer, com a mediador interlingüístic i com a garant del diàleg cultural. Tot plegat serveix per a situar la tasca de traducció en el context en què va tenir lloc: com en el cas de molts intel·lectuals, l'estroncament de la normalitat democràtica del país com a conseqüència de la Guerra Civil espanyola obligà Artís-Gener a passar una llarga temporada a l'exili, durant el qual aprengué a servir la llengua i la cultura catalanes, que tant estimava, mitjançant un seguit d'activitats variadíssimes. És durant aquest període de ruptura que Artís-Gener entén que hi ha tasques intel·lectuals menys vistoses que la creació literària però que són igual de valuoses per a aconseguir la preservació d'una llengua, com ara la traducció literària.

Tot seguit es descriu la seva intervenció en el món de l'anostrament. En primer lloc es traça un esbós de la relació d'Artís-Gener amb la traducció per mitjà d'entrevistes, articles i escrits personals en què dona la seva visió sobre aquest ofici, per bé que, malauradament, les reflexions sobre l'activitat traductora no són gaire nombroses, malgrat les moltes pàgines escrites i les entrevistes concedides, en les quals Tísner ha tractat moltes altres vessants creatives. A partir d'aquí s'analitzen les seves traduccions —agrupades segons la llengua de partida: anglès, castellà o francès. Quant

a la traducció d'obres del castellà al català, es pot considerar el cas d'Artís-Gener com un dels més reeixits en aquest parell de llengües, tant per la relativa manca de precedents com per la qualitat de les versions.

Per posar en relleu l'aportació tisneriana a la traducció del castellà-català es fa evident la necessitat de contextualitzar la seva tasca en una combinació lingüística poc usual en obres amb d'un valor literari elevat. Per això hem cregut oportú dibuixar una panoràmica de la traducció literària del castellà al català al llarg del segle xx, centrant-nos només en la narrativa, que és el camp en què va treballar Artís-Gener. Sense aquesta aproximació seria difícil donar el valor adequat a la feina feta per Tísner.

En el marc teòric per valorar l'aportació tisneriana, sobretot pel que fa a les implicacions culturals que se'n desprenen, es fa un repàs dels enfocaments traductològics més destacats en l'àmbit de la traducció cultural. Així, doncs, convé remuntar-se fins a les innovacions aportades per Eugene Nida, pioner en la necessitat de tenir en compte els elements culturals a l'hora de traduir, per després recuperar els postulats funcionalistes defensats, entre altres, per Katharina Reiss, Hans Vermeer i Christiane Nord. Tot seguit destaquem l'aportació de l'Escola de la Manipulació i la novetat que suposa la teoria del polisistema, a banda d'una reflexió entre traducció literària i traducció de textos literaris, basada en les idees de Gideon Toury i Jiří Lévy. Finalment, cal fer un repàs als enfocaments postcolonialistes, amb mencions especials a Ovidi Carbonell o Homi Bhabha, i també a les teories canibalistes. Tot i que aquest darrer referent teòric no és especialment evident quan es parla de traducció i de literatura catalanes, creiem que el cas d'Avel·lí Artís-Gener, més que cap altre dels seus contemporanis, encaixa en aquesta línia de pensament per la seva manera d'obrar i

d'interpel·lar la realitat tot buscant esclatxes interculturals que reforcen una visió de la història en què la subversió de la història i l'alteritat hi tenen un lloc destacat.

Trobem l'aplicació d'aquesta secció teòrica en el capítol cinquè, en què s'analitza la influència del discurs anticolonial en Tísner, imbuït de l'ambient cultural llatinoamericà que arrela i floreix amb força en el Mèxic de les dècades de 1950 i 1960, considerades l'època daurada de la cultura del país. A partir d'aquestes consideracions es tracta la força multicultural que Artís-Gener imprimeix en dues obres que es consideren clau per a entendre el seu pas per Mèxic i, de retruc, per a ser capaços de capir el sentit últim de la globalitat de la seva obra. Sense desmerèixer l'interès d'altres creacions que també juguen amb el concepte d'alteritat, com ara *Les dues funcions del circ*, hem optat per centrar-nos en les de temàtica mexicana, en les quals s'evidencia d'una manera directa l'experiència vital d'Artís. Així mateix, s'explora aquest perfil subversiu del qual estan amarades, també, les traduccions tisnerianes del castellà al català.

Finalment, s'indaga en la faceta d'autotraductor de Tísner, que va ser una de les darreres empentes creatives de l'autor, paral·lela a la redacció dels apreciats volums memorialístics, i que serveixen per a tancar aquest cercle simbòlic que, a través de l'exili, de l'escriptura, de la traducció i del llegat pacifista i anticolonial, es dibuixa amb claredat com un fil conductor de la vida i de l'obra d'un intel·lectual clau per a la cultura catalana del segle xx.

Un cop caracteritzat el context ideològic i cultural en què té lloc la tasca traductora d'Artís-Gener, s'obre una segona part en la qual es treballa en un aspecte concret de la

pràctica de la traducció que ha de permetre analitzar amb objectivitat la manera d'obrar de Tísner en aquest camp, i que al mateix temps serveix per a demostrar si les seves idees sobre la feina de traducció coincideixen amb els resultats obtinguts.

En aquest punt s'entra de ple en la recerca sobre el paper de la sinonímia com a element cohesionador del lèxic. En primer lloc, es descriu el marc conceptual al qual s'adscriu la recerca. Partint del fet que es considera la traducció com una operació textual, s'enumeren els components de l'anàlisi textual rellevants en la traducció literària a partir de les tres metafuncions apuntades per Halliday (1985) —la funció ideacional, la funció interpersonal i la funció textual—, a més de la cohesió, que és central en aquest treball. Per aquesta raó s'exposa amb exactitud en què consisteix el fenomen de la cohesió, i més concretament la cohesió lèxica, que és el paraigua on s'aixopluga el mecanisme de la sinonímia.

La fase de l'anàlisi lingüística de la versió catalana de *Cien años de soledad* és el bloc central d'aquesta segona part de la tesi. Seguint les hipòtesis plantejades, es treballa la sinonímia en fragments curts i en fragments llargs per tal d'obtenir resultats diferenciats, i s'estudia especialment la traducció de les col·locacions i dels tòpics lèxics. Gràcies a aquesta anàlisi es pot entendre de quina manera Artís-Gener posa el seu domini dels recursos d'escriptura i del lèxic al servei del lector de l'obra traduïda.

En darrer lloc, es tracen les conclusions d'acord amb els resultats obtinguts tant a la part de recuperació de la figura d'Avel·lí Artís-Gener com a la fase d'anàlisi lingüística, es comprova si les hipòtesis inicials eren fonamentades, es fa un balanç global de la

tesi i s'apunten les possibilitats de continuar la recerca, tant en el camp dels estudis sobre l'obra tisneriana com en el camp de l'anàlisi textual.

1.6. Agraïments

En qualsevol empresa que requereix una dedicació sostinguda al llarg del temps convé reservar un espai per consignar com s'escau l'ajuda rebuda.

D'entrada, vull reconèixer la tasca de la meva directora de tesi, la Dra. Montserrat Bacardí, que m'ha ajudat a perfilar el camí que havia de seguir la recerca i, sobretot, a veure-hi clar quan la raó s'emboira. Així mateix, és de llei agrair l'esforç de tants i tants docents que al llarg dels anys m'han anat transmetent l'amor per la llengua i per la traducció, l'ofici més antic del món.

He de fer esment, també, de les bones idees i dels bons consells de companys i amics de l'àmbit de la llengua, amb qui prendre un cafè i enraonar sobre traducció i literatura esdevé una barreja d'inquietud intel·lectual i d'esbarjo pausat.

Finalment, a banda d'expressar una gratitud sincera a tota la família extensa, necessito fer un darrer pensament d'emoció sincera pels meus pares, que sempre m'han donat l'espai i les eines per fer-me gran, així com un esment especial al Jesús, que no m'ha deixat sol en cap moment de fatiga.

**PART II. AVEL·LÍ ARTÍS-GENER I LA
TRADUCCIÓ**

2. AVEL·LÍ ARTÍS-GENER, HOME DE MÓN, HOME DE LLETRES

Avel·lí Artís-Gener «Tísner» és conegut, sobretot, com a escriptor i dibuixant, però la seva activitat professional no es limità a aquests camps, sinó que la seva inquietud intel·lectual natural i, també, la seva trajectòria personal, van conduir-lo per molts altres camins. En tot cas, és innegable la influència que ha tingut en àmbits ben diversos del panorama cultural català del segle xx.

Fill del comediògraf i editor Avel·lí Artís i Balaguer, nasqué a Barcelona el 28 de maig de 1912. L'ambient familiar fou propici per a alimentar aquesta inquietud intel·lectual que conservà al llarg de la vida. Obligat a abandonar la idea d'estudiar arquitectura perquè l'economia familiar no ho permetia, Tísner cursà estudis de Belles Arts a la Llotja, a Barcelona, i ben aviat començà l'activitat professional com a escenògraf. El juny de 1929 s'animà a enviar alguns acudits a la revista *Papitu*, i l'any següent va participar en la creació del setmanari *Bandera*. Aviat arraconà l'escenografia per llançar-se al periodisme de ple, saltant de publicació en publicació: començà la seva carrera com a redactor del *Diari Mercantil* al costat de Pere Calders, amic inseparable per a tota la vida, i després passà a *L'Opinió* i, finalment, a *La Rambla*, que combinà amb *La Publicitat*. També col·laborà com a dibuixant d'humor a la càustica revista *El Be Negre* i en altres publicacions com *L'Esquella de la Torratxa* o *Gràcia-Rambles*. A *La Rambla* féu un acudit cada dia des del moment en què la publicació es convertí en

diari, i a *La Publicitat* fou l'encarregat de coordinar una pàgina infantil, on a més de dibuixar una tira i diverses il·lustracions, introduí per primer cop els mots encreuats a la premsa catalana. D'alguna manera, la publicació d'aquest passatemps va ser el primer anostrament d'Artís-Gener, tot i que no va ser fins molts anys més tard, quan retornà a Barcelona, que no s'hi va dedicar amb regularitat i profusió, i en va fixar el nom definitiu.

Diuen que sóc el pare dels mots encreuats, perquè vaig ser el primer a fer-los en català. És evident que no vaig inventar res. Vaig agafar els mots encreuats francesos, que eren els que m'agradaven més i [...] vaig provar de posar-hi una mica d'humor, una mica de criptologia, tal com feien els francesos, jugant amb l'equívoc i elaborant la definició d'acord amb aquell doble sentit. Penso que tot plegat donava més gràcia al procés d'elaborar els mots encreuats. [...] Quan vaig tornar, el meu cosí Sempronio em va encarregar aquella pàgina d'entreteniments que la gent resol, i jo vaig dir que provaria de fer-la. També em va proposar: "hauries de mirar de fer un *crucigrama*", i jo li vaig dir que ja ho intentaria. I vaig començar a fer-ne un, cosa que només havia provat quan tenia vint anys, de manera molt esporàdica i només durant tres o quatre setmanes. Em va sortir bé, i fins i tot vaig inventar la paraula per designar-lo en català. No existia cap norma a favor de la designació *mots encreuats*. Hi havia els *mots croisés* del francès, que era el parent més proper. Si hagués fet la traducció literal del terme francès n'hi hauria d'haver dit *mots creuats*; però ja sabia que era incorrecte, i és per això que vaig triar *mots encreuats*. (Botey, 2001: 160-161)

El pseudònim *Tísner* es va convertir en el seu nom de ninotaire, perquè per una regla tàcita del gremi tots els dibuixants signaven amb un nom encobert. El renom, compost per les darreres lletres del seu primer cognom i les tres primeres del segon, va ser un suggeriment de la seva germana Rosa. Els acudits sobre la situació política i els jocs de paraules acompanyats d'un grafisme senzill i modern que seguia com a model els

dibuixants francesos del moment aviat van fer que el públic valorés la feina de Tísner i que comencés a assolir una certa popularitat.

Malauradament, la situació política enverinada que va portar a la Guerra Civil va capgirar d'una manera terrible aquesta Catalunya on tant Tísner, dibuixant, com Avel·lí Artís-Gener, periodista, s'anaven consolidant professionalment. Julià Guillamon explica amb gran vivesa i concisió l'impacte devastador de la guerra per a la cultura catalana del primer terç del segle XX:

«La generació de Joan Oliver, Francesc Trabal, Vicenç Riera Llorca, Armand Obiols, Anna Murià, Xavier Benguerel, Mercè Rodoreda, Agustí Bartra, Lluís Ferran de Pol, Avel·lí Artís-Gener i Pere Calders va ser la primera que va accedir a una cultura moderna, que culminava una línia de continuïtat des de la Renaixença. Amb una llengua normalitzada que permetia abordar tots els gèneres. Amb un periodisme de gran categoria, un columnisme obert a tots els matisos i replecs de la ironia, i reportatges que oferien als lectors una visió catalana del món. Es publicaven col·leccions populars, es traduïen els clàssics, es comentaven les darreres novetats de la novel·la europea i nord-americana. La poesia havia viscut un període niquelat i un retorn al vuit-cents, sobre el gruix d'alta exigència de la poesia simbolista i de la poesia pura. Els vells mestres Joaquim Ruyra i Josep Carner encara estaven en actiu, i havia sorgit una nova generació d'escriptors de vint anys que parlaven de les inquietuds dels joves. I de sobte, tot aquest món va desaparèixer. Primer, a causa de la guerra, que va obligar a comprometre's, posant la literatura al servei de la política. I després amb la derrota, que va empènyer els millors a creuar la frontera, a encauar-se en residències i refugis, a encaixar-se en països llunyans, vivint en condicions precàries, amb un feix de records dolorosos i greuges mal païts.» (Guillamon, 2005: 20)

La Guerra Civil va representar una experiència difícil, un trencament amb la trajectòria d'home de pau d'Artís-Gener. En aquesta època convulsa codirigí, juntament amb Pere

Calders, l'última etapa del mític setmanari *L'Esquella de la Torratxa*, sota la tutela del Sindicat de Dibuijants Professionals del PSUC. Amenaçat per la FAI per causa dels seus articles acusadors sobre la mort dels germans Badia, es refugià un temps breu a París, fins que s'incorporà com a voluntari per combatre al bàndol republicà. Féu la guerra al front d'Aragó, i anà ascendint de grau des de soldat ras fins a comandant, i just abans de passar la frontera amb França va ser nomenat tinent coronel.

Després d'entrar a l'Estat francès pel coll Pregon, al Ripollès, amb la seva divisió de l'exèrcit republicà —la 60 Divisió, la darrera que sortia de Catalunya—, i de ser detingut i confinat al camp de concentració de Prats de Molló, Artís-Gener aconseguí evadir-se'n i retrobar-se amb els seus pares i germans, aollits amb altres intel·lectuals catalans pel Comitè Universitari de Tolosa de Llenguadoc en una antiga caserna de bombers adequada provisionalment per a hostatjar-los. Tant a ell com a la seva família els calgué buscar una solució a la situació tan desesperançadora que vivien, i la trobaren en la possibilitat d'embarcar-se cap a Mèxic. El president de l'estat americà, Lázaro Cárdenas, s'oferí per acollir una part del molts exiliats de la Guerra Civil: l'any 1939 Mèxic era un país mancat de mà d'obra qualificada, de manera que a la tasca humanitària envers els refugiats s'hi afegia una possibilitat de futur en un país en plena expansió. El personal diplomàtic mexicà destinat a França —convé recordar els noms de Gilberto Bosques o Narciso Bassols, entre altres— va fer possible una sortida digna a una munió d'exiliats catalans i espanyols la situació dels quals, en la França que s'abocava irremeiablement cap a la Segona Guerra Mundial i, aviat, a l'ocupació de l'Alemanya nazi, hauria esdevingut, encara, molt més complicada. Després d'una breu entrevista al consolat mexicà de Tolosa, Artís-Gener va rebre la notificació següent: «Ha sido usted aceptado. México le admite. Recibirá noticias posteriores acerca de la

fecha y el lugar de embarque hacia nuestro país. Acepte de antemano esta humilde bienvenida» (Artís-Gener, 1991: 68).

El 13 de juny de 1939 la família Artís i Balaguer s'embarcà al vaixell de càrrega *Ipanema*, noliejat pel Servicio de Evacuación de los Republicanos Españoles, i no gaire més tard, el 9 de juliol, arribà al port de Veracruz —després d'un viatge accidentat i d'una escala tècnica a Fort-de-France, a la colònia francesa de la Martinica—, amb un miler més de ciutadans espanyols exiliats. Aquest fou l'inici del llarg exili a Mèxic, que durà vint-i-sis anys.

Després d'una temporada amb la família a Saltillo, al nord del país, i esperonat per Pere Calders, l'amic lleial que també havia fet cap a l'exili americà, Avel·lí Artís-Gener aviat es traslladà a Ciutat de Mèxic, on exercí un bon nombre d'oficis diferents, tots relacionats, això sí, amb el món de la creació i l'art: va fer, entre moltes altres ocupacions, de dibuixant, de publicista, de periodista i de pintor d'aquarel·les, tot i que cal destacar la seva feina d'escenògraf per a la incipient indústria cinematogràfica mexicana, i també per al teatre i per a la televisió. En aquesta darrera feina va exercir una mena de lideratge innovador al país: atesa la poca tradició mexicana en el camp de la confecció de decorats, el bagatge professional d'Artís-Gener, combinada amb la seva infinitat de recursos imaginatius, van dur-lo, fins i tot, a elaborar per encàrrec un manual elemental d'escenografia, escrit en castellà i publicat a Mèxic el 1947 amb el títol *La escenografía en el teatro y el cine*, del qual Tísner mateix no estava gaire satisfet, però que es convertí en llibre de text en algunes escoles de belles arts.

Tot just després d'un matrimoni frustrat —que durà poc més d'un any— amb Pilar Crespo, secretària de Max Aub, Artís-Gener començà una relació amb Louise Mercadet, treballadora a l'emissora Radio Mil, amb qui ben aviat tingué una filla i seguidament es casà. Amb la noia, que era d'origen francès, Tísner hi parlava en francès, fins que a poc a poc ella anà aprenent el català del seu marit fins a parlar-lo amb tota naturalitat, i per això és coneguda com a Lluïsa, amb el nom catalanitzat. El matrimoni tingué, en total, cinc criatures: la Mireia, la Graziel·la, la Glòria, el Raimon i la Mònica.

Amb tot, la passió en la defensa de la pàtria, així com de la llengua i la cultura catalanes, li romangué inalterable, per la qual cosa participà activament en l'activitat de resistència cultural, per exemple fent col·laboracions en revistes catalanes de l'exili. Algunes d'aquestes col·laboracions són puntuals, en revistes com ara *Quaderns de l'Exili*, *Revista del Catalans d'Amèrica*, *Lletres*, *Xaloc*, o *Pont Blau*, i d'altres més assídues, com la sessió fixa a *La Nostra Revista*, impulsada per Artís i Balaguer:

«Des del primer número de *La Nostra Revista*, i a proposta del meu pare, hi vaig publicar una secció, que ell mateix va batejar, dita "El pla de la calma". Era, sobretot, un recull d'anècdotes, ben sovint relacionades amb l'exili i els problemes d'adaptació en aquells països americans. La secció feia un testimoniatge picaresc del pas dels catalans pel món i, fidel a l'evocador títol de la secció, era la zona de repòs en les pàgines, generalment denses de contingut, de la revista. Era una secció molt llegida.» (Artís-Gener, 1994: 362)

Després de la mort del seu pare Artís-Gener es decideix a continuar l'edició de la revista, la qual, però, no durà gaires anys:

«Em va semblar un deure indefugible continuar la revista. [...] Per una qüestió interna, merament de tipus administratiu, vaig haver de canviar el títol, el mínim canvi que em posava en pau amb la llei mexicana, i en la segona i darrera etapa se'n va dir *La Nova*

Revista. Abans d'arribar al quart any la vaig haver de plegar: no tenia l'autoritat ni el prestigi del meu pare, ni el seu tremp meravellós davant les adversitats, ni la infinita paciència davant les factures impagades.» (Artís-Gener, 1994: 363)

En aquest punt sembla del tot adient remarcar que Artís-Gener, a diferència de molts dels seus compatriotes exiliats, no s'aïllà de la cultura mexicana que l'envoltava, sinó que mirà de submergir-s'hi, d'entendre-la i d'estimar-la, tot i que mai no es deixà assimilar per aquest cultura d'adopció. El 31 de desembre de 1965, després de lluitar molt per poder comprar els passatges, tornà a Catalunya a bord del vaixell *Satrústegui*. Tísner explicava a Maria-Antònia Oliver per què havia pres la decisió en aquell moment:

«Quan vaig tenir consciència clara que l'exili es deteriorava i arriscava de convertir-se en emigració convencional; quan vaig veure que un gran nombre de catalans s'havien posat a fer l'Amèrica en oblit del fet essencial que havíem anat a aquell continent per motius polítics» (Artís-Gener i Oliver, 1984: 44)

La tornada, tot i que desitjada, fou difícil, perquè el retorn a la pàtria comportà haver d'enfrontar-se amb un seguit de complicacions: per sufragar el passatge de tota la família van vendre's tot el que tenien, però no els arribà per a gaire més, de manera que fins que no pogueren muntar un pis amb condicions hagueren de passar uns quants mesos. Artís-Gener de seguida va establir llaços amb els escriptors i periodistes joves d'esquerres, els quals van trobar-se el professional madur, format, que es reincorporava a la vida cultural del seu país delerós de fer-se valdre a casa seva:

«Quan va retornar, en el 65, es va proposar de seguida de connectar amb els joves escriptors que havíem nascut ja en la postguerra. Va conspirar amb nosaltres. És a dir: vam

respirar conjuntament, ens vam vivificar conjuntament. Tísner es va fer estimar aviat. I encara l'estimem.» (Pi de Cabanyes, 2003: 15)

Just en aquest moment, quan més necessitat estava de refer contactes i de trobar feina, per mitjà de Joan Oliver, director literari d'Edicions Proa, va dur a terme la primera traducció literària, concretament de l'obra *A sang freda*, de Truman Capote, que veié la llum el 1966. També repregué, a poc a poc, el contacte amb el món periodístic: començà el mes de febrer de 1966 fent una vinyeta diària a *El Correo Catalán*, fins que el seu cosí, Andreu-Avel·lí Artís i Tomàs, «Sempronio», llavors director del diari *Tele/eXprés*, el contractà per treballar a la primera publicació d'iniciativa privada en català autoritzada pel règim franquista després de la Guerra Civil, la revista *Tele/Estel*. Aviat passà a dirigir la maquetació del diari *Tele-E/eXprés*, on també publicà un acudit diari durant diversos anys. Col·laborà, a més, en altres publicacions com el ressorgit *El Be Negre*, *La Bimba*, *El Món*, *Cavall Fort* o *Ara*. També va dibuixar dos volums d'histories: *Història en historieta de Catalunya* (1977) i *Dona, Doneta, donota* (1979), amb guió de Maria Aurèlia Capmany. En aquest moment, per a Tísner l'humor gràfic es convertí en una eina, tant per a fer una lluita subterrània contra el règim franquista com per a recuperar i reivindicar la catalanitat i fer pedagogia dels valors prohibits pel règim.

El retorn a Catalunya suposà, també, un impuls a l'activitat narrativa d'Avel·lí Artís-Gener. L'any 1945, encara a Mèxic, ja havia publicat a la Col·lecció Catalònia, l'editorial fundada pel seu pare, l'obra *556 Brigada Mixta*, crònica novel·lada autobiogràfica en la qual es relaten episodis de la Guerra Civil amb certa intenció documental. L'obra havia estat guardonada als Jocs Florals a l'Exili de 1944, celebrats a l'Havana. El 1966 sortí

publicada la novel·la *Les dues funcions del circ*, finalista del Premi Sant Jordi de l'any anterior, i escrita íntegrament a Mèxic. Inspirada en la breu escala a Fort-de-France de camí cap a Amèrica a bord de l'*Ipanema*, Artís-Gener hi narra l'experiència de dos germans que, per atzar, arriben a la Martinica, i se centra en el conflicte entre dos mons i dues races.

Fins el 1968 no va veure la llum l'obra que se sol considerar com el cim de la seva narrativa, *Paraules d'Opòton el Vell*, i sobre la qual cal estendre's una mica. L'argument es basa en la ficció d'un suposat descobriment d'Europa fet pels asteques i és, en paraules de Maria-Antònia Oliver, «el llibre de Mèxic, la declaració d'amor a Mèxic». L'autor n'estava molt d'aquesta obra, finalista del Premi Prudenci Bertrana d'aquell any, i fins va arribar a manifestar aquestes paraules: «Quan jo em mori, quedarà una cosa per la qual ser recordat: les *Paraules d'Opòton el Vell*. Potser per altres coses no, però per les *Paraules* sí, oi?» (Oliver, 2000: 82). En aquest obra Artís-Gener empra l'argúcia literària del manuscrit trobat, de manera que el text de la novel·la es presenta com la traducció d'un manuscrit asteca del segle XVI escrit en llengua nàhuatl.

Amb *Prohibida l'evasió* guanyà el Premi Prudenci Bertrana de 1969. Es tracta d'una novel·la d'influències cinematogràfiques que cal buscar, sens dubte, en l'experiència laboral de l'autor en aquest món, i, un cop més, un cant contra la incomunicació humana. El 1970 Tísner accedí, per petició expressa de l'autor, a fer la traducció al català de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, la primera de les seves versions de literatura en castellà. *L'enquesta del canal quatre* obtingué el Premi Sant Jordi de 1973, amb una recreació d'una societat completament jerarquizada, molt rígida i molt tancada, a mig camí entre el realisme històric i la ciència-ficció.

Les seves obres següents no van tenir tanta repercussió, tot i que presenten els trets característics de la narrativa tisneriana. *Els gossos d'Acteó*, escrita el 1983, «és l'al·legoria d'una civilització enlluernada pels guanys de l'especulació fàcil i una societat que tot ho mesura en el poder del diner» (Cònsul, 2000: 59). Seguidament va publicar un parell de títols destinats al públic juvenil: *L'invent més gran del segle vint* (1984) i *L'arriscada expedició dels pitecantrops del Montgrony* (1985). La darrera obra important abans del primer volum de les seves memòries va ser el *El boà taronja* (1986), un recull de contes —la meitat ja publicats i l'altra meitat inèdits— a cura de Julià Guillamon.

Al llarg de la primera meitat de la dècada dels vuitanta repregué el contacte amb la traducció literària: entre el 1979 i el 1985 es publicaren sis traduccions seves. La primera va ser *Holocaust*, de Gerald Green, el 1979, no gaire apreciada pel traductor, fins al punt que ni tan sols en parla a les seves memòries. Tot seguit va treballar en un cicle de traduccions del castellà, disciplina en la qual Artís-Gener sembla que va exercir una mena de lideratge indiscutible: *Crònica d'una mort anunciada*, de Gabriel García Márquez, el 1982; *L'Aleph*, de Borges, el 1983, i *Els cadells i altres narracions*, de Vargas Llosa, el 1984. Les dues darreres obres traduïdes van ser *El temps, aquest gran escultor*, de Yourcenar, el 1984, i *La solitud del corredor de fons*, de Sillitoe, el 1985.

A banda de la narrativa de ficció també publicà obres com *Guia inútil de Barcelona* (1966); *La diàspora republicana* (1975); *Les nostres coses* (1978); *Mèxic, una radiografia i un munt de diapositives* (1980), i els anecdotaris *Ciris trencats* (1997 i 1998). De totes aquestes cal destacar *La diàspora republicana*, que té un gran interès perquè hi recull un seguit d'informació sobre l'èxode català de postguerra, i l'obra dedicada a Mèxic, de 1980, en què Tísner intenta omplir el buit que ell creu que hi ha

pel que fa al coneixement de la cultura mexicana a Catalunya. Tot plegat és, doncs, una mostra més de la preocupació per l'acostament de cultures.

La sèrie de les seves memòries, aparegudes en quatre volums amb el títol *Viure i veure* entre 1989 i 1995, van tenir una acceptació molt remarcable tant de públic com de crítica, i van servir perquè a Artís-Gener li fossin concedits els premis Ciutat de Barcelona el 1989, Crítica Serra d'Or de Memòries el 1990 i Nacional de Literatura Catalana el 1992. El repàs de tota una vida, conduït amb l'escriptura àgil i engrescadora característica d'Avel·lí Artís-Gener, fa aflorar una filera llarguíssima de records i anècdotes en què la incomunicació entre persones, i els esforços per a fer possible la comunicació, tenen un paper principal. En moltes de les anècdotes i situacions contingudes als quatre volums Tísner s'erigeix en salvador de situacions i en reparador de converses impossibles, i s'hi veuen tothora les ganes d'apropar persones i salvar l'obstacle de la llengua i les diferències culturals, així com la cura exquisida que ell mateix posava a l'hora d'entendre les circumstàncies i l'entorn dels altres i mirar de comprendre-les des d'un punt de vista propi, diferent; s'observa en tot moment, doncs, la preocupació per l'alteritat i per la interculturalitat, constants en la vida i en les obres d'Artís-Gener. També l'etimologia, en tant que significat primigeni de les paraules, va ser una obsessió incessant de l'autor —i d'algun dels seus personatges, com ara l'Opòton el Vell—, ja sigui en català o en qualsevol altra llengua, encara que li fos desconeguda.

Una altra constant en el món d'Artís-Gener és la preocupació pel llenguatge. Defensa que es pugui fer servir una llengua autèntica, plena de modismes populars i de paraulotes, si cal, i propugna l'obertura de mires en aquest punt: de llenguatge n'hi ha un de sol, només un, i ha de servir per a totes les situacions, perquè és bo per a tot, tant

per a la vida com per a fer literatura. En aquest sentit és prou il·lustratiu el fragment d'entrevista següent, feta a propòsit de la victòria de Tísner en un concurs de relat breu en castellà, en el qual se li demana opinió sobre el conte *Los albañiles*, de l'autor mexicà Vicente Leñero:

«— Además, [*Los albañiles*] contiene una serie de malas palabras.

— ¿Malas? ¿Por qué, malas? El lenguaje es vivo, es auténtico. Me parece que en una entrevista que usted misma le hizo, Leñero decía que empleaba el lenguaje de los albañiles. Y no es cierto. Es el de los albañiles y poetas, médicos y carpinteros, obreros y arquitectos. Lo que sucede es que al ser leído en letras de molde el lenguaje adquiere una dimensión que aterroriza a los niños.

— Entiendo que usted, en su cuento, se sirve de este lenguaje nacional.

— ¿Acaso hay otro?» (Reyes Nevares, 1965: 121)

El seu compromís cívic també fou una constant tota llarg de la seva vida, al llarg de la qual donà suport a moltes iniciatives diverses en els camps de la cultura, el pensament, i l'acció social. El 1970 entrà a la Permanent d'Intel·lectuals de l'Assemblea de Catalunya, i fou un impulsor ferm del ressorgiment del Centre Català del Pen Club, del qual fou secretari entre el 1973 i el 1978. També participà en la fundació de l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, de la qual fou vicepresident entre 1990 i 1994. No deixà mai de banda, tampoc, la faceta política, i amb el retorn de la democràcia s'involucrà activament en la militància d'esquerres i independentista, i participà en l'Assemblea de Catalunya. Arribà a presentar-se per a senador amb el partit Nacionalistes d'Esquerra el 1982, i el 1992 s'adherí a Esquerra Republicana de Catalunya.

Al banda dels premis que anà rebent al llarg de la vida, el últims anys de vida Artís-Gener gaudí de reconeixements i homenatges públics, entre els quals destaquen la concessió de la Creu de Sant Jordi (1987) de la Generalitat de Catalunya i el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes (1997), atorgat per Òmnium Cultural. Avel·lí Artís-Gener morí a Barcelona el 7 de maig de l'any 2000.

3. AVEL·LÍ ARTÍS-GENER, TRADUCTOR

A l'apartat anterior s'ha vist que Avel·lí Artís-Gener fou un home amb una personalitat inquieta que exercí amb gran professionalitat i ple d'il·lusió tota mena d'activitats intel·lectuals. Sovint se l'ha definit com un home de lletres complet, capaç de servir la llengua i la literatura de maneres diferents. Per a Artís-Gener la traducció va ser una més d'aquestes activitats intel·lectuals amb què podia ser útil a la llengua catalana.

Si tenim en compte el nombre d'obres literàries traduïdes per Artís-Gener veurem que, efectivament, no van ser tantes, només vuit, per bé que prou variades. Un cop més, dins del camp de la traducció literària, Tísner va poder exercir de tastaolletes i va tenir la possibilitat de traslladar al català obres escrites originàriament en castellà, anglès i francès, d'autors ben diversos —alguns grans noms de les lletres universals del segle xx, algun amb un perfil literari més discret— i de gèneres variats, com ara diferents tipus de novel·la, relats breus o assaig literari.

3.1. Avel·lí Artís-Gener i la traducció

Com recorda Victòria Alsina (2001), en ben poques de les moltes entrevistes que va concedir Artís-Gener al llarg de la vida va parlar de la seva activitat com a traductor. És probable que ell mateix no considerés que la seva incursió en aquest camp fos prou destacada per a anomenar-la amb més assiduitat, com sí que parlava d'altres activitats creatives que havia exercit al llarg de la vida, com ara la pintura i, no cal dir-ho, l'escriptura.

Artís-Gener no va dedicar-se a les traduccions literàries al català de manera continuada, sinó que va dur a terme encàrrecs puntuals en moments puntuals, sovint molt allunyats en el temps els uns dels altres. La primera traducció la va fer tot just arribat del llarg exili a Mèxic, l'any 1966 (*A sang freda*), i no va ser fins al cap de quatre anys, el 1970, que va lliurar a la impremta la versió catalana de *Cent anys de solitud*. El salt fins al proper encàrrec encara va ser més gran, perquè fins el 1979 no es publicà *Holocaust*, i no és fins al cap d'un nou interval de tres anys que tornà a la traducció amb *Crònica d'una mort anunciada*. A partir d'aquest moment la dedicació com a traductor va augmentar, i amb una cadència gairebé anual van anar apareixent al mercat les darreres quatre obres que va dur al català: *L'Aleph*, el 1983; *Els cadells i altres narracions* i *El temps, aquest gran escultor*, el 1984, i finalment *La solitud del corredor de fons*, l'any 1985. Seguint la cronologia de la publicació d'aquestes obres, es pot veure que la traducció no tenia un paper destacat en la vida d'Avel·lí Artís-Gener, i clarament podem comprovar que no era l'activitat principal amb què es guanyava la vida. Per a ell el fet de traduir era una ocupació complementària, una més de les moltes que emprenia i que li permetien fer treballar la ment; aquesta activitat més ocasional, menys sistemàtica, no implica, però, que Artís-Gener hi dediqués menys esforços que en altres projectes ni que escometés aquesta feina sense el rigor ni la passió acostumats en tots els seus projectes.

Quan a Tísner se li demanava si el fet de ser escriptor l'havia ajudat a l'hora de traduir, la resposta era senzilla, plena de pragmatisme. Artís-Gener, entre altres coses periodista i escriptor, és a dir, polígraf incansable, per a les seves traduccions no es planteja des d'un punt de vista teòric com cal aproximar-se a l'obra que té al davant, sinó que actua amb tota naturalitat, pensant que la traducció no és sinó una altra activitat relacionada amb l'escriptura, aplicant-hi el sentit comú i valent-se de totes les

destreses i de l'experiència acumulada al llarg de tants anys component textos de tot tipus. Artís-Gener, com la majoria de les persones de la seva època que es van dedicar a la traducció, no té nocions de traductologia més enllà del coneixement dels tòpics mil i un cop repetits al voltant de la traducció, com ara les disquisicions sense fi sobre el concepte de «fidelitat» i l'etern *traduttore, traditore*. Per a ell, doncs, la reflexió sobre la traducció només pot existir *a posteriori*, quan la feina està feta i hom es pot dedicar a analitzar l'estratègia seguida:

Em sembla que [la traducció] és una d'aquelles coses que funcionen més enllà del mecanisme. És un tema una mica complex; parlen d'un punt de vista gairebé nou, dels deures i dels drets del traductor. De tota manera, això són coses que veiem després, i no abans de fer una traducció. Quan l'acabem podem dir: això ho he resolt d'aquesta manera i ho he fet així per aquesta raó, sempre busquem la manera de racionalitzar les nostres decisions i de donar-los un contingut, que potser no té en el moment en què les prenem. O potser ni tan sols sabem que necessiten aquella anàlisi. Tot això és admissible, però penso que fer-ne una bandera, i aixecar-la victoriosament tot dient "el més adequat és..." s'ha de fer més aviat després, i no pas abans. (Botey, 2001: 159)

És probable, a més, que el context de professionalització incipient de la tasca dels traductors, al qual calia sumar-hi un reconeixement social escàs, fos un impediment afegit —segurament inconscient—, per tal que Artís-Gener no donés més relleu a la seva incursió en el camp de la traducció. Artís respon, quan en una ocasió se li pregunta per quina raó creu que les seves traduccions són difícils de trobar anys després de veure la llum, que «no hi he patit mai gaire, per la fortuna editorial de les meves traduccions» (Botey, 2001: 160).

No obstant la migradesa de documents en què Artís-Gener dedica uns pensaments a la reflexió sobre la praxi de la traducció, trobem algunes idees seves que ajuden a fer-se la idea de quina actitud i quines expectatives tenia abans de posar-se a elaborar la versió catalana d'un text. En ocasió de *Cent anys de solitud*, Tísner escriu aquestes paraules al pròleg de la seva pròpia traducció:

La traducció feia una excel·lent ocasió de posar-nos a prova, nus davant la novel·la llegida i rellegida, que ara havíem de viviseccionar [sic]. Ens calia capgirar les frases, tombar-les de fora a dins i de dins a fora, descompondre-les paraula per paraula. (García Márquez, 1970: 8)

Artís-Gener explica ben clarament quin procés va seguir a l'hora de treballar el text del colombià. Aquesta declaració traspua tot l'afecte del traductor per l'autor, amics de feia temps, i revelen la passió especial amb què Artís es va dedicar a la traducció d'aquesta obra en concret, «maldant per no perdre la intenció de Gabriel García Márquez ni trair el seu so únic i el seu ritme incomparable». Com a lector amatent admira la mestria que es traspua en la l'arquitectura de la novel·la, en la caracterització dels personatges i en la descripció de les situacions, atributs de la novel·la celebradíssims per la crítica, i com a traductor es proposa fer una anàlisi molt primmirada: parla del so i del ritme, els quals es teixeixen, inevitablement, mitjançant la combinació de paraules. Potser sense ser-ne conscient del tot Artís-Gener parla de cohesió textual i aposta per trobar els mecanismes lèxics per tal que el text d'arribada estigui tan ben cohesionat com l'original i mantingui, al seu torn, aquest «so únic» i aquest «ritme incomparable».

En una altra ocasió, aquest cop parlant de la traducció del francès, Artís-Gener torna a esmentar el nivell textual més petit, la paraula, i assegura sense matisos que, per a ell,

el paper del traductor literari consistia a transmetre amb força fidelitat la tria lèxica que feia l'autor:

Ara, ja ho has vist, acabo de traduir la Marguerite Yourcenar. M'he trobat una pila de cops amb un mateix verb, repetit sis o vuit vegades en un mateix paràgraf i, és clar, m'he guardat com d'escaldar-me de posar-hi sinònims: jo no sóc ningú per a esmenar la plana a la senyora Yourcenar. En altres paraules, vull dir que com a norma, com a principi de disciplina, respecto tant com puc l'original i miro de ser-li fidel com jo sàpiga. (Artís-Gener i Oliver, 1984: 84).

El quid de la qüestió és aquest «com jo sàpiga», és a dir, d'acord amb les interpretacions, els judicis, l'experiència, la perícia i, fins i tot, les limitacions del traductor, en aquest cas personatge versat en l'escriptura i en el periodisme, amb un estil propi, el qual posa al servei del text amb tota la bona voluntat que hi pot haver. Aquestes paraules, tan escaients en el marc d'aquest treball, conviden a comprovar mitjançant l'anàlisi de les seves traduccions si Artís-Gener es mantenia fidel a aquesta premissa o bé si feia de més i de menys en funció del text que tenia a les mans.

3.2. Traduccions de l'anglès

Artís-Gener va traduir tres obres de l'anglès al català: *In Cold Blood*, de Truman Capote, *Holocaust*, de Gerald Green, i *The Loneliness of the Long Distance Runner*, d'Alan Sillitoe.

L'original de *In Cold Blood: a true account of a multiple murder and its consequences*, de Truman Capote, va aparèixer el 1965 i es va publicar en català amb el títol *A sang freda: veritable relació d'un assassinat múltiple i de les seves conseqüències* l'any 1966 a

la col·lecció «A tot vent» de l'editorial Proa, dirigida per Joan Oliver. És la primera obra que va traslladar Artís-Gener i és, sens dubte, la que ha fet més fortuna: des de llavors la seva versió s'ha mantingut dins del circuit editorial, si bé amb el títol reduït, sense el subtítol: *A sang freda* s'ha reeditat els anys 1986, 2000, 2006 i 2010, aquesta darrera en una edició en un segell de llibres de butxaca. Es tracta d'una obra complexa, que pertany al gènere anomenat novel·la testimonial o novel·la de no-ficció (*non-fiction novel*), força voluminosa, la qual cosa ens fa pensar que es devia tractar d'un encàrrec de traducció seriós, important, si tenim en compte la dedicació necessària —és a dir, el temps material per a fer-ne la traducció— i la retribució per aquesta feina. S'ha de recordar que l'any 1966 és el de la tornada a Barcelona d'Artís-Gener (va deixar Mèxic el darrer dia de 1965), per la qual cosa podem entendre de seguida que es tractava d'una feina acceptada amb la urgència relativa de buscar una feina després del retorn i amb la necessitat de fer-se conèixer —i, per què no, fer-se recordar— entre els estaments culturals i intel·lectuals d'aquella Barcelona tot just retrobada.

Holocaust, de Gerald Green és una obra de temàtica històrica publicada l'any 1978 al Grup del Llibre. Es tracta de la reescriptura en format de novel·la del guió que Green va escriure per a una sèrie de televisió homònima que va tenir molt èxit, tant de públic com de crítica, si bé també va rebre un seguit de crítiques que la titllaven de ser poc rigorosa històricament. La minisèrie televisiva, emesa per primer cop per la cadena estatunidenca NBC, constava de quatre capítols i tenia una duració total de més de nou hores, i va atraure milions d'espectadors en diversos països del món. A l'Estat espanyol la sèrie es va emetre el juny de 1979, de manera que la traducció del llibre, que es va publicar aquell mateix any, formava part dels productes de consum relacionats amb l'èxit de la producció televisiva. De totes les obres literàries traslladades per Artís-Gener, aquesta és, segurament, la que té un perfil més purament

comercial i un interès literari més discret. De fet, Artís-Gener ni tan sols la menciona quan, a les seves famoses memòries, repassa les traduccions que ha fet al llarg de la vida. No obstant això, no s'ha de desmerèixer el relleu de la novel·la de Gerald Green, sobretot en el moment en què es va publicar, atès que se n'han venut més de dos milions d'exemplars. Tísner va dur a terme aquesta feina nou anys després de la traducció immediatament anterior (*Cent anys de solitud*).

The Loneliness of the Long Distance Runner, novel·la curta d'Alan Sillitoe, va aparèixer al nostre país el 1985 amb el títol de *La solitud del corredor de fons*, molt temps després que aparegués l'original, que va veure la llum l'any 1959, i també força més tard que la versió cinematogràfica feta l'any 1962 pel director anglès Tony Richardson, amb guió de Sillitoe mateix. Tísner, home d'anècdotes, n'explicava el següent: «tot just acabava de llegir una novel·la anglesa, anomenada *La solitud del corredor de fons*, d'Alan Sillitoe, que me'n van encarregar la traducció. No cal dir que el fet de tenir l'argument encara fresc em va anar d'allò més bé» (Botey, 2001: 161). És la darrera traducció literària al català d'Artís-Gener.

3.3. Traduccions del francès

Avel·lí Artís-Gener només va traslladar una sola obra del francès: *Le Temps, ce grand sculpteur*, de Marguerite Yourcenar. En aquest cas es tracta d'un llibre d'assaig, publicat per primer cop el 1983 i aparegut l'any següent en català amb el títol *El Temps, aquest gran escultor*, poc després que l'autora fos nomenada acadèmica de la llengua francesa, la qual cosa va desencadenar una revifalla editorial de la seva producció literària. El volum recull un seguit de textos en què Yourcenar, amb una gran força poètica, reflexiona i investiga sobre un conjunt de temes diversos i dispersos,

com ara l'erotisme hindú a l'Edat Mitjana, el tantrisme, la defensa dels animals o el primer cristianisme al nord d'Anglaterra. Amb aquesta traducció Artís-Gener va fer un tast d'un altre gènere literari diferent a la novel·la o al conte.

3.4. Traduccions del castellà

Des del castellà Avel·lí Artís-Gener va traslladar quatre obres: dues de Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* i *Crónica de una muerte anunciada*; una de Mario Vargas Llosa, *Los cachorros*, i una de Jorge Luis Borges, *El Aleph*. La incorporació al patrimoni literari català d'unes obres molt apreciades per la crítica i pels lectors del moment, que formaven part de l'anomenadíssim *boom* llatinoamericà, ajudava la cultura catalana a posar-se al nivell d'altres cultures que anostraven en aquells mateixos moments unes obres d'interès universal.

La traducció literària entre aquesta combinació de llengües, i sobretot en aquesta direcció, del castellà al català, no havia estat gaire habitual en el panorama editorial del segle xx, i menys en l'època en què Tísner hi va treballar. Per un seguit de raons molt òbvies, qualsevol lector català pot accedir a les obres de la literatura en llengua castellana en l'idioma original, sense necessitat de cap traducció que l'hi acosti, de manera que *a priori* aquesta pràctica és poc rendible des de la perspectiva comercial i, per tant, el món de l'edició l'ha reservat només per a obres amb un gran impacte comercial, majoritàriament literatura de consum ràpid, i ha bandejat allò que es podria definir com a alta literatura.

L'encàrrec de la traducció de l'obra més destacada de Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, és una anècdota de la qual Tísner se sentia particularment satisfet.

D'entrada va ser Artís-Gener mateix qui va traduir, per plaer, com a joc, només per experimentar quina sonoritat tindria la novel·la en català, les primeres pàgines de l'obra, i les va donar a llegir a García Márquez, conegut i amic seu des del temps de Mèxic, quan tots dos treballaven a la productora audiovisual Producciones Barbachano-Ponce. El colombià es va sentir molt satisfet i afalagat amb aquella prova, així que va demanar al seu amic que continués fent la traducció, convençut que calia que es dugués a terme. Amb tot, com que l'empresa era monumental, Tísner no la va reprendre ni van tornar a parlar-ne més, fins que al cap d'un cert temps García Márquez mateix li va confirmar que acabava de vendre els drets de la traducció al català i que volia que la versió catalana del llibre —la versió d'Artís-Gener— tirés endavant. L'editor de García Márquez a Editorial Sudamericana, Antoni López-Llausàs, volia afalagar el seu escriptor arran de l'edició de l'exemplar un milió de *Cien años de soledad* i havia demanat a l'autor colombià què li vindria de gust per celebrar-ho. L'autor, que des de feina un cert temps vivia a Barcelona, va demanar-li que es traslladés l'obra al català, perquè li semblava lògic que hi hagués una versió en la llengua de la ciutat on vivia.

La traducció, finalment, es va publicar l'any 1970 a l'editorial Edhasa, branca europea de Sudamericana, amb el títol *Cent anys de solitud*. En el pròleg d'aquesta edició Tísner relata superficialment aquesta anècdota mentre ressalta l'amor de García Márquez per la terra catalana, i explica que aquesta traducció, més que un encàrrec comercial, més que un assumpte de feina, és un homenatge per l'amic que ha assolit la fama després d'haver-se-la guanyat amb molt d'esforç. Així mateix, resumeix amb molta senzillesa el per què de la versió:

A l'autor li feia goig de tenir en la llengua de la ciutat que ha escollit per a viure el seu *Cien años de soledad*. Això és tot. Si de totes les versions del seu llibre la que li feia més il·lusió li

produïa era la que no s'havia escrit, qui s'hauria vist amb cor de negar-la-hi? Hauríem estat capaços de confessar-li que l'obstacle major era la manca d'interès comercial de *Cent anys de solitud*? (García Márquez, 1970: 7)

Artís-Gener era prou conscient que la seva traducció, en l'apartat comercial, no semblava que hagués de tenir gaire futur. De fet, la següent edició de l'obra no va arribar fins l'any 2007, quan l'editorial Belacqva va recuperar el text íntegre de la traducció tisneriana per commemorar els vint-i-cinc anys de la concessió del premi Nobel de Literatura a Gabriel García Márquez i els quaranta anys de la publicació de l'original.

Crònica d'una mort anunciada, també de Gabriel García Márquez, va aparèixer en català a la col·lecció «Plec de setze» de l'editorial Grijalbo, que reunia obres d'autors del segle xx, tant catalans —Ferran de Pol— com d'autors forans —Scott Fitzgerald, Salinger, Hemingway—. El fet d'incloure els escriptors en llengua castellana a la col·lecció era una aposta editorial nova i arriscada, però com que García Márquez gaudia d'una bona fama i, per tant, d'una fortuna editorial considerable, la traducció al català d'una altra obra seva no semblava tan estranya. A més a més, uns mesos més tard, l'Acadèmia Sueca anunciava el Premi Nobel de Literatura per a García Márquez, de manera que l'aventura editorial semblava reforçada pel guardó. Amb aquest encàrrec, aparegut el 1982, l'any següent a la primera edició original, Artís-Gener reafirmava, d'una banda, la seva continuïtat en la traducció del castellà i, de l'altra, la dedicació a l'obra del seu amic García Márquez. Amb tot, l'experiència d'editar traduccions al català de García Márquez es va acabar aquí, en el punt àlgid de la seva consagració com un dels grans noms de la literatura universal

La versió catalana de *L'Aleph*, nom amb el qual es recullen el conjunt de divuit narracions de Jorge Luis Borges aparegut originalment el 1949 (*El Aleph*), es va publicar el 1983 dins la col·lecció «Grans escriptors» de l'editorial Gedisa. A banda del recull de contes, l'edició també incloïa una cronologia i una bibliografia sobre Borges. A la contraportada del llibre Artís-Gener justifica aquesta traducció com un acte de justícia cap a un autor únic, capaç de dur la llengua literària castellana «a una altura increïble», així com una necessitat imperiosa si l'objectiu de les traduccions és, també, la de fornir la llengua catalana d'un cabal de llibres de procedències i estils ben diferents. Un cop més, doncs, en aquesta empresa fan acte de presència tant l'admiració del traductor cap a l'autor —«aquesta figura única que és l'argentí Jorge Luis Borges»— com la fermesa de convicció de servitud a la llengua i al país.

El volum que duu per títol *Els cadells i altres narracions*, de Mario Vargas Llosa, el conformen el recull de relats *Los jefes* i la novel·la curta *Los cachorros*. Tot i que aquestes dues peces pertanyen a etapes diferents de l'autor (la primera és del 1959, i la segona del 1967), com que es tracta d'obres de poca extensió s'han anat editant al llarg del temps, i en llengües diverses, compilades en un mateix volum. La traducció d'Artís-Gener va aparèixer l'any 1984 a la col·lecció «Plec de setze», de Grijalbo, on ja s'havia publicat *Crònica d'una mort anunciada*, i es va optar per donar-li un títol que realcés, sobretot, la inclusió de *Los cachorros*, potser una mica més celebrada que no pas l'altra peça que l'acompanya. Aquesta va ser la darrera traducció des del castellà de Tísner.

4. LA TRADUCCIÓ DE NARRATIVA DEL CASTELLÀ AL CATALÀ: UNA PANORÀMICA DEL SEGLE XX

La traducció literària en aquesta combinació de llengües, i sobretot en aquesta direcció, del castellà al català, no ha estat gaire habitual en el panorama editorial del segle xx, segurament com a conseqüència del fet que aquestes dues llengües, tan properes i, per això mateix, tan distants, «han passat per moments de calma i relació més o menys estable, però també per moments de crisi i relació turbulenta» (García de Toro, 2004: 152). En tot cas, val la pena repassar quins antecedents hi ha hagut durant aquest període i les circumstàncies que els han motivat.

Com exposa Montserrat Bacardí (2004: 259), des del Decret de Nova Planta de 1714 i, sobretot, al llarg de tot el segle XIX, els successius governs de l'Estat espanyol van instaurar un seguit de mesures polítiques que, a poc a poc però amb constància, van aconseguir que la majoria de catalanoparlants, que fins aquell moment eren essencialment monolingües, coneguessin la llengua castellana i la poguessin llegir i entendre sense dificultats. Així, doncs, al començament del segle xx l'ensenyament obligatori en castellà, entre altres mesures de pressió, com ara la prohibició de representar obres teatrals íntegrament en català, havia convertit aquell públic monolingüe al qual es podien adreçar les traduccions del castellà al català en un públic que ja podia accedir a les versions originals de les obres que li interessaven, i la traducció, per tant, deixava de tenir sentit com a mecanisme per a assegurar la intel·ligibilitat de les obres i «quedava, d'una manera o altra, deslegitimada» (ibídem).

Per tant, si la funció primera de la traducció ja no hi era, calien altres motivacions per a emprendre aquesta activitat, motivacions que no sempre eren fàcils de trobar ni van justificar, en molts casos, l'aposta editorial per a aquest tipus d'empresa. Si es repassen, encara que breument, les comptades ocasions en què s'han traduït obres del gènere narratiu del castellà al català durant el segle xx es pot veure que les raons que hi ha al darrere d'aquests trasllats moltes vegades han estat lligades al voluntarisme, a la fascinació per una obra literària o bé a encàrrecs especials, aïllats i diferenciables del camí que han anat seguint els corrents de traducció del moment, i pot semblar, doncs, que tot plegat no ha estat, sinó, una qüestió de noms propis i de circumstàncies personals:

No costa gaire rastrejar les versions, els traductors, les dates de publicació... I, sobretot, resulta massa fàcil veure-hi els «motius»: els mòbils, la gènesi, les circumstàncies. Tot, molt concret i eventual. La història de la traducció del castellà al català és la suma d'un grapat d'iniciatives esparses que, a més, sovint han tingut a favor els vents del moment. No existeix, doncs, en un sentit rigorós, cap mena de tradició. (Bacardí i Estany, 1999: 50)

L'impuls que va suposar la Renaixença per a la recuperació gradual del prestigi de la llengua catalana per a retornar-la de nou a la categoria de llengua literària es va materialitzar en la posada en marxa de moltes iniciatives editorials —algunes ben efímeres, altres més duradores— en català. L'auge de la publicació va suposar també un auge en la demanda de traduccions, tot i que rarament eren del castellà al català, atesa la possibilitat dels lectors d'accedir a l'original sense necessitats de mediació lingüística. Amb tot, les excepcions van ser notabilíssimes, com és el cas de la traducció del *Quixot*. Durant la segona meitat del segle XIX Cervantes i, sobretot, la seva obra mestra van assolir una popularitat enorme, gairebé exagerada, entre les elits il·lustrades, que es materialitzà, en el nostre camp, en un doll incessant de projectes de

traducció. Montserrat Bacardí i Imma Estany compten que entre el 1836-1850? i el 1990 es van publicar trenta-quatre versions diferents de l'obra de Miguel de Cervantes, per bé que moltes eren traduccions d'algunes parts o capítols o edicions adaptades a un públic infantil. En tot cas, és un nombre altíssim, i més si s'addueix el fet que aquestes traduccions, des del punt de vista comunicatiu i d'acord amb el tòpic de la intel·ligibilitat, podien semblar innecessàries. La fal·lera de traduir el *Quixot* només es pot explicar per la reverència a l'obra literària, considerada a l'època el màxim exponent de creació literària.

Si ens centrem en les versions del *Quixot* que van veure la llum al segle xx cal parlar de la figura d'Antoni Bulbena i Tusell, traductor incansable d'autors clàssics i contemporanis com Homer, el Dant, William Shakespeare i Émile Zola, que en el període de cinquanta anys que va des del 1887 a 1937 va produir deu versions diferents, entre senceres i parcials, de l'obra mestra de Cervantes. L'autor en justifica la traducció per «una extremada amor á Catalunya y á la nostra parla» (Cervantes, 1891: VI), la qual va veure publicada el 1891 i reimpressa dues vegades, tot i que sense figurar-hi com a traductor: el 1930 en una edició popular, i el 1936 en una edició de luxe. Bulbena també va traduir totes les *Novel·les exemplars* de Cervantes, tot i que només se'n van publicar tres: *Raconet e Talladell* (1895) i *Lo casori enganyador seguit del col·loqui dels cans Scipió & Bergança* (1930). A banda de l'esforç cervàntic i de les traduccions d'autors diversos, anomenats més amunt, Antoni Bulbena va traslladar dues obres clàssiques imprescindibles de la literatura espanyola dels segles xv i xvi: la *Comedia de Calist & Melibea (La Celestina)* el 1914 i *La vida de Llätzer de Tormes* el 1924, a més de *La dança de la mort* segons un manuscrit del segle xv de la Biblioteca de l'Escorial. En el seu dietari inèdit Bulbena s'escuda en la força d'un ideal per a justificar la seva empresa incansable:

[...] Ab la pruhija de posar-la [la llengua catalana] al nivell literari de les que jo coneixia, éra lo més natural que, volènt jo descastellanitzar lo català, m'enprengués de catalanitzar lo castellà. A aytal objécte, vaig aplegar los quatre caps-de-brót clàssichs de la llénga qui prou ha malmès la nostra, ço és: lo *Llatzer de Tormes*, *La Celestina*, lo *Don Quixot* i les *Noveles* de Cervantes, los quals, literalment traslladats doní a llum. (Bulbena i Tusell, 1937: 74)

D'altra banda, entre 1905 i 1906, just en el tercer centenari de la publicació de l'original, van aparèixer els dos volums que conformaven una nova traducció completa del *Quixot*, aquest cop executada per Ildefons Rullan, prevere mallorquí. Tot i les versions juvenils de l'obra que van veure la llum al llarg del segle xx, cal esperar fins el 1969 per a trobar un nou anostrament de l'obra sencera dut a terme per Joaquim Civera i Sormaní, que acompanya l'edició exposant al pròleg per què havia escomès aquesta tasca:

Perquè hem volgut retre un homenatge a l'escriptor insigne que va dir coses belles de Catalunya i va lloar la llengua catalana. Si *Don Quixot* ha estat traduït a totes les llengües cultes, calia que ho fos també a la llengua que és l'instrument d'expressió del nostre poble. (Cervantes, 1969: 1).

Amb els aires renovadors del Modernisme, que cercaven noves fonts d'inspiració i apostaven fort per importar els referents de cultura i modernitat d'Europa, s'imposa una tendència molt a la baixa en la traducció del castellà al català, perquè Espanya i les lletres espanyoles no formen part d'aquesta modernitat i, consegüentment, són bandejades per l'elit desitjosa d'acostar-se al continent.

L'Editorial Barcino, fundada per Josep Maria de Casacuberta el 1924, va engegar una col·lecció anomenada «Biblioteca Popular Barcino» en la qual s'hi publicaven llibres

breus i de caire generalista i divulgatiu sobre una bona varietat de matèries com ara llengua, literatura, història, ciència, geografia o dret. Hi va incloure l'edició catalana d'un seguit d'obres originalment en castellà escrites per autors catalans al llarg del segle XIX, com ara Antoni de Capmany, Manuel de Cabanyes o Pau Piferrer. Al darrere dels anostraments hi havia Alfons Maseras —el conegut traductor, entre d'altres de Molière, Leopardi, Zola o Dumas—, que en cada versió afegia un prefaci on justificava l'escaiença de la traducció. Cal destacar la voluntat, expressada per primer cop aquí però sovint reivindicada després, de reintegrar aquests autors catalans que, per circumstàncies de la seva època —i de la seva tria personal— havien produït la seva obra en castellà, però que, a parer de Maseras, calia retornar a la tradició literària d'on no havien d'haver sortit mai:

Hi ha, hom la hi sent, una pruija premiosa i dolorosa en l'obra castellana d'aquells poetes catalans. Hom sent que no s'expressen en la llengua que els és pròpia. Hom sent que llurs cants, per profunds que siguin, per sincers que semblin, tenen quelcom d'artificial. Per veritable que hi sigui tot, sempre hi ha una cosa falsa: el so. Ho era, a Catalunya, quan cantaven en castellà, però ho era també a Castella quan, tot parlant-hi castellà, ho feien amb l'accent de Catalunya: un accent que delatava una altra ànima i que traïa una personalitat. I aquesta ànima, aquesta personalitat, havia de canviar de llengua i si volia manifestar-se plenament i emprendre el vol per nous horitzons, en una atmosfera on trobés nodriment i calor i on pogués expandir-se a plena llum, lliurement, en una ascensió gloriosa. (Maseras, 1935: 12-13)

Cal parlar, també, de la traducció al català de l'extensa obra de Benito Pérez Galdós. Al llarg de la dècada de 1930 s'havien fet adaptacions teatrals en català, com es feia sovint amb obres en prosa d'altres llengües, i el 1930 aparegué traduït al català de la mà de J. Burgas *Girona*, l'únic dels episodis nacionals de Galdós que tenia lloc a Catalunya. L'edició es presentava com una mena de restitució de l'obra a la terra on es

desenvolupava l'acció, i talment era així que fins i tot el nom de l'autor es va reduir a B. Pérez Galdós, i a la portada hi havia, de banda a banda, una senyera.

L'excusa de la restitució també la trobem a la gènesi de les dues traduccions de Vicente Blasco Ibáñez publicades el 1926 —*Flor de maig*— i el 1927 —*La barraca*— per obra de Miquel Duran i Tortajada, que les signava amb el seu nom de ploma, Miquel Duran de València. Anys abans, el 1914, ja havien vist la llum un parell de narracions del mateix autor a la publicació *El Cuento del Dumenche*.

El franquisme, autèntica època negra per a la cultura catalana, va estroncar qualsevol intenció de traduir cap al català. Des del final de la Guerra Civil i durant un bon nombre d'anys, el control sobre què s'escrivia i sobre què es publicava era tan intens que, fins i tot, s'instaurà la prohibició de publicar traduccions al català, fos quina fos la llengua original. Per a l'òptica oficial del moment resultava incomprendible, i inútil, l'esforç de traduir a la llengua dels vençuts i, per tant, envigorir-la o, simplement, donar-li un mínim valor: s'entenia, doncs, que la traducció conferia a la llengua d'arribada un cert prestigi i una capacitat d'actualitzar la llengua i, de retruc, la cultura, dues coses que es volien evitar de totes passades. Aquesta censura tan abassegadora només possibilità que Lluís Faraudo i de Saint-Germain, el 1947, dugués a impremta en català *Les dues donzelles*, de Miguel de Cervantes, i que l'any següent Carles Riba i Josep Maria de Sagarra poguessin publicar, respectivament, versions catalanes de *L'Odissea* i de *La divina comèdia*. En tot cas, es tracta de casos molt aïllats que no poden constituir, per causa de l'excepcionalitat de les edicions, una continuació en condicions normals de l'activitat traductora a Catalunya. De fet, l'edició de *Les dues donzelles* tenia un tiratge molt limitat, i les obres traduïdes per Riba i Sagarra, a més, eren edicions de

bibliòfil molt luxoses i, per tant, fora de l'abast de la gran majoria de possibles lectors. Com apunta Bacardí (2012: 26-27), la bibliofília era «una nova estratagema per a eludir la censura. Com que es donava per descomptat que podien arribar a ben pocs lectors, es consideraven “inofensius” [...] i es toleraven sense gaires escarafalls: era la “bibliofília consentida”».

No és estrany, doncs, que aquestes condicions tan adverses, sumades a la intel·ligibilitat generalitzada per al públic lector català del moment de les obres en castellà, facin dormir el son dels justos a aquesta combinació lingüística durant un bon grapat d'anys, ben bé fins a la dècada de 1960. La tornada de les traduccions al català al món editorial, propiciada per una relaxació en els criteris de la censura, també va dur noves oportunitats d'abocar al català algunes obres escrites originalment en castellà. Amb tot, en nombre de traduccions fetes la novel·la no va ser, en aquell moment, un dels gèneres més afortunats, com sí que ho van ser, comparativament i dins dels números modestos per a aquesta combinació lingüística en relació amb les traduccions fetes des d'altres llengües, la poesia o fins i tot l'assaig d'idees. Tanmateix, i com sol passar en la tortuosa història entre aquestes dues llengües, trobem diversos casos destacats dels qual cal parlar tot seguit. És remarcable el fet que, de la mà de Ramon Folch i Camarasa, hi ha haver diversos anostraments de la literatura juvenil alineada amb l'ordre moral de l'època de José Luis Martín Vigil, jesuïta i autor molt popular durant les dècades de 1960 i 1970, i també que Bartomeu Bardagí, entre 1967 i 1986, es va fer càrrec de la trilogia de José María Gironella, escrita en castellà per un autor català i ambientada en terres catalanes. El cas d'aquestes tres obres de Gironella —*Els xiprers creuen en Déu*, *Un milió de morts* i *Ha esclatat la pau*— reprenen la pretensió de veure en la traducció un intent de reintegrar, d'alguna manera, les obres a

la cultura de la qual realment formen part, per molt que l'autor hagi decidit de manera conscient i voluntària escriure-les en una llengua altra que el català.

Una mica abans, i a Mallorca, Camilo José Cela va veure aparèixer la traducció catalana de *La família d'en Pascual Duarte*, feta per a Miquel M. Serra i Pastor el 1956, i van haver de passar deu anys fins que una altra obra seva, en aquest cas *Viatge al Pirineu de Lleida*, fos publicada en català. Per a aquesta darrera obra tornem a trobar la circumstància especial que es tracta d'una obra escrita en castellà però que narra, com s'endevina pel nom, un viatge per una part de Catalunya, i per tant sembla lògic que la traducció, aquest cop sí, pugui interessar al lector català que coneix o sent molt propers els paratges descrits. De fet, l'autor de la versió catalana, Josep Maria Llompart, rebut d'alguna manera aquest pensament quan explica al pròleg que l'única raó per la qual s'ha editat l'obra traduïda és la insistència de Cela mateix, que la volia en la llengua que es parla en la zona visitada. Aquesta, però, no és una traducció aïllada, sinó que és la primera de les tres traduccions d'obres seves que en pocs anys van veure la llum: el 1969 apareix *El rusc*, i el 1970 *Barcelona*, ambdues signades per Ramon Folch i Camarasa i publicades per Alfaguara a la mateixa col·lecció que *Viatge al Pirineu de Lleida*, «Ara i Ací».

Com hem vist, Ramon Folch i Camarasa, potser el primer traductor professional de la història moderna de Catalunya (Bacardí, 2004: 265), és un nom que va apareixent sovint en l'escomesa de girar al català obres en castellà. A més de les obres citades més amunt, i d'altres que s'apropen més a l'assaig, com algunes de Francesc Candel (*Els altres catalans*, publicada en català el 1964, *Encara més sobre els altres catalans*, el 1973) i José Luis López Aranguren (*El problema universitari*, el 1968), Folch i

Camarasa s'encarrega d'obrir una via que ha de proporcionar diverses traduccions d'obres de gran qualitat literària. Amb la versió catalana d'*El senyor president*, de Miguel Ángel Asturias (1968) comença la breu però intensa incorporació d'autors llatinoamericans, que en aquells moments estaven molt en voga arreu del món. El 1970 Artís-Gener fa la traducció de *Cent anys de solitud*, de Gabriel García Márquez, just el mateix any en què apareixen les versions anglesa, portuguesa o alemanya, per anomenar llengües de gran prestigi amb un nombre important de parlants. Com es comenta amb més detall en aquesta tesi, Artís-Gener també es va encarregar de dur al català tres obres més: una altra de García Márquez, *Crònica d'una mort anunciada*, el 1982; una de Jorge Luis Borges, *L'Aleph*, el 1983, i finalment una de Mario Vargas Llosa, *Els cadells i altres narracions*, el 1984. Artís-Gener defensa la traducció al català d'aquestes obres, escrites en unes varietats del castellà que no sempre són enterament intel·ligibles per al públic català:

[...] es tracta del castellà, o d'una variant del castellà —més ben dit, de l'espanyol. Per aquesta raó tothom creu que el traductor no troba sorpreses o dificultats a l'hora de comprendre o traduir el text d'origen. La realitat és ben al contrari, n'hi ha una quantitat immensa. Me'n vaig adonar tot traduint l'obra de Vargas Llosa de l'espanyol del Perú al català actual i, al mateix temps, vaig veure que la traducció és una tasca molt complexa. Podem afirmar que no és cert que els lectors pel sol fet de conèixer el castellà puguin entendre aquestes obres escrites en les variants d'espanyol, que existeixen en els diversos països sud-americans. Així, en cada una d'aquestes llengües vernacles hi ha una pila de modismes i de variacions que la fan absolutament diferent de les altres variants. Per exemple, de la moneda petita, la xavalla, *calderilla*, en castellà, en mexicà en diuen *feria*. Per tant, el que compta, principalment és fer un servei al lector de la traducció, és a dir, cobrir un buit. (Botey, 2001: 156)

En aquests anys comença, encara que amb timidesa, una època nova dins de l'edició en català en què se superen els tabús imposats per la capacitat del públic d'accedir directament, sense la mediació del traductor, a les obres originals en castellà i s'inicia un període en què la traducció del castellà al català torna a ser possible i, sobretot, rendible econòmicament. Moltes vegades darrere de les traduccions al català hi trobem, com s'havia vist en molts casos anteriorment, un autor d'origen català que escriu en castellà i que, per tant, sembla «natural» que sigui traduït i pretesament reincorporat a la tradició literària catalana. Dins d'aquest apartat hi figuren noms com ara Javier Cercas, Eduardo Mendoza, Rosa Regàs, Carlos Ruiz Zafón o Maruja Torres, de qualitat literària desigual però amb una tirada comercial innegable, sovint impulsada pel fet d'haver rebut un important premi literari en castellà. Avui dia sembla, doncs, que l'edició en català d'obres en castellà ja no depèn tant d'impulsos personals ni de voluntarismes, sinó que d'alguna manera tendeix a regir-se, tot i que amb les especificitats vistes, per la lògica del mercat editorial actual. Convé esperar, com apunta García de Toro (2010: 266), que aquesta «tendència no responga únicament al poder que hi exerceix la cultura hegemònica», sinó que sigui un senyal, també, de la fortalesa de la traducció al català.

5. LA TRADUCCIÓ COM A TRANSFERÈNCIA CULTURAL

L'any 1972 John Holmes va establir les bases per a delimitar una àrea de coneixement pròpia per als estudis de traducció (*translation studies*), i en fer-ho va voler singularitzar una camp que, indubtablement, estava lligat a un bon nombre de disciplines acadèmiques diverses (lingüística, psicologia, sociologia, etc.). És justament aquest perfil interdisciplinari de la traductologia, amb múltiples interrelacions epistemològiques, el que ha permès anar incorporant models i propostes vingudes d'altres camps del coneixement i adaptar-les per a donar respostes i per a posar preguntes noves.

A poc a poc, i en part gràcies a tot aquest seguit d'aportacions provinents d'altres àmbits de coneixement, la transferència cultural ha anat guanyant pes en els estudis centrats tant en la pràctica traductora com en el producte de la traducció. Fent un repàs a la ingent bibliografia teòrica es pot comprovar que la traductologia moderna, forjada al llarg del segle xx, ha dedicat una bona colla d'esforços per a proveir models teòrics a un dels aspectes que han suscitat més interès en la pràctica de la traducció, els elements culturals, i que en les darreres dècades han anat apareixent un seguit de corrents teòrics en traductologia que, d'acord amb la classificació elaborada per Hurtado (2001), es poden agrupar sota l'epígraf *enfocaments comunicatius i socioculturals*. Es tracta d'aproximacions teòriques bastides al voltant de la transcendència dels factors culturals en el procés traductor que atorguen un pes important a la recepció de la traducció. A més, l'aparició dels estudis culturals a la

dècada de 1980 ha alimentat, de manera prou important, l'interès per aquests elements culturals. Pilar Godayol en delimita amb claredat els punts programàtics:

Es pot dir que els estudis culturals, en tant que esqueix crític dels estudis de cultura, és una disciplina pluralista i dinàmica que rebutja els supòsits essencials d'algunes teories de la cultura. Els estudis culturals sostenen que tota ideologia és partidista i, en conseqüència, que tota pràctica cultural és deliberada; sense oblidar que aquesta pràctica, malgrat la intenció de jutjar-la amb criteris igualitaris, sempre està subjecta a uns judicis de valors que la jerarquitzen (Godayol, 2000: 29-30).

El paper de la traducció en l'intercanvi cultural, doncs, queda clar, perquè es tracta d'una activitat feta al caire de dues cultures i que serveix, sense cap dubte, per a incorporar obres i ideologia d'altres entorns. Veiem, doncs, que els compromisos d'una traducció van més enllà de l'esfera estrictament lingüística i cultural i que, per tant, «la reflexión sobre el intercambio cultural supone reflexionar también acerca de la dominación y la apropiación por la fuerza: alguien pierde, alguien gana» (Said, 1996: 305).

Tot seguit fem un breu repàs per algunes d'aquestes teories, i ens aturem amb més detall en els postulats de l'anomenada Escola de la Manipulació, que confereix un pes especial a la recepció dels textos traduïts i als condicionants que afecten la tasca del traductor.

5.1. Nida i la traducció de la Bíblia

Nida va ser, l'any 1945, el primer a adonar-se de la importància dels elements culturals en la traducció, i també va ser el primer de proposar diverses categories per

classificar aquests elements: diferències en ecologia, cultura material, cultura social, cultura religiosa i cultura lingüística.

Amb tot, Nida encara està molt influenciat pels models lingüístics, que a l'època en què formula les seves teories són els dominants, i no és fins el 1969 que Nida i Taber proposen un model amb tres fases:

- *Anàlisi*. Aquesta fase és molt important en la tasca de Nida com a traductor de la Bíblia, ja que l'anàlisi dels components té un paper molt destacat en un text sagrat, així com en la traducció feta des d'una llengua morta.
- *Transferència*. Es reproduïx el missatge en la llengua d'arribada.
- *Reestructuració*. El missatge, ja formulat en la llengua d'arribada, s'ha de reestructurar perquè acabi d'adir-se a l'estil i als receptors del text.

La gran aportació de Nida, que ha estat clau per a l'evolució de la traductologia, és la noció d'equivalència dinàmica, que consisteix en el fet de traduir de manera que, al lector del text traduït (TT), el TT li produeixi el mateix efecte que produeix el text original (TO) en el lector del text original, i, per consegüent, la resposta del lector del TT sigui la mateixa que la resposta del lector del TO.

5.2. Els enfocaments funcionalistes

Hi ha diversos autors que es poden incloure en aquest grup, perquè tots coincideixen a considerar molt rellevant, en els seus estudis, la funció del text original i la funció del text traduït. Com a novetat respecte a models anteriors hi ha el destronament del text original del centre d'atenció preferent, i que sovint es considerava més important que no pas el text traduït.

Una de les bases del funcionalisme és la idea que la traducció és una acció, i a partir d'aquesta idea es fonamenta la teoria de l'acció: la traducció és una interacció translativa, intencionada (perquè té una finalitat) i interpersonal, i comporta una acció comunicativa, intercultural i de tractament textual.

El principi predominant de la teoria proposada per Katharina Reiss i Hans Vermeer és el *skopos*, és a dir, la finalitat. L'enunciat de la regla del *skopos* diu que «una acció està determinada per la seva finalitat: $Trl = f(sk)$ ». En aquets model el destinatari té un importància cabdal, perquè a partir d'ell s'estableix la finalitat de la traducció. És per això, doncs, que és rellevant el concepte *encàrrec de traducció*, que aglutina tota la informació que configura com ha de ser una traducció determinada (destinatari, espai, temps, lloc de publicació, etc.). El traductor, d'acord amb el principi de selecció, diferencia i tria quins elements del text de partida són funcionalment rellevants per a cada text, i d'acord amb el principi de jerarquia ordena aquesta mateixos elements per ordre d'importància. Veiem, doncs, que l'equivalència és un concepte dinàmic que defineix la relació entre un text de partida i un text final.

Les afirmacions següents són els preceptes bàsics d'aquesta teoria:

- Un *translatum* (text final) està condicionat pel seu *skopos* (la fi justifica els mitjans).
- Un *translatum* és una oferta informativa en una cultura i llengua finals a partir d'una oferta informativa en una cultura i llengua d'origen.
- Un *translatum* reproduceix una oferta informativa d'una manera no reversible unívocament (és a dir, que el text traduït no funciona a la llengua d'arribada).
- Un *translatum* ha de ser coherent amb si mateix (coherència interna).

— Un *translatum* ha de ser coherent amb el text de partida (idea anàloga a la *lleialtat* de Nord).

Justa Holz-Mänttari, a partir de la teoria de l'acció, crea un model basat en la cooperació que cobreix totes les formes de translació cultural. L'objectiu de la traducció, segons aquest model, és fer possible la comunicació intercultural a través de textos. El paper de l'iniciador és important, perquè es posa molt èmfasi en la funció de la traducció, la qual té èxit o no depenent de si ha assolit la finalitat volguda.

Christiane Nord pren la teoria de l'acció i mira d'acotar-la una mica. D'una banda, afirma que els participants d'aquesta interacció esperen que en una traducció hi hagi les qualitats que en la seva comunitat cultural van associades a la traducció; és a dir, que la traducció no pot ser gaire diferent de com s'espera que sigui. De l'altra, distingeix entre la funció, relacionada amb l'emissor, i la intenció de la traducció, relacionada amb el receptor, i afirma que totes dues han de ser compatibles, i que no hi hauria d'haver cap cas en què l'una i l'altra fossin diametralment oposades (per exemple, que la finalitat de la traducció fos contrària a la intenció de l'autor original).

A aquesta responsabilitat bilateral del traductor, a mig camí entre els factors relacionats amb el text original i els relacionats amb el text en llengua d'arribada, Nord li diu *lleialtat*. Per a assolir aquesta lleialtat cal que el traductor analitzi el text amb certa profunditat, en un procés circular en què queden al descobert les interdependències dels elements intratextuals i els extratextuals.

5.3. La teoria del polisistema i l'Escola de la Manipulació

Es tracta d'un grup heterogeni que engloba, bàsicament, autors que treballen en un parell d'enfocaments teòrics amb punts de partida molt propers i que, en determinats moments, han col·laborat de manera força estreta. Tots dos moviments, que en certs aspectes es poden considerar complementaris, tenen un caire descriptiu i s'interessen per la historització de la traducció. D'una banda, hi ha el grup d'Israel, amb Itamar Even-Zohar i Gideon Toury, que defensa la teoria del polisistema, i, de l'altra, el grup al voltant del qual es va gestar la denominació *translation studies*, amb integrants europeus i nord-americans, on s'hi alineen autors com James Holmes, José Lambert, Theo Hermans, André Lefevere i Susan Bassnett.

Els postulats més destacats dels autors agrupats sota aquestes denominacions queden palesos ben bé des del primer moment: el nom del grup, Escola de la Manipulació, ja posa de manifest la idea que, en paraules de Theo Hermans (1985: 11), «from the point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose». L'interès d'aquest grup es trasllada, sobretot, a la producció i a la recepció de les traduccions, i al fet que el traductor, a banda del rol tradicional de pont entre cultures, és considerat un manipulador primigeni que, com a tal, té un pes destacat tant en el procés com en el resultat de la traducció.

La teoria del polisistema, formulada per l'israelià Itamar Even-Zohar a partir d'idees del formalisme rus de la dècada de 1920 i de l'estructuralisme de Praga, vol reflectir la interrelació i el condicionament constants entre tots els elements del sistema literari, que estan en un procés de canvi i de lluita perpetu, i no només es limita a descriure aquestes relacions, sinó que vol trobar les normes que les fan possibles. La definició de

sistema literari com «the network of relations that is hypothesized to obtain between a number of activities called “literary” and consequently these activities themselves observed via that network» (Even-Zohar, 1990: 28), serveix per a construir, pròpiament, la definició de polisistema:

A multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent. (Even-Zohar, 1979: 290)

Es tracta d'una teoria que defuig uns preceptes elitistes que delimitin de manera massa restrictiva què es un text literari i què no ho és, o que decideixin rígidament què cal considerar o bé *literatura* o bé *subliteratura*. Com que el sistema literari, tot i que és autònom, és dins del sistema cultural i, per tant, està subjecte a altres sistemes de la seva cultura pròpia (com ara el lingüístic, el social, l'econòmic o el polític, entre altres), està sotmès a certes influències que el condicionen i, en certa mesura, reforcen una manera peculiar de considerar-lo.

Even-Zohar descriu unes oposicions binàries que permeten agrupar els elements de cada polisistema i il·lustren aquestes influències externes:

- a) *Canònic/no canònic*: allò que els cercles dominants de la cultura accepten com a legítim, i que, per tant, es conserva i es transmet com a part de l'herència cultural és canònic.
- b) *Centre/perifèria*: el centre actua com a pol d'influència i de poder, de manera que allò que és més a prop del centre està més prestigiats i més institucionalitzat.
- c) *Innovació/conservació* (també anomenats, respectivament, primaris i secundaris).

La lluita entre aquestes categories binàries genera moviments constants en el cànon: els elements innovadors, els perifèrics, els no canònics, introdueixen conflicte en el repertori i d'aquesta manera forcen que el polisistema no sigui estàtic, sinó que estigui permanentment subjecte a canvis i, fins i tot, a reestructuracions importants; d'altra banda, els elements conservadors, els centrals, els canònics, contribueixen a establir la cultura i a evitar o alentir el canvi. Aquestes pressions garanteixen l'evolució i, en definitiva, la vitalitat mateixa del sistema literari. Per arribar a les posicions centrals, que són les més prestigiades, cal que una obra, després de ser admesa al sistema, rebi suport per a conservar-s'hi, i finalment cal que el discurs oficial la consagri com a part del repertori canònic. Com afirma Bourdieu (1988: 50), la literatura, com l'art, és un camp de *prises de position*, de manera que el grup cultural dominant es posiciona a favor d'unes obres determinades i d'aquesta manera les legitima i les situa al centre del cànon. La resta d'obres que romanen a la perifèria del sistema intenten assolir aquesta legitimitat i proven d'arribar a ocupar l'espai central, i es defineixen sense excepció en relació amb les estètiques dominants.

José Lambert (1988), a banda de les tres dicotomies mencionades més amunt, afegeix un binomi específic per a la traducció, i parla d'elements importats (externs al sistema) enfront d'elements no importats (propis del sistema), la qual cosa permet incorporar la reflexió sobre què s'ha considerat com a traducció en cada moment històric, i per tant què s'ha vist com a extern del sistema (traducció) o com a propi (reescriptura, versió, adaptació, imitació). Les interrelacions del sistema literari no són exclusives dins de l'àmbit estricte d'una cultura, sinó que també s'estableixen relacions amb sistemes literaris estrangers gràcies a les traduccions. De fet, la traducció pot ajudar a configurar sistemes, perquè pot ser la via d'entrada de nous estils i gèneres i pot ajudar a reafirmar-ne d'altres. També és cert, però, que aquestes interaccions

entre literatures diferents són font constant d'interferències, per bé que moltes vegades només van en una direcció: una literatura determinada pot esdevenir, en un moment determinat, un pou de préstecs directes o indirectes per a una altra, la qual no pot influir gairebé gens en la primera.

Aprofitant la mal·leabilitat d'aquesta teoria, Gideon Toury planteja que una literatura és, en si mateixa, un polisistema literari que està compost per un gran nombre de sistemes més petits, de manera que les traduccions formen un subsistema propi inserit dins del polisistema literari de cada llengua. En aquest context en què la traducció actua com un sistema de transferència cultural que trava la relació dinàmica i funcional del text original i el traduït, Toury (1978) afirma que hi ha unes normes que guien com ha de ser la traducció «to fulfil a function allotted by a community —to the activity, its practitioners and/or their products— in a way which is deemed appropriate in its own terms of reference». Es poden agrupar segons l'esquema següent:

- a) *Norma inicial*. Està centrada en el binomi format per l'adequació (privilegi de les normes de la cultura del text original) i l'acceptabilitat (privilegi de les normes de la cultura receptora).
- b) *Normes preliminars*. Estan relacionades amb la política de traducció: selecció de les obres que cal traduir, acceptació o no de la traducció per llengua interposada...
- c) *Normes operatives*. Estan relacionades amb les decisions preses durant la tasca de traducció.

Tot i que pot semblar que aquestes normes limiten de manera important el capteniment del traductor, no fan sinó mostrar les influències a les quals està subjecta una literatura i a les quals s'ha de sotmetre també un text traduït per poder incorporar-s'hi de manera satisfactòria. De fet, i parafrasejant una frase de Toury, la traducció consisteix a «steering creativity within the constraints of conventions and norms», amb la qual cosa es fa valer la intervenció professional del traductor i es vindica, al mateix temps, la seva llibertat per a crear, encara que sigui partint d'uns plantejaments molt acotats. Les següents paraules de Hermans il·lustren el funcionament de les normes proposades per Toury i posen en relleu l'abast de la tasca del traductor:

Translation is evidently a goal-oriented activity, as the translator strives to attain conformity with a model, and uses norms as the way to get there. Models provide the incentive for the adoption of particular norms. The models and norms, of course, are those of socio-cultural system in which the translator works, i.e., as a rule, those of the recipient or target system. The act of translating is a matter of adjusting and (yes) manipulating a Source Text as to bring the Target Text into the line with a particular model and hence a particular correctness notion, and in so doing secure social acceptance, even acclaim. (Hermans, 1991: 165-166)

En general, les innovacions aportades per la teoria del polisistema aconsegueixen superar la idea de *literatura* com a sistema tancat i estàtic en favor d'una visió oberta, més heterogènia i més dinàmica. Amb tot, d'aquestes paraules de Hermans es desprèn que hi ha altres factors de pes que tenen un paper decisiu en la conformació d'un sistema literari que no es tenien en compte i que convé incorporar. Per aquesta raó, al final de la dècada de 1980 el grup d'autors no israelians de l'Escola de la Manipulació, amb Hermans al capdavant, comença a trobar que la visió dels polisistemes és encara

força restrictiva en alguns aspectes, i inicia un nou plantejament de la relació de la literatura i de la traducció amb altres sistemes no literaris que poden exercir influències sobre la literatura en determinats moments i que de vegades són molt rellevants.

En aquesta línia que es comença a explorar, com recorda Miguel Gallego Roca (1994: 153), un dels elements que sovint tenen un efecte manipulador sobre el sistema literari és el mecenatge —allò que Lefevere anomena *patronage*—, el qual pot actuar, depenent del moment històric, segons criteris ideològics (relació del mecenes amb l'autor i la societat), econòmics (manutenció de l'escriptor) o d'estatus social (garantir cert prestigi social a l'autor). És justament aquest mecenatge, exercit des de posicions dominants, el que pot afavorir a introduir o rebutjar els elements considerats innovadors, els quals han anat variant al llarg de la història:

Translation is the visible sign of the openness of the literary system. It opens the way to what can be called both subversion and transformation, depending on where the guardians of the dominant poetics, the dominant ideology stand. (Lefevere, 1981: 73)

El concepte d'*innovació*, a més, varia també en funció de les característiques de cada sistema literari, perquè s'assimila de manera diferent: els sistemes (o cultures) més estables són els que controlen el canvi i se'l fan seu, mentre que els sistemes (o cultures) més inestables, ja sigui perquè s'estan conformant o perquè estan en crisi, solen tenir més problemes a l'hora d'incorporar-lo. Les primeres integren bé els textos importats i els imposen les seves convencions, mentre que en les segones se sol respectar més els models de la cultura d'origen. Pel que fa a la innovació, Lambert (1988) fa notar que, tot i que sempre s'ha considerat la traducció com a font

d'innovació, moltes vegades té un caire conservador, perquè la selecció dels textos que cal traduir es fa més des d'una perspectiva que busca perpetuar una tradició que no pas actualitzar el repertori.

Lefevere, també amb aquesta voluntat de descriure les manipulacions que inevitablement es produeixen en la pràctica de la traducció i que acaben, majoritàriament, en la creació d'un text que s'adiu amb allò que s'espera d'un text traduït en la societat receptora, no només parla d'ideologia i poder en el traductor (qui tradueix) o en l'iniciador (qui encarrega la feina), sinó també fa referència als determinants de la poètica de l'època en què es duu a terme aquesta reescriptura. Per a Lefevere, el terme *reescriptura* (*rewriting*) serveix per a anomenar les diferents activitats metaliteràries que participen activament en la conformació de cànons literaris, i que consisteixen en la reproducció o recreació (reescriptura) d'un text, tan si és en la mateixa llengua o no. La traducció, la crítica literària o l'elaboració d'antologies i repertoris literaris són un exemple d'aquestes activitats, si bé Lefevere considera que la capacitat d'influència de la traducció és molt més gran que la dels altres tipus de reescriptura, atès que la traducció pot recrear, fins i tot, un text per molt allunyat que estigui en el temps o en la cultura:

Translations create the 'image' of the original for those readers who have no access to the 'reality' of that original. Needless to say, that image may be rather different from the reality in question, not necessarily, or even primarily because translators maliciously set out to distort that reality, but because they produce their translations under certain constraints peculiar to the culture they are members of (Lefevere, 1996: 139).

En l'aproximació de Lefevere al món de la traducció hi ha molt èmfasi en el rol que tenen les persones que estan involucrades en el procés, «those in the middle, the men

and women who do not write literature, but rewrite it» (1992: 1), les quals són responsables que un text traduït tingui una forma determinada. Aquestes persones són les que fan passar una obra a través dels filtres de la ideologia i de la poètica del seu entorn cultural immediat i creen —o contribueixen a crear—, per a la cultura d'arribada, «images of a writer, a work, a period, a genre, sometimes even a whole literature» (1992: 5), que en condicionen la recepció. Amb tot, aquestes imatges recreades, aquestes reescriptures, no s'han de mantenir sempre inamovibles, perquè els sistemes literaris tenen una evolució constant que garanteix que en algun moment o altre es revisin les escriptures i, fins i tot, s'hi projectin noves mirades derivades dels canvis que hi pugui haver en els condicionants ideològics, culturals o poetològics.

5.4. Traducció de textos literaris o traducció literària?

Sembla convenient abordar, també, la distinció de Toury (1995: 223) entre els dos significats que es poden atribuir al sintagma *traducció literària*, entesa com a 'traducció de literatura' o bé com a 'traducció literària', i que impliquen que el comportament del traductor no és el mateix en tots dos casos.

El primer significat, *traducció de literatura*, serviria per a descriure l'activitat que consisteix a traduir textos que, en la cultura de partida, són considerats literaris, i en la qual els esforços es dediquen a mantenir —o reconstruir— la xarxa interna de relacions del text original. Toury critica aquest significat perquè, dut a l'extrem, podria justificar que qualsevol traducció d'un text literari seria, sense limitacions, un text literari *per se*, per molt que el resultat fos inadequat o inacceptable per a la cultura d'arribada.

El segon significat, *traducció literària*, s'hauria d'aplicar només als textos traduïts que, en la cultura d'arribada, són acceptables com a textos literaris. Això inclouria els textos que als ulls de la cultura original no es considerarien literaris, però sí que ho seria el resultat de la traducció per a la cultura amfitriona, com passava, per exemple, a l'Edat Mitjana amb certes traduccions de tractats filosòfics o de textos especialitzats bellament traslladats a una altra llengua.

Tots dos significats, com recorda Toury, poden coincidir en una mateixa traducció per raons diverses (com en el cas en què la recreació minuciosa de la xarxa de relacions textuais sigui la manera més adient de produir un text d'arribada amb valor literari), però insisteix que, tot i que sovint conflueixin, són, en essència, diferents. A més, entre l'un i l'altre cas també hi ha diferència entre els mètodes de traducció lingüístics, textuais i literaris: si la traducció *de literatura* i *literària* són diferents, també ho són les aproximacions a l'hora de traduir. Una de purament lingüística pot produir un text ben format pel que fa a la gramàtica, la sintaxi i el lèxic, encara que no s'ajusti a cap model textual en la llengua d'arribada, i una de purament textual pot produir un text ben format segons les normes de composició de la cultura d'arribada, encara que no s'ajusti a un model considerat literari. En tots dos casos hi trobem, per tant, interferències del text o la cultura d'origen en la feina del traductor.

A l'altra banda hi ha la traducció literària, que s'orienta clarament al pol meta, i és per això que imposa les condicions d'ajust necessàries per a elaborar textos ben formats des d'un punt de vista dels requisits literaris de la cultura d'arribada, tot i que hi pugui haver algunes pèrdues lingüístiques o textuais en la reconstrucció de les característiques del text de partida. Amb tot, aquestes possibles «pèrdues» es

compensen amb altres mecanismes que potencien l'acceptabilitat d'una traducció com a text literari meta, com ara la reorganització o l'addició de certs trets concrets que, de fet, s'entén que formen part de la tasca del traductor. En aquest punt hi ha convergència amb la idea de *minimax strategy* de Levý (2011: 47): "From the original author we expect an artistic stylization of reality, and from the translator we expect an artistic re-stylisation of the source".

D'altra banda, Toury també assenyala que la diferència entre traducció de literatura i traducció literària queda matisada per la proximitat entre les cultures entre les quals es tradueix. En tradicions literàries que han estat en contacte constant durant molt de temps aquestes diferències s'han anat reduint tant que de vegades, a la pràctica, gairebé no hi ha marge per a aquestes divergències que, en teoria, apareixen amb tanta claredat (Toury, 1995, 234).

En el cas que ocupa aquesta tesi, en què els exemples de traducció literària que s'analitzen tenen lloc entre un parell de llengües amb tradicions culturals pròximes, com són la llengua catalana i la castellana, la magnitud de les tries que ha de fer l'autor es redueix. Tot i això, en molts aspectes encara hi ha la possibilitat de seleccionar quines solucions o recursos s'empren, encara hi ha opcions diverses que cal valorar, i és justament en aquestes esclletxes on és factible l'estudi de les opcions plantejades, de les limitacions que es presenten i de les tries fetes pel traductor. Per bé que Toury parla de proximitat entre cultures, cal que no es confongui entre *llengua* i *cultura*, de manera que —prenent altre cop l'exemple concret del parell de llengües examinat en aquest treball— la distància que hi ha entre la cultura catalana i la cultura d'un país

llatinoamericà és més gran que no pas la que hi ha amb la cultura castellana de la península Ibèrica.

5.5. Els enfocaments postcolonialistes

El discurs colonial es pot definir, seguint la definició formulada per Ovidi Carbonell (1997: 19), com un conjunt heterogeni d'actituds, interessos i pràctiques que tenen com a objectiu instaurar un sistema de domini i perpetuar-lo. Els estudis culturals i, en especial, els estudis postcolonials, observen com s'ha construït aquest discurs, i sobretot s'interessen per les reaccions que s'han generat per contrarestar els efectes negatius que ha produït no només en els àmbits econòmic i militar, sinó també en l'esfera de la cultura.

En els darrers anys, els estudis postcolonials han exercit una influència important en la traductologia. La traducció és un element clau en la configuració o el desmantellament de les identitats colonials i postcolonials, perquè és una activitat «consustancial a la experiència colonial y poscolonial, el paso entre identidades y todo aquello que las constituye: lenguas, cultura, experiencias temporales y geográficas» (Carbonell, 1997: 43). Aquest enfocament postcolonial aporta un nou paradigma d'aproximació a la traducció cultural:

La traducción poscolonial, como traducción y poder, es un paso más allá de las teorías descriptivas de la traducción, más allá de la descripción de los mecanismos manipuladores que se dan en el paso de todo texto de una cultura a otra. (Carbonell: 1999: 237)

Hurtado (2001: 625) explica que aquest autor distingeix tres grans àmbits a partir dels quals s'articula l'anàlisi de la traducció postcolonial. En primer lloc, hi ha l'anàlisi històrica de la traducció com a mitjà de colonització, és a dir, com a eina del

dominador per a mediatitzar el discurs i adaptar-lo a les seves expectatives i necessitats, en detriment de les del subjugat. El segon àmbit estudia la recepció de les obres en contextos on hi ha diferències de poder, amb les consegüents asimetries culturals que se'n deriven. En tercer lloc, s'investiguen les pràctiques traductores que desestabilitzen l'equilibri de forces que possibilita el control que exerceixen les institucions colonitzadores.

Fernando Coronil veu en el postcolonialisme una categoria polisèmica i fluïda, l'interès de la qual rau, justament, en aquesta habilitat per condensar significats múltiples i per a referir-se a localitzacions ben diverses.

Rather than fix its meaning through formal definitions, [...] it is more productive to develop its significance through research into and analysis of the historical trajectory of societies and populations subjected to diverse modalities of imperial power. (Coronil, 2013: 416)

El fet que el pensament postcolonialista es concebi com un territori sense delimitacions clares, com un camp en expansió que engloba els elements que estan en lluita tant contra les forces colonials com contra qualsevol altra forma d'opressió, permet ampliar els objectes d'estudi i adaptar l'enfocament teòric a les circumstàncies concretes de cada grup cultural. En aquest sentit, a més de centrar-se en aquells camps que tradicionalment ja ha cobert la crítica postcolonial —com ara l'impacte del contacte cultural en les cultures indígenes—, s'obre un ventall de possibilitats a l'hora d'analitzar

«how new world-literary methodologies might move away from reified notions of the “west” vs the rest, identitarian politics, globalist discourses or humanist-cosmopolitanist models to open up possibilities for new kinds of comparativism attentive to the production,

circulation and reception of texts in the world literary field, and to how they mediate social experience in the peripheries of the world-system». (Deckard *et al.*, 2012: 468)

Aquesta zona oberta, transcultural, poblada de creacions nascudes de la intersecció de mons diversos, ha de servir per a descolonitzar, a banda de les societats i dels individus, el propi coneixement de la realitat, és a dir, ha de posar en dubte qualsevol relat dominant i entendre que, per a obtenir una percepció adequada de la realitat cal situar-se, justament, al marge d'aquesta. Homi K. Bhabha ho expressa d'aquesta manera:

Sólo cuando comprendemos que todas las proposiciones y sistemas culturales están contruidos en este espacio contradictorio y ambivalente de la enunciación, empezamos a comprender por qué los reclamos jerárquicos a la originalidad inherente o «pureza» de las culturas son insostenibles, aun antes de recurrir a las instancias empíricas históricas que demuestran su hibridez. (Bhabha, 1994: 58)

Bhabha se serveix de la desconstrucció per desmantellar la dicotomia entre la teoria i la pràctica política, i per a fer-ho remarca la importància de l'esclatxa que hi ha entremig de l'una i l'altra: es tracta d'un espai liminar que, lluny de separar els dos conceptes, els ofereix un lloc per a l'intercanvi. En altres paraules, s'interessa en aquest lloc fronterer que hi ha entre dues entitats en la mesura que és un espai en el qual es juxtaposen conceptes oposats, i perquè aquest encavalcament genera unes tensions que fan possible la hibridació:

Es significativo que las capacidades productivas del Tercer Espacio tengan una proveniencia colonial o poscolonial. Pues una voluntad de descender en ese territorio ajeno (adonde he llevado a mis lectores) puede revelar que el reconocimiento teórico del espacio escindido de la enunciación puede abrir el camino a la conceptualización de una cultura

internacional, basada no en el exotismo del multiculturalismo o la *diversidad* de las culturas, sino en la inscripción y articulación de la *hibridez* de la cultura. A ese fin debemos recordar que es el «inter» (el borde cortante de la traducción y negociación, el espacio *inter-medio* —*in-between*—) el que lleva la carga del sentido de la cultura. Hace posible empezar a considerar las historias nacionales, antinacionailistas, del «pueblo». Y al explorar este Tercer Espacio podemos eludir la política de la polaridad y emerger como los otros de nosotros mismos. (Bhabha, 1994: 59)

D'acord amb Bhabha, el tercer espai —un dels noms que pren aquest interstici— és un espai ambivalent, híbrid, que existeix gràcies a l'escriptura; és a dir, allò que fa de mitjancer entre la teoria i la política no és altra cosa que l'escriptura, i no entesa merament com a discurs teòric, sinó a través d'exercicis produccions culturals com ara la novel·la, el cinema o la música. Així, doncs, l'autor reconeix la capacitat metafòrica i retòrica de la narrativa, que gairebé s'assimila a una matriu productora que permet redefinir el coneixement de la societat des d'un punt de vista híbrid.

És per tot això, doncs, que la traducció esdevé una acció indispensable, perquè és, per excel·lència, una activitat que es desenvolupa en l'espai en què limiten diverses cultures. Com assenyala Hurtado (2001: 625), en el cas de la traducció la hibridació no només afecta els textos originals, sinó també la relació que hi ha entre els textos i les dues cultures involucrades en el trasllat:

Los textos poscoloniales son, pues, híbridos; se encuentran a caballo entre dos culturas, la que ha sido dominante y la que se desea reavivar. La intencionalidad del emisor y el *skopos* del traductor son aquí esenciales. Las motivaciones del creador del TO no son, no pueden ser, las mismas que las del traductor. Porque los contextos socio-culturales, políticos, ideológicos, de ambos son distintos. En tanto en cuanto su traducción no es inocente, el

traductor se convierte en creador de un texto cuya intención y cuyos contextos son bien distintos de los del TO, especialmente en aquellas situaciones de clara asimetría entre un país y otro: una minoría frente a una mayoría, una clase dominante frente a otra reprimida, etc. (Vidal Claramonte, 1995: 78)

La capacitat d'adaptació dels conceptes claus dels estudis postcolonials, així com la magnitud del camp d'estudi, ha permès que afloressin tot un seguit de corrents que exploren els mecanismes emprats per una cultura concreta per superar els constrenyiments culturals imposats per la colonització. Una de les aproximacions teòriques més originals dins d'aquest camp és el moviment antropofàgic o canibalista, que va aparèixer al Brasil entre les dècades de 1980 i 1990 de la mà del crític i traductor Haroldo de Campos. La metàfora del canibalisme, presa del *Manifesto antropófago* del poeta modernista Oswald de Andrade, que data de 1928, permet representar d'una manera molt gràfica com es proposa que sigui l'assimilació de tot allò que és estranger mitjançant la traducció, perquè més que una importació d'idees, es tracta d'una manera de nodrir la cultura postcolonial brasilera:

From its avant-garde emergence in the 1920s, within the context of several manifestos presenting alternatives to a still persistent mental colonialism after 100 years of political independence for Brazil, *Antropofagia* has developed into a very specific national experimentalism, a poetics of translation, an ideological operation as well as a critical discourse theorizing the relation between Brazil and external influences, increasingly moving away from essentialist confrontations towards a bilateral appropriation of sources and the contamination of colonial/hegemonic univocality. Disrupting dichotomous views of source and target, *Antropofagia* and its application to translation entails a double dialectical dimension with political ingredients; it unsettles the primacy of origin, recast both as donor and receiver of forms, and advances the role of the receiver as a giver in its own right, further pluralizing (in) fidelity. (Vieira, 1999: 95)

Així, doncs, el canibalisme és un símbol de la identitat polifònica del Brasil, a mig camí entre la ràbia contra les cultures opressores i la ingesta voraç, fins i tot amorosa, dels materials d'aquestes mateixes cultures. Talment com un ritu guerrer ancestral, es tracta de devorar l'enemic, al qual se li reconeix amb justesa un gran coratge, perquè la seva força repercuteixi en el propi organisme.

Segons aquest enfocament, la traducció és l'activitat idònia per dur a terme aquest nodriment transformador: no en va, i com recorda Vieira (1999: 97), De Campos parla de la traducció com d'una transfusió de sang, és a dir, d'una circulació de fluids en tots dos sentits, de manera que la traducció va més enllà de «the dichotomy source/target and sites original and translation in a third dimension, where each is both a donor and a receiver» (ibídem). En definitiva, la traducció pertorba la tirania de l'original perquè pren una dimensió usurpadora que desmunta les jerarquies i els fluxos de poder, però en aquest acte de rebel·lia s'hi troba, inevitablement, un gest de tribut per l'altre, al qual es dediquen tots els esforços en aquest mateix acte de trasllat; en definitiva, es devora allò que s'estima, allò que es respecta, allò que es vol integrar en l'existència pròpia.

6. ARTÍS-GENER, POSTCOLONIALISME I TRADUCCIÓ

6.1. Artís-Gener, Mèxic i el discurs anticolonialista

La trajectòria intel·lectual d'Avel·lí Artís-Gener, totalment indissociable de la seva trajectòria vital, és molt propera al fenomen de la colonització cultural i, com a mecanisme de revolta contra aquest fet i contra el discurs imposat pels poders fàctics, al discurs anticolonialista.

Artís-Gener, com tants i tants contemporanis seus, després d'una cruenta guerra civil i l'ensulsiada de tot un sistema de valors es va veure forçat a deixar el seu país i marxar cap a un exili llunyà i prolongat a Mèxic. Hi visqué vint-i-sis anys, durant els quals no va estalviar esforços per preservar la cultura catalana des de l'exili i per continuar, encara que d'una manera ben diferent de com hauria estat en altres circumstàncies més favorables, la tasca cultural en català: cal esmentar, entre moltes altres activitats, la participació en les revistes d'exiliats —com ara la columna «El pla de la calma» que apareixia a *La Nostra Revista*—, l'experiència de fer una revista pròpia, *La Nova Revista*, continuadora de la publicació impulsada pel seu pare, o bé la participació en els Jocs Florals de l'exili de 1944, celebrats a l'Havana, en els quals va guanyar la Copa Artística per *556 Brigada Mixta*. No obstant aquesta voluntat de fer perviure la seva catalanitat, Artís també va mirar d'acomodar-se al país que el va acollir i hi va acabar establint uns vincles afectius molt més forts que no pas altres exiliats del seu cercle:

La seva avidesa de coneixement, la curiositat per tot allò nou i diferent i la seva actitud vital i oberta, juntament amb l'agraïment que sent per Mèxic, el porten a viure l'exili des de la

seva vessant positiva. És a dir, a veure-hi un espai de llibertat per reforçar la pròpia cultura i alhora conèixer amb profunditat una nova realitat. Aquest endinsament en la cultura mexicana representa per a Tísner una obertura de pensament, que es reflectirà plenament en la seva obra i en la seva concepció de la realitat. (Mas i Sañé, 10)

Un exemple clar d'aquesta voluntat d'adaptació, el trobem en el fet que a Mèxic guanyés un concurs literari organitzat per la revista *El Cuento* amb un relat en castellà, «Sesenta pesos de delirio», en el qual demostra el seu domini del llenguatge popular mexicà, fet no gaire freqüent en el grup d'exiliats catalans. De fet, Tísner mateix, en una carta a Pere Calders amb data de 29 de març de 1965, explica l'excepteionalitat del fet: «ja no cal que us digui que per a la colònia catalana el premi ha estat un cop. Els connacionals em feliciten, encara que molts d'ells no entenen un borrall del vocabulari autòcton». Aquesta doble condició, Artís-Gener l'expressava amb molta claredat en una entrevista feta arran d'aquest guardó, a l'inici de la qual s'autodefinia com a «catalán. Catalán nacionalista», i tot seguit afirmava, convençut:

Nací dos veces: la primera, en Barcelona, el día 28 de mayo de 1912 y la segunda en Veracruz, el día 7 de julio de 1939. Es la fecha que de mi llegada a México. Nací, realmente, a una vida nueva. Aquí conocí verdaderamente el mundo. El auténtico sentido de la palabra libertad, en toda su extensión, lo comprendí en México. Aquí me casé, aquí nacieron mis cinco hijos. (Reyes Nevares: 121)

Malgrat les ganes irrefrenables de tornar a Catalunya, que sobretot després de la partida de Pere Calders es van manifestar de manera oberta i no exempta d'acritud — «Tota la nostra vida a Mèxic ha estat provisional», «Ací hi ha la clau de l'alliberament: quan reuneixi trenta o quaranta mil pesos, guillem», «Fixeu-vos que vaig donant voltes a la sínia. L'eix és el mateix, únic i invariable: la tornada», escriu a Calders el desembre

de 1962—, aquesta familiaritat amb Mèxic el va acompanyar sempre, fins al punt de sentir-se'n una mena d'ambaixador emocional un cop va retornar a Barcelona. En definitiva, durant els anys d'exili Artís-Gener es va imbuir de mexicanitat, es va fer seu el sentiment del país i va provar d'entendre'l:

Tant a l'escriptura com a la vida d'Artís-Gener, un pot trobar indicis clars del procés de «traducció» que va portar a terme com a català exiliat en terres mexicanes, així com la constància que va ser formulada en qualitat de català *de* Mèxic. [...] Aquesta consciència no va ser patrimoni de tota la comunitat catalana a l'exili, i ni tan sols en aquells escriptors que deixaren constància oberta del seu exili és formulada amb el mateix aprofundiment. [...] Ésser un català de Mèxic suposà per a algú com Artís-Gener un doble privilegi: el d'exercir una mirada crítica i autocrítica vers el seu món català, viscut *en mexicà* —durant els seus anys a Mèxic—, i el seu món mexicà viscut com a català, al llarg del seu exili i, encara, anys després, durant les tres dècades posteriors a la seva tornada a Catalunya. (Guzmán Moncada, 2004: 79-80)

Durant l'exili Artís-Gener va conèixer de primera mà una realitat que, malgrat les diferències evidents, permetia establir un seguit de paral·lelismes entre Catalunya i la terra que el va acollir. L'ambient literari mexicà de les dècades de 1950 i 1960 maldava per recuperar les arrels no hispàniques de la nació i per posar en relleu la condició mestissa i heterogènia de la civilització mexicana:

Nonetheless, writers in Mexico, Central America, and the Andean nations attempted to acknowledge the role of Indian cultures in national, regional, and continental terms and to desimplify conceptions of the sociopolitical, economic, racial, and cultural relations between Indian, mestizo, and European sectors» (Hawley, 2001: 235-236).

Sobre aquesta qüestió és pertinent recordar la influència que va tenir en el pensament mexicà —i, per extensió, en el llatinoamericà— el brillant assaig que Octavio Paz va

publicar el 1950, *El laberinto de la soledad*, en què aprofundeix sobre la cerca constant de la identitat nacional que té lloc després de la revolució mexicana. Per a Paz (1950: 427-430), la conquesta espanyola va consistir en la substitució del poder dominant asteca —que governava despòticament sobre els altres pobles mesoamericans— pel poder castellà, que fins i tot es va apropiari del poder simbòlic de la capital: sobre les ruïnes de Tenochtitlán es va fundar la ciutat de Mèxic, de la mateixa manera que la Roma cristiana es va erigir sobre les restes de la Roma pagana. Així, doncs, en aquest cicle en què «la ruptura afirma la continuïtat» (Paz, 1965: 24), el trencament que es produeix amb l'assoliment de la independència també es pot interpretar com una mena de restauració després de la «interrupció» del període colonial. És el que més tard, en el seu discurs d'acceptació del premi Nobel (1991), Octavio Paz resumiria d'aquesta manera: «la búsqueda de la modernidad nos llevó a descubrir nuestra antigüedad, el rostro oculto de la nación».

Parcerisas (2013: 62-63) observa el mecanisme pel qual Paz simbolitza mitjançant la Malinche, intèrpret d'Hernán Cortés i facilitadora de la conquesta de l'imperi asteca, un país «apartat de la seva tradició indígena, rebutjat pel clamor dels vencedors, esqueixat en tot moment entre el paganisme i el catolicisme, entre allò indígena i allò colonial». Enfrontada a la noció de la mare verge, que seria la verge de Guadalupe, Paz reconeix en la Malinche a la *chingada*, una imatge típicament mexicana que associa amb la mare sotmesa per la força, amb la mare violada. Doña Marina, la Malinche, es lliura a Cortés, però quan ell ja se n'ha servit i no la necessita, l'oblida: és el trist fat d'innombrables dones índies, usades pels conqueridors i tot seguit repudiades, és la trista metàfora del colonitzador i la terra subjugada. En aquest sentit, la Malinche exemplifica la connexió amb la tradició precolombina, amb una «identitat que li ha estat robada, amb una tradició violada» (ibídem), perquè ella simbolitza el punt d'unió

entre el món dels colonitzats i dels colonitzadors. Portar a la llum aquesta història de dolor ajuda en el procés de reescriptura o d'actualització de la història de Mèxic després de la revolució, perquè fer patent el sofriment del passat permet entendre millor com és el país, fa possible restituir el període precolonial en l'imaginari col·lectiu i permet encaixar aquesta peça de la història nacional.

Aquesta actitud de recuperació del bagatge anterior a la conquesta es va alinear amb el debat, comú a una gran part de l'Amèrica Llatina, sobre la necessitat de representar la realitat social en la literatura d'aquell moment, i en el rol polític i creatiu dels intel·lectuals i dels escriptors literaris «who regarded himself or herself as the ideal mediator [...] or as the conduit through which subaltern indigenous, mixed-race, or working-class subjects could be represented or spoken for» (Hawley, 2001: 234). En tot el continent es busca fer servir la ficció tant per a crear un llenguatge propi —«la creación de una “auténtica voz” también crea capital cultural» (Jáuregui; Moraña, 2007: 151), d'acord amb les tesis d'Alejo Carpentier (1964)—, com per a representar la realitat postcolonial del país en clau heterogènia, primant la diversitat de punts de vista i d'interpretacions en detriment d'una visió monolítica massa propera al relat imposat durant els segles de colonització:

La novela latinoamericana se ofrece como un nuevo impulso de fundación, como un regreso al acto de la génesis para redimir las culpas de la violación original, de la bastardía fundadora: la conquista de la América española fue un gigantesco atropello, un fusilico [violació continuada] descomunal que pobló al continente de fusiloquitos, de siete leches, de hijos de la chingada. (Fuentes, 2011: 283)

Per a un intel·lectual exiliat com Artís-Gener, que fugia del règim dictatorial de Franco i veia amb una gran preocupació la dificultat de mantenir la seva identitat nacional

lluny de Catalunya, era relativament fàcil posar-se en la pell dels intel·lectuals mexicans i compartir tant el rebuig al colonialisme espanyol com la necessitat de rescabament de les identitats precolombines, així com advocar per l'aflorament de tot el cabal de patiment i anihilació cultural derivat de la dominació espanyola. Joan Fuster ho expressa amb una sardònica exactitud quan es refereix als escriptors catalans exiliats a Amèrica: «són porosos al món autòcton, tant en la pressió d'una actualitat compartida com en la fantasmagoria arqueològica dels residus precolombins» (1976: 381). L'exercici d'identificació els serveix per a buscar «la seva pròpia imatge en el mirall de l'altre, que va ser, justament, el de la realitat passada i present de les poblacions indígenes» (Guzmán Moncada, 2011: 275) del Mèxic que els va acollir.

Sobre els exiliats catalans, com els pobles colonitzats que viuen «al marge de la Història universal», es pot afirmar que «también ellos arrastran en andrajos un pasado todavía vivo» (1950: 210), un passat que els marca i que és present tothora, i que els recorda sempre qui són i què hi fan, a l'exili. Només quan aquest “passat viu” va córrer el risc de fossilitzar-se, de ser un passat perfet i pretèrit, es va fer palesa la necessitat de tornar a Catalunya.

De la mateixa manera que en el cas català s'intenta superar l'adversitat de ser una cultura prohibida i dispersa en una gran diàspora, en el cas mexicà s'accepta que la història ja no es pot canviar —«res no pot desarticlar l'obra acumulada dels segles» (Artís-Gener, 1981: 197)— i, sobre el bagatge innegable de la cultura del colonitzador espanyol —la qual té el seu propi cabal de substrats històrics—, es reclama el dret a afegir-hi un superstrat mestís, a considerar tan vàlid el referent de les cultures

indígenes com ho pot ser l'empelt castellà posterior: en paraules de l'escriptor i filòsof José Vasconcelos, calia reivindicar Mèxic com una nació d'arrel "castellana y morisca, rayada de azteca" (Paz: 1950, 305). L'esperit de resistència anticolonialista, doncs, uneix la identitat mexicana i la catalana: encara que de maneres diferents, totes dues cultures necessiten reforçar les arrels i els trets diferencials perquè temen acabar diluïdes en una veïna més forta i poderosa. En Artís-Gener, els esperits de lluita per la supervivència cultural, tant de la seva cultura d'origen com de la d'acollida, s'uneixen al seu propi instint de conservació de l'exiliat en una mena de sincretisme:

El català coincideix amb l'aventura duríssima de l'autor llatinoamericà de l'època que intenta explicar-se quina és la seva cultura, quina és la seva realitat, quin és el paper de la literatura, i assaja de crear una obra pròpia en el concert del món. L'acceptació del mestissatge cultural i alhora la demostració d'una identitat, el rebuig del colonialisme modern, un cop assumit el mestissatge, la voluntat de conquerir una veu personal malgrat el fracàs, de descriure, de transformar mitjançant l'escriptura, de reinventar o de distorsionar com a camins de sortida davant d'una realitat que es rebutja o que no es pot arribar a comprendre, són actituds que l'escriptor català pot assimilar molt bé. Pot creure molt bé que són les seves. (Aritzeta, 1996: 82-83)

Aquesta situació de resistència a les vicissituds històriques, passada pel sedàs de la creació literària, pot resultar una font de ficció inesgotable: si la realitat és nefasta, cal reinventar-la. En gran mesura, l'obsessió d'Artís-Gener per subvertir la història neix de la voluntat de crear en la ficció allò que no s'ha esdevingut, allò que no s'ha fet real, i sobretot de l'obsessió d'aportar una nova visió del món, de vegades distòpica — *L'enquesta del Canal 4*— o ucrònica —*Paraules d'Opòton el Vell*—, però que sempre és un intent d'enfocar la realitat amb una llum diferent.

6.2. Dues obres clau: *Paraules d'Opòton el Vell* i *Mèxic: una radiografia i un munt de diapositives*

Una mostra ben clara d'aquesta voluntat de subvertir la història és la seva novel·la més cèlebre, *Paraules d'Opòton el Vell*. Tot i que es va publicar l'any 1968, quan ja havia tornat a Barcelona, Artís-Gener la va idear, escriure i reescriure durant tretze anys, és a dir, que el projecte el va acompanyar al llarg d'una bona part del seu exili a Mèxic. Sembla del tot pertinent, per tant, aproximar-nos-hi per veure aquest discurs trencador i profundament anticolonial present des del moment mateix de ser concebuda, i com el propi autor demana que s'interpreti d'acord amb aquest punt de vista.

En aquesta obra Tísner juga a desfer el llegat imperial que pesa sobre l'Amèrica Llatina i crea la ficció que són els asteques els que van a parar a la península Ibèrica. Amb tot, aquesta nova variable dins de l'artifici històric tampoc no deslliura els nàhuatl de caure sota el domini hispànic ni els salva del jou del colonialisme, però hi traspua molt clarament la idea que la dominació podria haver estat molt diferent, i que, consegüentment, la realitat del Mèxic actual també ho podria ser.

Artís-Gener empra l'artifici literari del manuscrit trobat —«era un manuscrit en la nostra grafia del segle setzè, però redactat en nàhuatl», diu a la isagoge de *Paraules d'Opòton el Vell* el suposat narrador que el troba—, de manera que el text de la novel·la es presenta com la traducció d'un document asteca del segle XVI escrit en llengua nàhuatl. L'estratègia de proclamar-se traductor serveix a Tísner per a introduir un mostrari d'innovacions narratives i lingüístiques que reforcen un estil narratiu únic que hibrida la llengua catalana amb la suposada imatgeria nàhuatl, perquè l'autor-

traductor es permet un seguit de llibertats estilístiques que enriqueixen el contingut lingüístic de tota l'obra: de vegades alterna la cerca d'equivalències de conceptes culturals asteques i els explica en notes al peu de pàgina, i de vegades calca literalment les expressions del text «original», teòricament en nàhuatl, cosa que li serveix per a crear imatges noves que, lluny d'entorpir la lectura en català, la reforcen i li confereixen un regust especial. S'observa, doncs, que l'enginy de la suposada traducció, clarament de caire estrangeritzant, obliga el lector a endinsar-se dins de la cultura nàhuatl, que és una de les intencions clares de l'autor a l'hora d'escriure *Paraules d'Opòton el Vell*. La voluntat de reivindicació de la cultura nahua era tan gran que Tísner, per fer més versemblant l'origen precolombí del manuscrit trobat, es va proposar fer una «imitació dels trets estilístics del nahua literari» (Guzmán Moncada, 2011: 269) i va analitzar, com a referent real que li servís de model, les traduccions literàries dutes a terme per Ángel María Garibay, impulsor del Seminario de Cultura Náhuatl, que pretenien conservar tant la imatgeria com les estructures pròpies de la llengua nahua.

D'altra banda, el joc del manuscrit trobat i traduït també ajuda a dissimular el fet que, qui pren la paraula per defensar la cultura nahua, és una persona que hi és aliena. Si bé és cert que Artís-Gener confessava una admiració i un respecte màxims per les cultures precolombines, i que, fins i tot, va ser capaç d'aprendre uns rudiments de llengua nàhuatl per tal de fer més creïble el seu projecte —«en vaig fer una tercera versió, començant de zero i aprenent la llengua natural dels pobles perifèrics del Districte Federal, el nahua, assistint a unes classes magistrals que feia un jesuïta anomenat Ángel María Garibay» (Escamilla i Finestres, 2001: 123)—, necessita emprar un subterfugi literari que faci possible prendre una certa distància vers la realitat nàhuatl que vol retratar a l'obra. No es tracta, doncs, d'un aïllament gratuït: per

un costat, és una excusa per a reforçar la versemblança de l'obra i, per l'altre, evita apropiar-se totalment de la veu d'una cultura minoritzada. Com que sovint les literatures dels indrets colonitzats només poden expressar-se a través de la veu del colonitzador (Young, 2009: 107), que és qui s'encarrega d'explicar al món com és la realitat que subjuga, Tísner fa un pas enrere i s'estalvia d'erigir-se directament en portaveu del poble nàhuatl. La disfressa de traductor li permet enretirar-se i fer, només, el paper del mitjancer que permet que aflori el relat «original» nahua amb la mínima intermediació possible. En aquest sentit, l'estratègia estrangeritzant de la suposada traducció no fa més que reforçar aquest imatge d'intervenció mínima en un text «original» que, pel seu interès com a suposat document històric i etnogràfic, mereix un gran respecte.

A més, la justificació de la suposada traducció li permet fer explícits, al pròleg de la novel·la, els paral·lelismes entre el poble asteca i el poble català, els quals doten l'obra d'un pla simbòlic interessantíssim i d'una càrrega política clara, perquè, sobre la base d'aquestes similituds, Artís-Gener planteja un lligam invisible i alhora irrompible entre la realitat dels asteques d'Opòton i la de la seva Catalunya. Artís-Gener en parla en aquests termes:

«[*Paraules d'Opòton el Vell*] és una trapelleria que em serveix per dir tota una sèrie de coses que volia dir contra Espanya i a favor de Catalunya sense haver-les d'anomenar. No crec de cap manera que un poble tingui el dret a envair-ne un altre; en altres paraules, és el camí que he triat per a condemnar l'invasor del meu poble. Allò que condemno d'Espanya com a invasora de Mèxic és, de bo de bo, el mateix que Espanya ha fet amb el meu país: l'ha conquerit, l'ha subjugat, n'ha minimitzat la llengua i ens ha imposat les seves creences. He de fer catalanisme, he de servir la meua pàtria encara que sigui fent una volta enorme, una perífrasi, perquè el que no puc fer a *Paraules d'Opòton el Vell* és parlar de Catalunya.» (Nadal, 1993: 29)

Mitjançant aquesta «perífrasi», Artís-Gener es trasllada al tombant dels segles XV-XVII i reïx a endinsar-se en la personalitat d'un asteca: «és a través d'aquest desplaçament que pot examinar lliurement —sense els delmes del ressentiment, de la frustració personal— la dialèctica complexa del conqueridor i el conquerit, de l'home que s'enfronta amb una realitat que se li escapa» (Guillamon, 1987: 71). Justament és aquesta posició de traductor-editor, la d'un occidental resident a Mèxic i que és testimoni del contrast de cultures, la que li permet situar-se a l'espai que hi ha entremig dels dos mons, una mica al marge dels dos però fent el paper de la frontissa que els uneix i que fa possible el relat, i que resulta que és l'espai més propici per a parlar amb una certa distància sobre la qüestió de la diferència i l'alteritat que es traspuja al llarg de la novel·la. Gran part de l'obra està basada en la diferència entre dos mons que no s'acaben d'entendre i, de fet, a la isagoge l'autor ens adverteix que «res no hi ha tan envitricollat com les divergències entre el nostre món europeu i l'americà i moltes coses que a casa nostra tenen una rígida validesa allí res no signifiquen i el fenomen, és clar, també opera en sentit invers». No obstant tota aquesta diferència, en l'acció de l'obra sempre s'intenta bastir ponts entre les dues parts i superar la incomunicació, actitud que fou una constant al llarg de la vida de l'autor.

Segons Avel·lí Artís-Gener (1992: 7), «era fàcil d'inventar la facècia de la conquesta al revés, em consta. Però el llibre, encara que figuri que està escrit per un asteca del segle XVI, és d'un català que es delia per explicar a l'invasor de tostemps com són estèrils les conquestes armades.» *Paraules d'Opòton el Vell* és, també, la subversió de la història i dels equilibris de poder, però abans de res és, sobretot, una subversió dels objectius principals que hi ha hagut al darrere de les cròniques medievals i renaixentistes, fonts principals per a l'autor a l'hora de construir l'estil i el llenguatge del seu relat

«històric», entre les quals destaca particularment la influència de la *Historia verdadera de los sucesos de la conquista de Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo.

Tot i que la majoria de textos en què es va basar Artís pertanyen a la historiografia castellana, és gràcies a la tradició medieval catalana i, en especial, la *Crònica* de Ramon Muntaner —de la qual manlleva certs aspectes estilístics—, que adapta tot aquest cabal d'informació al català, llengua aliena a la gran conquesta d'ultramar, però convertida ara en llengua d'una conquesta en aquesta cinquena gran crònica de la literatura catalana. Tant les *cròniques de Indias* castellanes com les cròniques medievals catalanes es caracteritzen pel fet que remarquen l'èpica de la conquesta militar. Artís-Gener, però, utilitza la seva crònica asteca, fusió d'aquestes dues tradicions historiogràfiques, per a deixar constància de la possibilitat que la història hauria pogut anar d'una altra manera, i també per a fer la paròdia no solament d'un gènere, sinó també d'una actitud autosuficient i hostil davant d'allò que es desconeix. Al desprestigi del militar profanador i àvid de riquesa, del conqueridor que exhibeix la violència arbitrària com a símbol del seu poder, Artís hi oposa un cronista asteca, que més que un soldat és un visitant que ve a conèixer, a meravellar-se i a comprendre. Malauradament, tant la batalla d'Artís-Gener com la d'Opòton està perduda abans de començar: la força de l'humanista, de qui té voluntat de saber, acaba anorreada per l'instint de destrucció, per la força bruta del militar.

En aquest punt convé destacar, per bé que té un to completament diferent, una altra obra d'Artís-Gener, apareguda l'any 1981 —però començada a idear, com Tísner explica al seu cosí Víctor Artís, el 1968—: *Mèxic: una radiografia i un munt de diapositives*. Es tracta, en paraules de l'autor, d'un «assaig de comprensió» necessari

«contra el distorsionat perfil que Mèxic presenta a la perifèria», especialment entre el públic català. Per a Carlos Guzmán Moncada, hi queda reflectida d'una manera molt clara la consciència que Artís-Gener

tenia dels mecanismes que articulen aquests tòpics en el si d'una cultura —la mexicana—, del paper que se'ls atorga per bastir una representació identitària, i de com, esdevinguts estereotips i traslladats a l'àmbit d'una cultura diferent —en aquest cas la catalana—, basteixen representacions imagològiques, la innocuïtat de les quals canvia de signe quan es tradueixen en patrons per modelar dins el seu imaginari una noció de *l'altre*. Per aquesta raó, *Mèxic: una radiografia i un munt de diapositives* [...] és, abans que res, l'aferrissada defensa d'una manera de mirar el món. Una *visió*, en darrer terme, de «l'essencial heterogeneïtat de l'ésser», de la «*la incurable otredad que padece lo uno*», que diria l'Abel Martín machadià. (Guzmán Moncada, 2004: 82)

La influència d'*El laberinto de la soledad*, d'Octavio Paz, és molt evident en l'obra d'Artís-Gener, especialment a *Mèxic: una radiografia i un munt de diapositives*, però també alimenta el contingut ideològic subjacent a *Paraules d'Opòton el Vell*. Tísner, còmode en allò que Homi K. Bhabha anomena *third space*, és el receptor ideal d'aquesta obra clau en el desenvolupament de la identitat postcolonial del país mesoamericà, per la qual cosa la lectura aprofundida de l'obra de Paz s'entreveu en la manera d'abordar alguns aspectes de la història de Mèxic i, sobretot, per la posició que pren envers la complexitat de la cultura mexicana, i per la importància que dóna al mestissatge.

En molts sentits, *Mèxic: una radiografia i un munt de diapositives* és la contrapart de *Paraules d'Opòton el Vell*, és el que Miquel Dolç (1981: 42) en diu «una misma confesión de admiración y amor» cap al país que el va acollir. Cal entendre aquestes

dues obres, tan diferents en forma i contingut però tan complementàries, com una espècie de díptic, que si bé es pot llegir de manera separada, és quan es tenen en compte de manera conjunta que assoleixen el màxim de la seves respectives intencions narratives. La lectura de l'una permet aprofundir en la comprensió de l'altra o, si més no, en permeten fer una nova lectura, hi aporten un nou enfocament. Maria Aurèlia Capmany, al pròleg de la primer edició de *Paraules d'Opòton el Vell*, deia que aquest «és el llibre de Mèxic», però convindria ser més precisos per a poder incloure, en aquesta definició, l'altra obra cabdal sobre el país, *Mèxic: una radiografia i un munt de diapositives*. Amb tota seguretat podem afirmar que *Opòton* és la novel·la de Mèxic i que *Mèxic: una radiografia* és l'assaig sobre Mèxic. I tots dos, junts, conformen aquest «llibre de Mèxic» al qual es referia Capmany, creat amb la voluntat d'entendre i alhora d'explicar.

La germanor d'ambdues obres es fa més evident quan Artís-Gener, en diverses ocasions al llarg d'aquest assaig, cita Opòton. L'associació del país mexicà amb el terrissaire és automàtica, gairebé tan diàfana com la identificació entre autor i personatge, cronistes voluntariosos del seu temps i de les seves vivències. Tísner se sent impel·lit a parlar del seu Opòton quan parla de la experiència americana; aquest fet no és tan estrany perquè, al capdavall, el personatge va acompanyar l'autor al llarg dels tretze anys esmerçats en la redacció de l'obra, la meitat del temps que va durar la seva estada a Mèxic. Fins i tot quan Artís-Gener va començar a capficar-se seriosament en la necessitat de fer realitat el retorn a Catalunya, quan les cartes a Pere Calders, ja retornat, gairebé eren un monogràfic sobre d'aquest punt, Tísner comença a refer per tercera vegada la novel·la, com si l'epopeia transatlàntica del personatge fos un assaig del seu propi viatge. Opòton és, en tots els aspectes, producte de l'exili mexicà, és innegablement el fruit del temps passat al continent americà: a més a més, i com a

factor no negligible atesa la personalitat de l'autor, la novel·la és una excusa per a aprofundir en el coneixement de la terra d'acollida: «el país em va subjugar des de l'instant mateix del desembarcament a Veracruz i la meva impenitent curiositat hi deu haver posat la resta» (Artís-Gener, 1981: 10).

De la mateixa manera que Tísner no pot passar d'esmentar el seu personatge nahua, tampoc no pot estar-se d'intercalar anècdotes reals, viscudes en primera persona, al llarg del text de *Mèxic: una radiografia*, per tal de fer més digerible el text i, alhora, il·lustrar-lo amb retalls de la seva experiència. Tot plegat recorda, un cop més, les maneres de narrar d'Opòton, que també amaneix la narració amb anècdotes insòlites, que no són altres que les maneres d'entendre la vida, i la literatura, d'Artís-Gener: la secció «El pla de la calma», *Al cap de vint-i-sis anys*, els quatre volums de *Viure i veure*, i també les innumerables entrevistes i intervencions a la premsa, són un autèntic recull de vivències explicades amb l'afany d'un narrador àvid d'explicar-les.

La interpretació de conjunt d'ambdues obres guanya força, també, gràcies a les reflexions que ens suscita una altra producció tisneriana de 1971, el volum *Al cap de vint-i-sis anys*, que aplega un seguit d'episodis vitals i que podria qualificar-se com un primer intent memorialístic d'Artís. En aquest recull hi ha un capítol, convenientment titulat «Exercici pràctic de capgirament de la història», en què Artís-Gener explica com un cop ja ha retornat a Barcelona, i tot just després d'obtenir de nou el passaport, es va proposar d'anar a Perpinyà amb l'única intenció de refer, però a la inversa, el camí que havia seguit per sortir del país quan va haver d'iniciar l'exili. Tísner compara la feta amb el recorregut que havia emprès, un temps abans, pel nord de la península ibèrica, «d'est a oest, una llarga faixa que només havia recorregut a través dels mapes i de les

geografies gairebé punt per punt de l'itinerari d'un altre entranyable amic meu, el Vell Opòton, però en direcció contrària a la seva» (Artís-Gener, 1971: 254). En aquestes accions s'hi detecta una necessitat evident de transitar i de desfer físicament els camins del record o de la ficció, com un ritual simbòlic que permet tancar el cercle. De la mateixa manera, amb el seu assaig Tísner comença a tancar el trauma de l'exili, espigolant les facetes més positives de Mèxic —sense amagar les que no ho són tant— i presentant-les al lector. Un cop més, Artís-Gener fa de mitjancer entre dues realitats, la mexicana i la catalana, i de nou ho fa de bon grat, complint una mena de deure moral que l'obliga a actuar en defensa de la cultura «adoptiva» mexicana.

De manera molt resumida, podem afirmar que Artís-Gener, mitjançant la ploma, sempre busca l'entesa i el diàleg intercultural, i que per a fer-ho aprofita aquest tercer espai que hi ha entre dues concepcions del món, que per força coneix bé i on, malgrat tot, se sent prou còmode. Amb tot, cal notar que Tísner sempre pren part, volgudament, pel colonitzat, pel feble, per l'amenaçat; amb el seu discurs deslegítima aquesta asimetria entre cultures i malda per fer que totes siguin considerades iguals en tots els nivells i a tots els efectes.

6.3. Les traduccions tisnerianes del castellà al català

Arran de l'auge destacat de la literatura llatinoamericana de les dècades de 1960 i 1970, allò que s'ha convingut a anomenar com a *boom*, es va produir un efecte interessant en el si del cànon literari occidental: un bon grapat d'autors de l'Amèrica Llatina i una part de les seves obres van incorporar-se amb força en la *Weltliteratur* —gràcies a l'impuls remarcable i relativament proper en el temps del Premi Nobel de Literatura, com en el cas de Miguel Ángel Asturias (1967), Pablo Neruda (1971) o

Gabriel García Márquez (1982); en altres casos, com Octavio Paz (1990) i Vargas Llosa (2010), aquest reconeixement va ser més extemporani—, amb la qual cosa van deixar de ser vistos únicament com a elements menors propis de països perifèrics.

Aquesta nova onada literària que assoleix fama mundial es va presentar com a renovadora de tradicions literàries molt sòlides, i la seva entrada al cor del sistema literari universal va suposar una bona sacsejada en l'escala d'interessos de les cultures hegemòniques. La traducció, activitat que en moltes ocasions s'ha mogut en els marges dels sistemes culturals, va permetre obrir una porta que connectava les literatures de l'Amèrica Llatina, relegades a un segon terme, amb les literatures que, en part gràcies al poder polític i militar, havien viscut al centre del cànon literari mundial i havien ocupat un punt preferent, també, en els sistemes literaris dels països colonitzats.

En el cas d'Artís-Gener, però, l'esforç d'anostrar *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez connectava les literatures llatinoamericanes, fins llavors perifèriques, amb la literatura catalana, tant o més perifèrica, i a més sense possibilitat immediata d'apropar-se a la centralitat. A més, en el moment en què va tenir lloc aquest fenomen de mundialització de la literatura llatinoamericana, la cultura catalana vivia els darrers anys del règim franquista, que li era clarament hostil, i suportava el pes d'unes polítiques de control cultural encara prou fèrries; amb no gaire a favor, doncs, maldava per sobreviure sota el pes importantíssim de la cultura en espanyol. En aquestes circumstàncies la traducció al català de literatura en altres llengües va ser una autèntica onada renovadora, duta a terme per un bon nombre d'editors i traductors que s'afanyaven a girar al català tant les novetats del moment com les obres imprescindibles del panorama en altres llengües, amb la qual es volia anar reduint una asimetria cultural entre el castellà i el català que semblava insalvable.

En un context com aquest, traduir al català la literatura escrita en castellà podia semblar, d'entrada, contraproductiu, perquè si el que es buscava era reafirmar la cultura catalana enfront de l'espanyola, omnipresent a Catalunya, hi havia la sensació que calia apartar-se'n, buscar altres fonts. Però és justament aquest trasllat innecessari —ateses les característiques peculiars del públic català— el que homologava la cultura catalana amb tota la resta, no era sinó una reafirmació de personalitat: es traduïa allò que no calia, justament per demostrar que en català es podia obrar amb tota naturalitat, i que aquesta aportació no sols no feia mal, sinó que era una aportació enriquidora per a la llengua i la cultura catalanes.

La traducció subvertia, a la seva manera, unes relacions de poder fermament solidificades, i l'aportació d'Artís-Gener en girar al català *Cien años de soledad* permetia no només fer possible aquesta subversió de l'*status quo*, sinó fer-la d'una manera en què l'obra traduïda prenia relleu com a obra d'art en si mateixa: Tísner va aconseguir «fer madurar en la traducció», com diu Benjamin, «el germen de la llengua pura» (Gallén, 2000: 353). En Artís-Gener hi havia la *intentio* clara de pensar en el lector català, per la qual cosa va optar per elaborar, sense vulnerar el text de partida, una obra literària de primer ordre emprant una llengua literària valenta que reafirmés el valor de la llengua d'arribada. La traducció va servir com a element propici per a reivindicar una mena de descolonització de la cultura catalana:

Al establecerse la traducción en un lugar de inestabilidad entre las representaciones de una y otra cultura, en el lugar del desplazamiento, la confusión y la hibridación ¿no podría ser también la traducción, cuando desde la teoría postcolonial se insiste en la «descolonización» de la propia Europa, el lugar discursivo apropiado y necesario para luchar contra las representaciones dominantes? (Carbonell, 1997: 23).

Tanmateix, en el cas de la traducció literària del castellà al català —sempre dins de l'àmbit de l'alta literatura i deixant de banda els fenòmens literaris purament comercials—, no hi ha cap marc teòric generalitzable perquè, de fet, la gran majoria dels traductors que han treballat en aquesta combinació, per molt que hagin emprès la tasca simplement amb un afany creatiu, com una forma més d'escriptura literària, ha acabat justificant el perquè de les seves traduccions, ha necessitat explicitar els motius, la conveniència o la intenció que hi havia darrere de cada trasllat, malgrat que en molts casos es tractés d'experiments de reescriptura estèticament tan interessants en si mateixos que no hauria calgut adduir les raons per dur-los a terme. En tot cas, el que sí que és compartit per tots els traductors que han treballat en aquesta combinació lingüística és el fet que traduir del castellà, en el context de la cultura catalana, no és una activitat neutra com ho pot ser el trasllat des de qualsevol altra llengua; si no calgués, en certa manera, demanar permís o recórrer a justificacions no es tractaria d'un fenomen d'excepció: és precisament en aquestes justificacions, per tant, on es fa patent aquesta no-neutralitat.

En la versió catalana de *Cien años de soledad*, que Artís-Gener va iniciar per pròpia voluntat, només per l'afany de veure com sonaria en català aquell inici de novel·la cèlebre, s'hi pot trobar la mateixa intenció que mou tot l'artifici literari d'*Opòton*, és a dir, la voluntat de construir una visió nova dels fets, de crear altres versions de la realitat que ens envolta. Es tractava de fer que un text literari de tan alt nivell, i tan exitós, estigués en una llengua a la qual a ningú se li acudiria traslladar-lo, era el joc de traduir allò que mai no s'arribaria a traduir. En aquest cas només trobem un joc, sí, però que traspuava una voluntat sòlida d'afirmació cultural: encara que, en teoria, aquest text mai no havia de ser traduït al català, Tísner va fer l'esforç de provar-ho, va fer un gest que pot ser llegit en clau de subversió de la realitat. I resulta que aquesta

traducció que ell va començar per plaer, per joc, es va acabar fent realitat per tot un seguit de coincidències espacials i temporals afortunades en què el traductor, l'autor i l'editor, per raons diferents però que convergien en un mateix fi, es van avenir per tirar endavant la publicació de la versió catalana de *Cien años de soledad*, apareguda l'any 1970 a l'editorial Edhasa, dirigida per Antoni López Llausàs.

Publicar una traducció al català d'un text literari mundialment famós escrit originàriament en castellà semblava una bogeria mercantil: els lectors potencials de la traducció preferirien, sens dubte, la versió original. Artís-Gener mateix ho admet sense pal·liatius al pròleg de la primera i única edició que es va fer a l'època. I no només semblava una bogeria des del punt de vista del negoci editorial, que efectivament no va ser gaire positiu, sinó que ho era des del punt de vista de l'establishment sociocultural del moment. Traduir de la llengua dominant a la llengua subalterna ni tan sols caldria: tan gran era el domini de l'imperi que la seva llengua, en el pla funcional, era també la llengua del grup subaltern, amb la qual cosa quedava desactivada, *de facto*, la necessitat del trasllat. En aquestes circumstàncies, traduir del castellà al català era una subversió de l'ordre establert, era posar la llengua subalterna —el català— al mateix nivell que qualsevol altra llengua, era l'intent de normalitzar el fet que hi hagués un intercanvi d'igual a igual amb la llengua dominant. Per tant, i tot i que pugui semblar el contrari, traduir de la llengua de l'imperi subjugador no era una prolongació del domini d'una cultura sobre una altra, sinó que era un acte de rebel·lia, una reclamació del que havia de ser normal i no ho era, perquè els mateixos individus que patien la dominació de l'altra llengua ja acceptaven la situació amb total normalitat. Es tractava, en termes de Gramsci, d'una «dominació cultural per aquiescència» (Carbonell, 1997: 28), en què a còpia d'insistir en la idea que la llengua catalana no era apta per a la literatura, o per a la traducció, s'acabava creient que

realment no ho era. De la mateixa manera, insistir en el fet que la llengua catalana no havia de traduir des del castellà perquè la proximitat de les llengües i la situació sociolingüística ho desaconsellaven, acabava fent que no es traduís del castellà al català literatura de qualitat, tal com sí que es feia, i a bastament, amb obres originals en altres llengües. Artís-Gener, traduint García Márquez, va subvertir aquestes normes de traducció tàcites del sistema literari català.

És per tot això que, en aquest context, el fet de traduir al català una obra que els possibles lectors poden llegir en l'original castellà representava un doble esforç descolonitzador: d'una banda, es reconeixia sense pal·liatius la grandesa d'una obra procedent d'una realitat postcolonial, la de García Márquez, i, de l'altra, es descolonitzava pròpiament la realitat cultural catalana del moment mitjançant un acte de reclamació de la validesa del català com a llengua de recepció de textos d'alta literatura originalment escrits en castellà, llengua d'imposició en el moment en què es va fer el trasllat.

Aquesta concepció de la traducció associada a la subversió de les jerarquies que s'han assumit com a invariables en matèria de relacions interculturals és, com assenyala Arrojo (2014: 37), molt pròpia dels intel·lectuals llatinoamericans:

In Latin America, as in most postcolonial contexts, translation, both as a metaphor and as the actual translingual practice that domesticates the foreign, plays a central role in the most fundamental, all-encompassing questions to be addressed on issues of nationality, ethics and identity.

En el cas concret de *Cent anys de solitud*, la tasca de Tísner té punts de contacte amb el grup d'intel·lectuals vinculats amb Oswald de Andrade i Augusto i Haroldo de Campos —coneguts com a *antropòfags* o *canibalistes*—, tot i que aquests fan el recorregut cultural a la inversa: d'alguna manera Artís europeïtza el patrimoni cultural llatinoamericà, es fa seu l'espanyol americà de García Márquez i el regurgita en la forma d'un català creatiu i volgudament expressiu. En aquest sentit, doncs, en l'estadi lingüístic traspasa els límits d'una traducció convencional «per tal de fer sonar la seva pròpia mena d'*intentio*» (Benjamin, dins de Gallén, 2000: 355) i domestica el text, i ho fa amb la voluntat de no arronsar-se enfront del text original, sinó de posar al mateix nivell la llengua —i la cultura— meta. Aquesta manera d'actuar encara pren més sentit si es té en compte el context en què la duu a terme, el d'una Catalunya tardofranquista que presenta unes característiques properes a les d'una cultura colonitzada.

Arrojo (2014: 39) explica que aquest comportament tan típic del canibalisme «entails a combination of reverence and irreverence that inspires a daring sense of creativity and settles the conflict defining the encounter between the domestic and the foreign». I resulta que també en la tria de l'obra Tísner és proper a Augusto de Campos, el qual afirma, sobre els seus poetes preferits, que «a minha maneira de amá-los é traduzi-los. Ou degluti-los, segundo a Lei Antropofágica de Oswald de Andrade» (1978: 7). Així, doncs, de la mateixa manera que els antropòfags o que les traductores feministes, que tradueixen autors i obres que els interessin i pels quals se senten atrets estèticament, Artís-Gener tria *Cent anys de solitud*, tria García Márquez «perquè es tracta d'un llibre que estimem amb passió i que el sentim com una clau de volta de l'arquitectura literària contemporània. I perquè en García Márquez és un vell amic nostre, de quan *Cien años de soledad* es gestava lentament dins seu» (Artís-Gener, 1982: 8).

Tanmateix, aquest aspecte subversor de la realitat encara va més enllà. Si d'una banda ho és per a la cultura catalana, de l'altra ho és també pel que fa al propi traductor: Artís-Gener s'autodescolonitza com a individu mitjançant la recuperació d'una part d'ell mateix madurada durant vint-i-sis anys a Mèxic —medi postcolonial, on l'uropeu encara era rebut com un ciutadà de primera— i viscuda en la llengua compartida pel règim exiliador i pel país acollidor, i que ara pot posar al servei de la llengua catalana. És gràcies a aquesta experiència vital, culturalment impregnada de mestissatge, que Tísner es posiciona com a expert en la llengua literària llatinoamericana, i el fet de traduir-la a la seva llengua pròpia li permet posar en pràctica aquest bagatge transcultural: «cast as an act of love, and as an act of disruption, translation becomes a means of repositioning the subject in the world and in history» (Apter, 2006: 6).

No sembla fora de lloc pensar que, sense aquesta primera incursió editorial en la traducció literària del castellà al català, literàriament tan reeixida, no hi hauria hagut les tres aventures següents, és a dir, la publicació de les versions catalanes de *Crònica d'una mort anunciada*, *Els cadells* i *L'Aleph*, com a mínim de la mà d'Artís-Gener. Sens dubte, el conjunt d'aquestes traduccions reforça la producció de Tísner i permet reivindicar el pes dels anys d'exili en la seva trajectòria com a intel·lectual, i ens ajuda, sobretot, a fer un pas més a l'hora d'entendre la globalitat de la seva obra.

6.4. Artís-Gener, autotraductor: *Palabras de Opoton el Viejo*

Paraules d'Opòton el Vell és, sens dubte, la novel·la a la qual Artís-Gener va dedicar més temps i esforços, que no es limiten només a les successives versions i revisions del text original, sinó que també inclouen els tràfecs i les gestions destinades a fer que algun editor la volgués incloure al seu catàleg. Tant un aspecte com l'altre ocupen una part

important de la seva correspondència amb altres intel·lectuals catalans, com ara Rafael Tasis o Pere Calders.

La dificultat de veure la novel·la publicada en català, i la manca de sort en els premis literaris on la va presentar, que haurien estat el desllorigador de tot plegat, van fer pensar a Tísner en la possibilitat de buscar una editorial mexicana que pogués interessar-se per un text de temàtica històrica local. Amb la ment posada en aquesta opció, en una carta a Rafael Tasis datada el 24 de gener de 1965, Artís-Gener li confiava que estava fent la traducció d'*Opòton* al castellà «en vistes a [...] l'esperada difusió que pugui tenir en aquesta llengua. Hi ha la possibilitat que l'editi el Fondo de Cultura Económica», i al mateix temps s'alegrava de no haver de patir pels constrenyiments imposats per la censura espanyola: «estic fent la traducció [...] i com que no hi ha cap mena de censura a l'horitzó aboco pel broc gros i pels descosits; dic tot allò que vaig treure o atenuar en vistes al Sant Jordi». Semblava una cosa feta, tant que fins i tot fa saber a Pere Calders que «em dol que no vegi primer la llum en català» (carta del 9 de gener de 1965). L'11 de juliol de 1965 Artís-Gener anunciava a Calders que «en Martí Soler-Vinyes ha començat a treballar en la traducció espanyola, donat que jo no puc fer-la ni de *chiste*», malgrat que uns dies enrere, a Rafael Tasis, Tísner li explicava que la traducció l'estava fent ell mateix. Sigui com sigui, i després de fer molts esforços i de buscar alternatives editorials a Mèxic, la publicació no va arribar a bon port.

No va ser fins molt més tard, gairebé un dècada després de la publicació en català de la novel·la, finalista del premi Prudenci Bertrana de 1968, que va ser possible l'aparició de la versió en llengua castellana. *Palabras de Opoton el Viejo* es va editar a Barcelona l'any 1977 de la mà d'Ediciones 29, en traducció d'Angelina Gatell. Si bé es cert que la

cortesia obligada en la promoció de l'obra va obligar a Artís a escriure, a la contraportada del llibre, unes paraules encomiàstiques sobre la traducció, potser abans i tot de veure el resultat final —«suele decirse que los libros pierden en la traducción. Debo dar mi palabra de autor que no en este caso, y con ello expreso mi admiración y mi agradecimiento a Angelina Gatell, ángela tutelar de esta edición»—, en una entrevista posterior, feta per Màrius Serra, l'autor s'esplaiava i, sobre el resultat de Gatell, confessava el següent:

Quan, temps després, vaig poder veure el primer joc de galerades, em va caure l'ànima als peus. Hi havia moltes errades gramaticals en espanyol i el seu coneixement del català era del tot superficial, per no parlar del català pretesament arcaic que gasta l'Opòton. A tall d'exemple, el mot «adesiara», que vol dir de tant en tant, el traduïa per «anteriormente y también ahora». M'ho vaig trobar fet. (Serra, 1992: 17)

Malgrat l'evident disgust lingüístic que li va produir aquesta primera versió, Guzmán Moncada (2004: 103) insisteix en les desavinences de judici per part de Tísner mateix, i creu que la traducció de Gatell, «ignorada sovint o menystinguda per la seva pretesa mala qualitat», és «més passablement fidel al text català, fins on ho permeten ambdues llengües, del que s'ha dit fins ara». Moncada assenyala que les omissions dels paral·lelismes entre la cultura catalana i la nàhuatl són freqüents en la traducció de Gatell, la qual cosa podria ser la base de l'enuig d'Artís-Gener. Si bé és cert que aquestes modificacions atenuen la lectura catalanista de la qual Tísner estava tan orgullós, sembla raonable pensar que aquestes intervencions en el text responien a criteris ideològics lligats a la direcció d'Ediciones 29, propera a l'oficialisme franquista. Tanmateix, potser el descontentament d'aquesta versió espanyola es deu, sobretot, a la constatació que, amb una simple traducció, no n'hi havia prou, que calia recrear —en el sentit de tornar a fer, de tornar a crear— les parts de l'artifici literari que podien

quedar coixes: «més enllà de l'anècdota argumental, el veritable moll lingüístic que constitueix la seva novel·la només era traslladable en una reescriptura» (Guzmán Moncada, 2004: 114).

El camí de la novel·la en l'edició de 1977, però, va ser prou falaguer: a Mèxic la novel·la va tenir un èxit notable, sobretot per l'aparició de Tísner en un programa de la televisió mexicana que tenia molta audiència, i que en va impulsar les vendes. Malgrat aquell èxit, el perfil públic d'Artís-Gener i la defensa enèrgica dels seus ideals catalanistes i d'esquerres van frustrar l'ascens comercial d'aquella primera versió de *Palabras de Opaton el Viejo*: Alfred Llorente, editor de d'Ediciones 29 i fervent seguidor, com s'ha apuntat més amunt, de les consignes del règim, es va negar a reeditar el llibre per les desavinences morals irreconciliables amb Artís-Gener, que considerava tan acusades que ni tan sols va rebre l'autor per donar-li explicacions de la interrupció de la venda i de la difusió d'una obra que s'havia encarrilat pel camí de l'èxit (Serra, 1992: 17).

La nova oportunitat per a la versió en castellà va arribar, finalment, l'any 1992, coincidint amb els fastos commemoratius del 500 aniversari de l'arribada de Cristòfol Colom al continent americà. L'editorial encarregada de la recuperació va ser Siglo XXI Editores —amb una branca del negoci a l'Amèrica Llatina i l'altra a Espanya—, que va veure amb claredat que l'efemèride era una bona excusa per a tornar a editar la novel·la en castellà, atès que el capgirament de la història i la crítica al colonialisme presents en *Paraules d'Opòton el Vell* podien connectar d'una manera molt directa amb les veus crítiques amb la celebració o, si més, no, afegir-se a l'encès debat que hi havia en aquell moment sobre l'aportació europea a l'Amèrica precolombina. Com a prova

de l'escaiença de la recuperació, trobem les paraules de Rigoberta Menchú en el discurs d'acceptació del Premi Nobel de la Pau, també l'any 1992:

En un momento de resonancia mundial en torno a la conmemoración del V Centenario de la llegada de Cristóbal Colón a tierras americanas, el despertar de los pueblos indígenas oprimidos nos exige reafirmar ante el mundo nuestra existencia y la validez de nuestra identidad cultural. Nos exige que luchemos para participar activamente en la decisión de nuestro destino, en la construcción de nuestros estados-naciones. Si con ello no somos tomados en cuenta, hay factores que garantizan nuestro futuro: la lucha y la resistencia; las reservas de ánimo; la decisión de mantener nuestras tradiciones puestas a prueba por tantas dificultades, obstáculos y sufrimientos; la solidaridad para con nuestras luchas por parte de muchos países, gobiernos, organizaciones y ciudadanos del orbe.

Com afirma Guzmán Moncada (2011: 262), «per la seva història textual, [*Paraules d'Opòton el Vell*] és indestriable del procés de traducció cultural palès a la reescriptura de la novel·la, l'any 1992, quan va ser publicada a Mèxic sota el títol *Palabras de Opoton el Viejo*, dins del marc de les polèmiques generades per la “celebració” del cinquè centenari de la “descoberta” d'Amèrica». Aquest mateix autor aporta documentació abundant sobre l'autoria de la darrera traducció al castellà de *Paraules d'Opòton el Vell*, que pot donar lloc a incerteses i confusions. Com ja hem vist, l'any 1965 Artís-Gener tenia la intenció de fer el trasllat a l'espanyol de Mèxic ell mateix, però pocs dies després afirmava que derivava aquesta tasca a Martí Soler-Vinyes. El 1977, però, quan va aparèixer la versió de Gatell, no es va parlar en cap moment de la suposada feina iniciada a Mèxic. En una entrevista de 1992 Màrius Serra preguntava justament per aquella feina, però la situava a l'any 1967, quan Tísner ja tornava a ser a Barcelona, i hi afegia la postil·la que es tractava «d'un mer exercici per mantenir el mexicà col·loquial de l'exili», però Artís ni beneïa ni desmentia l'afirmació. I si bé a

l'edició de Siglo XXI no hi constava la identitat del traductor —pràctica, d'altra banda, malauradament infreqüent—, hi apareixia de nou el nom de Martí Soler-Vinyes, però en qualitat de curador. Tanmateix, aquest assegurava que la seva intervenció es va limitar a vetllar pels interessos de Tísner en el procés editorial, sense intervenir ni poc ni gens en la reescriptura. Sembla, doncs, que quan el 1965 Tísner mencionava la intervenció de Martí Soler en la traducció no es referia pròpiament a la tasca de traduir, sinó que parlava d'encarregar-se que es fes realitat la publicació de la versió traduïda.

Afortunadament, és Artís-Gener qui aportava la solució al ball de noms i versions en una entrevista concedida a Eduard Voltas el 1991 —i, per tant, anterior a la de Màrius Serra—, en la qual donava el nom de la traductora: «precisament hi ha una noia catalana, Pilar Sistach, que viu allà [a Mèxic] i que està preparant la traducció del meu llibre *Paraules d'Opòton el Vell* a la variant mexicana de l'espanyol» (23-25). Aquest mateix nom apareix també en una altra entrevista coetània, feta per Cristina Baulies (1991: 35), en què s'explicava, a més, que Tísner «se encuentra muy complacido con las páginas traducidas de la novela que le van llegando para supervisar», sense especificar quin era l'abast d'aquesta supervisió. Aquest llarg recompte de versions i intermediaris conclou amb l'evidència que «no hi ha cap altra possibilitat de determinar fins a quin punt l'edició mexicana de *Palabras de Opoton el Viejo* pot ésser considerada com una reescriptura tisneriana i, en aquest sentit, com una obra més del seu autor» (Guzmán Moncada, 2004: 107), però el que sí que és clar és que el traç de Tísner apareix ben present en el text final.

Si tenim en compte que Tísner rondava l'edat de vuitanta anys quan el projecte de la nova versió va arrencar, no sembla fora de lloc suposar que li calgués una ajuda, encara que només fos per agilitzar el procés i alleujar-lo en part de la tasca de fer una primera versió mexicana que l'autor —immers en una nova onada creativa arran de l'èxit de les seves memòries— pogués arrodonir esporgant i afegint matisos pensant en el nou públic al qual calia adreçar-se. Sembla probable que Artís-Gener hagués pres l'esborrany produït per Pilar Sistach, que devia haver fet el paper d'escarràs, i que hagués afinat i adaptat la traducció fins a convertir-la en una versió nova que transcendís el concepte de traducció convencional: és en aquesta adaptació, en què trobem espai per a la reescriptura i per al qüestionament de l'adequació del text original, on radica l'essència de l'autotraducció.

L'exercici de Tísner consisteix a polir el lèxic i la fraseologia i anostrat el text a la realitat mexicana, a suavitzar alguns punts que podrien suscitar polèmica, com ara els referents a la mala salut sociolingüística de les llengües autòctones de Mèxic, i a esplaiar-se en les amplificacions narratives naturals en tota reescriptura: les nombrosíssimes diferències, petites o grans, serveixen

per il·lustrar que, entre la versió catalana publicada per primera vegada com a llibre l'any 1968 i la versió castellana apareguda a Mèxic gairebé vint-i-cinc anys després, s'estableixen relacions més complexes del que sembla, les quals demanen una lectura crítica de conjunt per tal de respondre per què, malgrat haver nascut de la mateixa pregunta, són en realitat respostes tan diferents. (Guzmán Moncada, 2004: 113)

L'èxit d'aquest procés d'ajustament i de recreació és factible gràcies al paper de frontissa en el qual Artís-Gener es trobava tan bé, perquè aquest *in betweenness* permanent possibilitava posar-se en la pell de l'altre i entendre quines expectatives

narratives diferents de les de l'original necessitava el receptor mexicà. Per això, molt més enllà de la transferència lingüística, i de l'evident distància intercultural entre el català i l'espanyol de Mèxic, l'esforç de l'autotraductor va centrar-se en la voluntat de crear una nova experiència transcultural adaptada al nou públic. Artís-Gener no només pensava en l'altre, perquè la seva experiència, si us plau per força, li havia permès fer un pas més enllà: no li calia posar-se al lloc de l'altre, perquè també era l'altre, i aquesta posició l'empoderava per fer la revisió profunda de l'estructura lingüística que sustenta el relat i tornar a bastir, si calia, els jocs d'equívocs i de referències culturals creuades que són essencials per a mantenir la versemblança de l'artifici literari sobre el qual recau, autènticament, l'estabilitat de la novel·la.

La clau de volta de l'èxit d'aquesta empresa d'autotraducció és el fet que Tísner estava plenament capacitat per a fer d'intermediari entre el món mexicà i el català. I la veritat és que, abans d'emprendre aquesta última tasca de traducció, Artís ja s'havia foguejat en el trasllat cultural: el traductor fictici dels manuscrits d'Opòton mostra una sensibilitat envers la llengua i la cultura nahues tan exquisida que li permeten portar al català —o més aviat, crear— el relat precolombí, i que és la mateixa sensibilitat que l'Artís-Gener que tradueix, al món real, les obres de García Márquez, de Vargas Llosa i de Borges, necessita per a reeixir en les versions catalanes. En tots dos casos, el primer figurat i la resta reals, Tísner no tradueix des de l'exotisme, sinó que parteix de la coneixença de la realitat llatinoamericana. Artís-Gener entén les subtileces del món que narren els autors que ha traduït perquè ell mateix, poc o molt, n'ha format part, perquè coneix els paisatges i la gent. No se li poden fer extensives, doncs, les crítiques als comportaments eurocèntrics que Miguel Ángel Asturias llançava als seus traductors:

Para un traductor, situarse a sí mismo en mis libros es tan difícil como para un europeo que nunca ha visto a América entender nuestro paisaje. Nuestro paisaje vive de una manera enteramente diferente de la del suyo, lo que también hace diferente a nuestra realidad. Se tiene que ser muy íntimo con nuestro mundo cósmico, este mundo de batallas terrenas en el que todavía se tiene que luchar sencillamente para vivir... No dudo que muchos traductores hablen un excelente español, pero no hablan nuestro español y, más aún, no tienen nuestros sentimientos ni nuestro espíritu. Así, no pueden sino hacer traducciones estrictamente castellanas de nuestros libros. Los traducen como si hubieran sido escritos en una provincia española que resulta completamente ajena a nuestro temperamento y a nuestra vida, a nuestro carácter y a nuestra forma de hablar. (Asturias, 1967: 58)

Les paraules del Nobel guatemalenc expressen la voluntat, força visceral, de diferenciació de la cultura llatinoamericana envers qualsevol referent europeu, tot i que la duresa contra els seus traductors pot semblar una mica injusta, com li retreuen Jáuregui i Moraña (2007: 158):

Al mismo tiempo, [Asturias] no parece darse cuenta de su propia subjetividad al traducir (e interpretar) la cultura indígena en sus propias novelas escritas para lectores no-indígenas, asumiendo a la vez una situación de total transparencia entre él mismo —guatemalteco hispanohablante y de formación universitaria— y las comunidades rurales indígenas.

Tanmateix, i malgrat l'aspror, aquests pensaments són una bona plasmació del que pot arribar a sentir un individu colonitzat culturalment davant de la manca de rigor en la transmissió d'una estètica i d'unes idees que considera intrínseques a la seva natura. Potser és aquesta manca de temperament llatinoamericà, o de voluntat per reproduir-lo, el que més va influir Tísner a l'hora de valorar negativament la traducció d'Angelina Gatell, i és justament allò que ell va intentar aportar, i a més de manera ben evident, en la seva versió.

A més a més, en aquest cas, l'autraducció també funciona com una eina d'autodefinició, perquè quan Artís-Gener refà el joc d'Opòton el que està fent és posicionar-se i definir-se a si mateix com un ésser imbuït d'hibridisme cultural, i mostrar que per a ell la traducció a l'espanyol mexicà de la seva obra pròpia és un pas natural de l'itinerari personal, perquè vint-i-cinc anys després del retorn a la pàtria catalana encara troba que la seva relació afectiva amb Mèxic està intacta, tal com ho està el sentiment de pertinença envers la variant mexicana del castellà:

Le choix, ou la nécessité psychologique, de « verser » un texte, écrit dans une de ses langues, dans l'autre que l'on possède, est avant tout affaire d'identité : une identité double, donc complexe, avec laquelle le créateur connaît quelques démêlés liés aussi bien à ses cadres d'appartenance qu'à ceux de référence. (Lagarde; Tanqueiro, 2013: 11)

Veiem, doncs, que fins i tot en aquesta nova versió de *Paraules d'Opòton el Vell*, culminada amb la publicació de la versió castellana l'any 1992, quan Artís-Gener ja tenia vuitanta anys, trobem la sempiterna voluntat binària de refer els camins establerts i de desfer els senders recorreguts. Amb aquest trasllat al castellà Tísner torna enrere, en primer lloc a l'any 1965, quan semblava clar que la traducció veuria la llum abans que l'original, per rescatar un propòsit de traducció feta per ell mateix; i en segon lloc retorna a Amèrica, on la novel·la té, per fi, una nova oportunitat. Així com, inicialment, Tísner crea des de Mèxic un text destinat a Catalunya, al cap dels anys crea un text des de Catalunya destinat a Mèxic: finalment a Opòton li és permès de tornar a les terres que ell anomena Vell Aztlan, ara convertides en un país mestís, en les quals viu Daniel Ramírez, el suposat descendent del terrissaire nahua que ha conservat els manuscrits del rebesavi, però que no ha estat capaç, igual que el seu país, de conservar ni la seva llengua ni el seu nom nadiu.

D'alguna manera, doncs, el trasllat al castellà va fer possible la restitució del llibre a la història literària de Mèxic —a l'apartat de la literatura prehispanica—, semblantment a la pràctica de traduir del castellà al català les obres originals en castellà de temàtica catalana, i per fer-ho possible calia una reescriptura en la variant mexicana, que era l'única que permetria acollir veritablement l'experiència d'Opòton i de Tísner en la llengua del lloc des d'on es va enunciar el relat.

Talment com en una novel·la bizantina que s'acaba amb la promesa d'un final feliç, el periple d'Artís-Gener amb la traducció va tenir un final inesperat, però especialment emotiu per a l'autor. Després de dedicar-se d'una manera molt parcial a la traducció literària, per bé que durant alguns curts períodes de temps va ocupar-li bona part de l'empenta creativa, Tísner va tenir la possibilitat d'endinsar-se, de nou, en el trasllat d'una obra. Aquest cop, i com a bonic colofó, l'obra que va versionar no era d'un altre autor, sinó que era una novel·la pròpia, que li permetia refer, a la inversa i per pur plaer, el camí de l'exili.

**PART III. EL TRACTAMENT DE LA
SINONÍMIA EN LA TRADUCCIÓ
CATALANA DE *CIEN AÑOS DE SOLEDAD***

7. L'ANÀLISI TEXTUAL AL SERVEI DE LA TRADUCCIÓ

7.1. Text i traducció

7.1.1. Definició de text

Abans de tractar amb detall l'aproximació al text com a objecte d'estudi dins del camp de la traductologia, val la pena acotar què és un text. La majoria de definicions del concepte de *text* solen tenir, tal com assenyala Josep M. Castellà (1992: 48), un seguit de característiques comunes:

- a) El text és un unitat discursiva.
- b) És el producte de l'activitat lingüística.
- c) Està relacionat íntimament amb el context o la situació de producció.
- d) Està estructurat per regles que li confereixen una coherència.
- e) Està determinat pels procediments i les estratègies de l'emissor i el receptor en els processos de producció i de recepció.

Castellà, basant-se en la proposta de Bernárdez (1982: 85), genera una definició que engloba tots els punts assenyalats més amunt:

Text és una unitat lingüística comunicativa, producte de l'activitat verbal humana, que posseeix un caràcter social. Es caracteritza per l'adequació al context comunicatiu, la coherència informativa i la cohesió lineal. La seva estructura reflecteix els procediments emprats per emissor i receptor en els processos d'elaboració i d'interpretació. Es

construeix per mitjà de dos conjunts de capacitats i coneixements: els propis del nivell textual i els del sistema de llengua. (Castellà, 1992: 49)

7.1.2. La traducció com a operació textual

Com ja s'ha vist, doncs, l'enfocament textual defineix el text com una unitat lingüística comunicativa que se situa al centre de l'esquema clàssic de la comunicació, entre l'emissor i el receptor. El fet d'entendre la traducció com a operació textual és un salt endavant des dels postulats defensats pels enfocaments purament lingüístics, massa centrats en les llengües, perquè aquesta perspectiva reivindica que la traducció és un acte discursiu i no solament lingüístic.

El primer que va considerar pertinent l'aproximació textual en traductologia fou J. C. Catford, que situava la traducció en un pla textual. Tot i que encara es mantenia molt pròxim a la perspectiva lingüística, ja parlava de la importància del text: «la traducción es una operación que se les hace a las lenguas: un proceso en el cual un texto en una lengua se sustituye por un texto en otra lengua» (1965: 9). Tot i això, i per bé que Catford fins i tot considerava que la traducció era «la sustitución de material textual en una lengua (LO) por material textual equivalente en una otra lengua LT)» (1965: 39), feia una proposta per a classificar la traducció en nivells —traducció fonològica, grafològica gramatical i lèxica— que enterbolia i desdibuixava aquesta aproximació textual.

Després d'aquest precedent de Catford, durant els anys setanta del segle xx hi va haver diversos autors que, com recorda Hurtado (2001: 410), van anar dibuixant noves aproximacions a la traducció. El centre de l'atenció de la traductologia van deixar de

ser les llengües, perquè es va fer palès que no es poden explicar els processos que fan possible la traducció només des de la perspectiva purament lingüística, i com a conseqüència d'aquesta limitació es va eixamplar la visió dels enfocaments teòrics i es va començar a considerar el text com a unitat fonamental de significació. Les paraules de Coseriu descriuen molt bé aquest enfocament:

La teoría moderna de la traducción observa a este propósito [...] que no se traducen «palabras». Esto, bien interpretado, es muy razonable. Pero la formulación no es particularmente feliz, pues, por una parte, también las palabras se «traducen» en cierto sentido y, por otra, en el sentido en que las palabras *no* se traducen, tampoco se traducen las construcciones y las frases. [...] No se trata, pues, simplemente de que no se traducen las «palabras». Antes bien, hay que decir que no se traducen los «significados», los contenidos de lengua como tales; más aún: que la traducción no atañe siquiera al plano de las lenguas, sino al plano de los textos (también *Guten Tag* es un texto). Sólo se traducen textos; y los textos no se elaboran sólo con medios lingüísticos, sino también —y en medida diversa según los casos— con la ayuda de medios extralingüísticos. Este es el principio básico del que depende todo lo demás en traducción (y, por ende, también en la teoría de la traducción). (Coseriu, 1977: 218-220)

Aquest apropament al text va comportar, com sempre que hi ha canvis en l'aproximació teòrica, una renovació en les bases sobre les quals es fonamentaven les teories formulades fins al moment. Wolfram Wilss (1977), per exemple, postula que la comunicació lingüística es fa mitjançant textos i ofereix una definició de la traducció des d'aquesta perspectiva purament textual:

La traducción es un procedimiento que discurre desde un texto escrito en la lengua de partida a un texto con el mayor grado de equivalencia posible en la lengua de llegada, y que requiere del traductor la comprensión sintáctica, semántica, estilística y pragmático-textual del texto original. (Wils, 1977: 112)

El fet de considerar, doncs, que la traducció és un fet textual comença a apropar la traductologia als procediments d'anàlisi textual emprats des de la lingüística, tant els que fan referència al text com a element d'estudi (lingüística textual) com els que se centren en l'actuació del traductor (anàlisi del discurs). A partir d'aquest punt Hatim i Mason (1995) defineixen la traducció com a «procés comunicatiu que té lloc en un context social» i argumenten que cal analitzar les relacions que hi ha entre la traducció i el context i posar en relleu la influència del context sobre l'estructura i la textura dels textos.

D'aquesta nova perspectiva textual se'n deriva una innovació molt important, que és l'assumpció que cada text s'emmarca dins d'un primer nivell contextual, que inclou les circumstàncies immediates en què ha tingut lloc la creació del text —el context de situació—, i en un segon nivell contextual més ampli on hi ha tots els significats de la societat en què es produeix el text —el context de cultura.

7.2. El context de situació

De manera paral·lela a la visió de la traducció com a activitat textual, a la Gran Bretanya es va anar conformant una nova aproximació teòrica que també abordava el llenguatge com a fenomen textual supeditat a les necessitats comunicatives concretes imposades per la situació que envolta cada text. Michael A. K. Halliday, exponent principal d'aquest nou enfocament, el va batejar com a *model sistèmic funcional* i el descrivia així:

By a functional theory of language I mean one which attempts to explain linguistic structure, and linguistic phenomena, by reference to the notion that language plays a certain part in our lives, that it is required to serve certain universal types of demand I fins

this approach valuable in general for the insight it gives into the nature and use of language, but particularly so in the context of stylistic studies (1971, recollit a Halliday, 2002: 89).

Així, doncs, el context de situació, per la seva natura que permet posar el text en relació amb el seu entorn tant des d'un punt de vista verbal com no-verbal (Hatim i Mason, 1995: 54), és un bon punt d'entrada en un text literari, atès que en aquesta marc supratextual actua com a nexa entre els elements culturals que envolten l'obra i les formes lingüístiques concretes que la conformen. Escatir com funcionen i s'interrelacionen aquests elements es considera clau en l'anàlisi d'obres literàries.

Josep Marco (2002: 64) explica que aquest context de situació, per als textos literaris, està compost per un marc extern, en què s'estableix una relació entre l'autor i el lector del text, i un marc intern, en què hi ha la relació entre els subjectes ficticis que apareixen a l'obra.

7.2.1. El marc extern de situació

Dins d'aquesta dimensió textual hi trobem la relació entre l'autor i el lector, que es comuniquen mitjançant el text. D'acord amb Hasan (1985: 101-103), Marco exposa que sobre el primer subjecte, l'autor-creador del text, es pot afirmar que és el punt últim que vol assolir el lector-intèrpret en el procés interpretatiu de l'obra, és a dir, que el lector vol tenir accés a tots els significats de l'obra i arribar a esbrinar quina era la voluntat primigènia de l'autor en escriure el text.

En aquest esquema la figura del traductor és en un punt intermedi entre lector i autor, o potser més que ser a mig camí, reuneix en una sola figura aquests dos subjectes. En

primer lloc, ha d'afrontar el procés d'interpretació de l'obra com a lector, però ha d'assumir que es tracta d'una mena de lector privilegiat que ha d'actuar amb una consciència especial i no deixar de banda la seva capacitat crítica, perquè no es pot permetre que les seves circumstàncies subjectives alterin la lectura i la interpretació. El segon pas és la reescriptura del text a partir de la lectura crítica que n'ha fet, en la qual ha de suplir el buit informatiu que hi ha entre ell i l'autor amb la màxima informació que pugui trobar sobre l'autor i l'obra, per la qual cosa, tal com diu Marco (2002: 88-89), cal que es documenti mitjançant intertextos —biografies, comentaris del text, bibliografia crítica i, si escau, altres traduccions del text original— que facin disminuir la distància que hi ha entre l'un i l'altre.

Tota aquesta informació addicional obtinguda en la valoració del marc extern ha de servir per a reforçar la interpretació de l'obra feta un cop s'ha revisat acuradament el marc intern de situació, i així acabar de matisar i modificar, si escau, les hipòtesis interpretatives a les quals s'ha arribat mitjançant l'anàlisi del registre, de la qual parlarem més endavant.

7.2.2. El marc intern de situació

A diferència del marc extern o del context cultural, que tenen com a referència tots els elements de la realitat que envolten l'obra, el marc intern s'ocupa dels fenòmens que tenen lloc dins dels límits del text, perquè se situa en l'espai de ficció on es creen els personatges, on es creen les veus narratives, on hi ha l'estructura del text i on es troben totes les especificitats lingüístiques que fan possible aquesta ficció.

Halliday, McIntosh i Stevens (1964) proposen un marc que serveix per a descriure la variació lingüística intratextual i delimiten dos factors de variació lingüística: l'un està relacionat amb l'ús —el registre— i l'altre està lligat a l'usuari i a l'ús que fa del llenguatge —el dialecte.

7.2.2.1. El registre

La noció de registre s'aplica a la variació lingüística en funció de la situació d'ús, és a dir, posa en evidència la relació estreta que hi ha entre un text i el context. Halliday *et alt.* (1964) observen que la situació no només afecta l'esdeveniment o les circumstàncies concrets, sinó que incideix directament en la llengua emprada en aquest esdeveniment, la qual ha rebut la influència de les circumstàncies en què s'ha produït l'intercanvi comunicatiu mitjançant el text.

La categoría de registro es mantenida para dar cuenta de lo que las gentes hacen con su lenguaje. Cuando observamos la actividad lingüística en los variados contextos donde tiene lugar, hallamos diferencias en el tipo de lenguaje que se selecciona como apropiado a los diferentes tipos de situación. (1995: 64)

Tanmateix, no només donen importància a la situació concreta, que per si sola no acabaria d'explicar les eleccions lingüístiques, sinó que posen èmfasi en les convencions establertes, que d'alguna manera dicten quina és la realització comunicativa més adequada per a un context determinat. És per aquest motiu, doncs, que cal relacionar el registre amb el sistema lingüístic —i les seves convencions— per treure tot el profit de l'anàlisi d'un text literari.

Seguint la proposta de Halliday, Hatim i Mason (1995) desglossen el registre en tres variables: camp, tenor i mode. Totes tres s'han d'entendre com un contínuum més que no pas com unes categories tancades, perquè estan subjectes a múltiples influències que, en cada cas, matisen cada variable.

El camp. Per a Hatim i Mason (1995: 67), el camp fa referència a la variació lingüística segons el marc professional o social (científic, tècnic, legal, polític, etc.). El camp, a diferència del tema, tracta sobre el camp d'activitat o la funció social del text (intercanvi personal, exposició pública, discurs, etc.) i sempre té un caràcter ocupacional, professional i especialitzat.

El tenor o to. És la relació que s'estableix entre els participants de l'acció comunicativa, la qual deriva del lloc que ocupen a l'escala social. El to conforma una gradació que va de la formalitat a la informalitat, o del llenguatge educat al més col·loquial o íntim. Gregory i Carrol (1978: 53) distingeixen el to personal, vinculat al grau de formalitat del discurs, i el to funcional, centrat en la finalitat del llenguatge en una situació comunicativa determinada (exhortació, consell, persuasió, etc.)

El mode. És la variació de l'ús de la llengua segons el mitjà material en què es transmet. Si bé la distinció gràfica és entre l'oralitat i l'escriptura, la combinació d'aquestes dues variables amb el canal, que és especialment rellevant a l'hora de marcar com és el mode, permet obtenir un seguit de possibilitats intermèdies entre mode parlat i mode escrit. També s'hi poden encabir les diferències d'ús lingüístic entre el monòleg i el diàleg.

Cal tenir present, però, que la relació que s'estableix entre el text i el registre no és biunívoca, sinó que pot variar al llarg de l'obra analitzada. En textos literaris, de fet, és molt freqüent que el registre vagi canviant, i és justament aquesta variació la que posa en relleu els problemes de traducció derivats de la materialització de les variables del registre.

7.2.2.2. El dialecte

El dialecte és l'altra dimensió de la variació lingüística, en aquest cas relacionada amb l'usuari, i sol respondre a les qualitats pròpies de cada subjecte. Hatim i Mason (1995) descriuen cinc categories: dialecte geogràfic, estàndard, social, temporal i idiolecte. No obstant això, Marco (2002) se centra, sobretot, en el dialecte geogràfic, que d'alguna manera engloba parts de la resta de categories. Del repàs que fa a posicions preses sobre la traducció, en destaquen les quatre aportacions següents:

Rosa Rabadán (1991) diu que no és acceptable establir equivalències funcionals entre les variants dialectals de dues llengües diferents, de la mateixa manera que és impossible reproduir la llengua d'un determinat temps històric. En la traducció, per tant, es dilueix aquest component lingüístic.

En la proposta de Ricardo Muñoz Martín (1995) el que és important és el fet que lector del text meta reconegui els trets representatius que l'autor confereix al dialecte, de manera que el traductor ha de procurar transmetre'ls.

Josep Julià (1998), en canvi, proposa la substitució d'un dialecte de la llengua d'origen per un dialecte de la llengua meta, sempre que es faci amb cura. La seva posició és polèmica, perquè sovint el dialecte s'ha vist com un element que calia sacrificar inevitablement en la traducció. Dušan Slobodník (1970) posa en quarantena qualsevol proposta com la de Julià i opina que s'ha de vigilar molt amb els efectes no desitjats que pot provocar el fet d'emprar un dialecte de la llengua d'arribada per a traduir un dialecte de la llengua de partida, perquè es poden crear situacions de comicitat o bé estigmatitzar els parlants de la varietat usada.

Per a resoldre els problemes derivats de tota la casuística que es desprèn de la traducció dels dialectes, Marco proposa estudiar cas per cas i mirar de reproduir, amb els mitjans de què disposa la llengua d'arribada, la funció estilística dels dialectes geogràfics en el text original.

7.3. Els components de l'anàlisi textual

Hi ha una frase del lingüista Roman Jakobson (1960: 377), recollida per Marco (2002), que il·lustra amb molt encert la necessitat i la pertinença de l'anàlisi textual: «[...] un lingüista que deixi de banda la funció poètica del llenguatge i un estudiós de la literatura indiferent als problemes lingüístics i ignorant dels mètodes de la lingüística són anacronismes igual de flagrants». Aquestes paraules es poden considerar el punt de partida de l'estilística, disciplina entesa com el lloc de trobada entre la lingüística i els estudis literaris i que pretén proporcionar una base més objectiva —o, si més no, menys subjectiva— per a la interpretació d'una obra literària. L'anàlisi estilística és un intent de fer explícit el procés a través del qual s'arriba a la interpretació d'un text literari, tot i que cal tenir clar que *anàlisi* i *interpretació* no són la mateixa cosa ni, per tant, l'anàlisi substitueix la interpretació de l'obra.

La funció de l'anàlisi és oferir un seguit d'informacions objectives que fonamentin de manera sòlida les intuïcions interpretatives. Amb tot, Halliday (1970) afirma que l'anàlisi lingüística no pot explicar tots els significats d'un text, de manera que ha de ser l'analista literari qui en determini el significat global. Així, doncs, la interpretació literària i l'anàlisi lingüística són complementàries, i estableixen, tal com diuen Birch i O'Toole (1988), una relació dialèctica entre descripció precisa i intuïció menys precisa per a formar una mena d'espiral hermenèutica.

El text literari, com a acte comunicatiu, se serveix de la capacitat del llenguatge per a comunicar significats. En aquest mateix sentit Halliday (1978) considera el llenguatge no pas com un conjunt de regles, sinó com un sistema de signes de naturalesa social, perquè només té sentit en una comunitat de parlants. És important, també, la capacitat del llenguatge d'expressar la ideologia d'aquests parlants: el llenguatge reproduïx les estructures socials i les relacions de poder i de dependència, i no d'una manera passiva, sinó que contribueix a perpetuar-les o a rebel·lar-s'hi.

L'aproximació a l'estilística utilitzada té com a model d'anàlisi la lingüística funcional sistèmica, que aborda la descripció del sistema lingüístic a partir de les tres metafuncions apuntades per Halliday —la funció ideacional, la interpersonal i la textual—, a més de la cohesió. És una estilística funcional, és a dir, que tracta les estructures formals que apareixen al text literari pensant que tenen una motivació funcional, i que a més supera la visió del text literari com a artefacte aïllat perquè el considera com un acte de comunicació dins un context amb una funció determinada, i les formes lingüístiques que s'analitzen amb aquest model depenen tant del context com de la funció.

7.3.1. La traducció de la funció ideacional

El component ideacional fa evident l'experiència del parlant. Gramaticalment això s'expressa a través del concepte de transitivitat, el qual especifica els factors següents: quin tipus de procés té lloc, qui hi participa i en quines circumstàncies.

En la crítica lingüística la transitivitat és un element destacat, perquè la manera en què es privilegien o se suprimeixen significats és un aspecte essencial de la relació entre llenguatge i ideologia. A part dels aspectes més ideològics, hi ha un parell de direccions en les quals l'estudi de la transitivitat pot ser útil: la primera està relacionada amb el focus d'interès en termes d'experiència, és a dir, si el text se centra més en la realitat psicològica o en l'exterior, i la segona consisteix a observar les desviacions de la transitivitat, perquè si això ocorre de manera general al llarg del text estem davant d'una visió del món peculiar que cal tenir en compte a l'hora de traduir.

Com afirmen Hatim i Mason (1997), la transitivitat és un dels mecanismes que donen textura a un text. Ells la tenen en compte, sobretot, quan parlen d'ideologia, i l'integren dins de la seva proposta d'anàlisi crítica del discurs. La veu passiva és una de les materialitzacions lingüístiques de la transitivitat, perquè permet ocultar o bé explicitar el subjecte o l'agent d'una acció, la qual cosa té implicacions en com avança l'acció i en la quantitat d'informació que es dona al lector. L'ús de la veu passiva varia molt d'una llengua a l'altra, en la traducció moltes vegades no es pot respectar, per la qual cosa, com assenyala Baker (1992), sempre cal estar alerta sobre si l'ús de la passiva està motivada funcionalment o no, i cal procedir en conseqüència.

Marco (2002), a més, repara en un altra forma lingüística de la transitivitat, que és l'ús del llenguatge metafòric. El descriu en sentit ampli, com el conjunt dels usos figurats del llenguatge, i remarca que en traducció la metàfora és un font inesgotable de problemes i dubtes, especialment en els textos literaris, on sol aparèixer amb profusió, i cal tractar-la amb precaució.

7.3.2. La traducció de la funció interpersonal

La funció interpersonal regula la interacció lingüística entre els usuaris d'una llengua: el parlant adopta un paper i n'assigna d'altres a la resta de participants de l'acte comunicatiu. Aquest paper deriva de la funció de parla que constitueix la base de l'enunciat, però es realitza a través dels sistema gramatical del mode (indicatiu, interrogatiu...). Quan hi ha incongruències entre la funció de parla i el mode gramatical poden aparèixer problemes de traducció. Un exemple d'això poden ser les preguntes retòriques.

Un altre punt que cal observar bé en traducció és el que fa referència als pronoms de poder i de solidaritat, que molt sovint no tenen correspondència exacta entre llengües, ja sigui perquè no existeixen o perquè l'ús que se'n fa no és gaire semblant. Brown i Gilman anomenen els sistemes de pronominalització segons si són de T (*tu*) o de V (*vous*). En anglès modern, per exemple, la diferència entre T i V s'ha neutralitzat, de manera que en traducció cal recórrer a altres estratègies, com ara l'ús de fórmules de tractament, per a no perdre la referència a l'estatus o al nivell de familiaritat entre els participants.

La modalitat, com diu Fowler (1986) també s'ha de tenir en compte, perquè aporta el valor estilístic de marcar el grau de seguretat que el parlant atorga a una proposició. En les textos literaris, a més, la modalitat indica el punt de vista del parlant sobre la matèria tractada. A partir de Halliday, Fowler identifica cinc tipus d'elements modalitzadors:

- a) Els verbs auxiliars modals.
- b) Els adverbis modals o oracionals.
- c) Els adjectius i els adverbis avaluatius.
- d) Els verbs de coneixement, predicció i avaluació.
- e) Les oracions genèriques que adopten una sintaxi propera als proverbis i frases fetes, de manera que sembla que expressin veritats universals.

A més d'aquests elements, Fowler parla també dels *verba sentiendi*, que són un grup d'expressions que denoten pensaments, sentiments i percepcions, de manera que els substantius que indiquen un punt de vista subjectiu també poden entrar al conjunt d'elements modalitzadors.

7.3.3. La traducció de la funció textual

La funció textual té la missió de crear un text que vehiculi de manera satisfactòria les funcions ideacional i interpersonal. Tot i que aquesta funció estableix vincles amb el text mateix i amb el context i, per tant, d'entrada podria semblar que no vehicula informació significativa, sinó que només té la missió d'ordenar les idees del text, Halliday manté que no està desproveïda de significat.

El component textual del significat es realitza a través de dues categories: d'una banda, hi ha l'estructura temàtica, és a dir, l'organització del tema i el rema, i, de l'altra, l'estructura informativa, que és l'organització d'allò que ja se sap i d'allò que encara no se sap.

Baker (1992) diu que un text traduït ha de mirar de reproduir, fins on sigui possible, l'estructura temàtica de l'original, però afegeix que, com que hi ha molts casos en què les formes lingüístiques no permeten recrear-la, el més important és que el text meta tingui una bona organització temàtica, que es llegeixi amb naturalitat i que no distorsioni l'estructura informativa de l'original.

7.3.4. Anàlisi textual i traducció

Quan s'aplica als textos literaris, l'anàlisi textual té diversos objectius:

- a) Justificar la hipòtesi d'interpretació feta amb la caracterització del marc intern (mitjançant l'anàlisi del registre). Amb aquest procés de triangulació s'aconsegueix que la interpretació feta no caigui en la subjectivitat; és a dir, es pretenen minimitzar les tesis fruit d'interpretacions molt personals mitjançant uns resultats objectius.
- b) Destacar els problemes de traducció relacionats amb les diferències de les llengües i començar a abordar-ne la solució, perquè aquestes diferències són importants i, per tant, no negligibles.
- c) Posar en relleu la textura i saber, doncs, com està construït i articulat el text des del punt de vista lingüístic i conceptual.

Per a Hurtado (2001: 415), l'estructura textual, que és el conjunt de principis jeràrquics del text, està composta, fonamentalment, per la coherència, la progressió temàtica i la cohesió, i explica la importància d'aquests tres elements textuais en la creació de la textura:

Estos elementos están relacionados con la definición de textura: la propiedad por la cual un texto tiene consistencia lingüística y conceptual, es decir, tiene una continuidad en cuanto al sentido (es coherente) y a los elementos de superficie (está cohesionado), y tiene una articulación de la evolución de la información (progresión temática).

La coherència. És l'estructuració global de la informació en el text, tant dels elements lingüístics com dels no lingüístics, que li dóna consistència conceptual. Segons Baker (1992), comprèn les relacions lògiques, l'organització dels esdeveniments, objectes i situacions i la continuïtat de l'experiència humana. Es tracta d'un element que no és universal, perquè en cada llengua i en cada cultura els principis de cooperació i les màximes de Grice funcionen de manera diferent, cosa que afecta, indefectiblement, tots aquests elements. La coherència també es basa en les implicatures, és a dir, allò que l'autor del text i el lector comparteixen de manera implícita; en aquest sentit, és pertinent parlar de l'acció reparadora del receptor, en la mesura que refà el missatge i és capaç d'entendre'l.

La progressió temàtica. Aquest fenomen, a mig camí entre la coherència i la cohesió, entre allò més general i allò més concret, és l'articulació de l'evolució informativa dels textos, és a dir, l'equilibri entre tema i rema. Castellà (1992: 184) afirma que la progressió pot ser lineal (textos descriptius), de tema constant (textos narratius) o de tema derivat (textos argumentatius). El tema i el rema funcionen de manera diferent

en cada llengua, i per tant no sempre és possible preservar el model temàtic sense distorsionar la traducció.

La cohesió. És el fenomen que dóna consistència lingüística al text. A diferència de la coherència, que té una entitat més global en l'estructuració de la informació, «la cohesió és una propietat de la concreció lingüística del text en unes seqüències de mots i frases, i de relació entre les unitats sintàctiques i semàntiques a nivell micro» (Castellà: 1992, 157). L'apartat següent d'aquest treball està dedicat més específicament a la cohesió.

7.4. La cohesió

7.4.1. La cohesió: definició

Halliday i Hasan conceben la cohesió com el conjunt de recursos destinats a crear relacions entre les unitats semàntiques i sintàctiques dins d'un text, i la defineixen amb aquestes paraules:

Cohesion occurs when the INTERPRETATION of some element in the discourse is dependent on that of another. The one PRESUPPOSES the other, in the sense that it cannot be effectively decoded except by recourse to it. When this happens, a relation of cohesion is set up, and the two elements, the presupposing and the presupposed, are thereby at least potentially integrated into a text (Halliday i Hasan, 1976: 4).

Els vincles cohesius es materialitzen mitjançant procediments sintàctics que posen de manifest les relacions explícites entre les unitats del text. Els mecanismes més habituals per a aconseguir la cohesió textual són la referència, la connexió i la cohesió lèxica (Bordons, Castellà, Costa: 1998, 15).

La referència. És el mecanisme pel qual una unitat A remet a una altra unitat B. La referència és, per tant, una estructura binària: només en formen part els dos elements units per aquest fenomen. Castellà (1992: 158) exposa que el receptor pot accedir a la segona unitat perquè o bé ja l'ha trobat al text (anàfora) o bé l'hi trobarà (catàfora), o perquè forma part de l'entorn immediat (dixi) o dels seus coneixements del món. En les relacions d'anàfora i catàfora la referència és cap a dins del text (endofòrica), i els casos de dixi estableixen una relació entre el text, el subjecte i la representació de la realitat (exofòrica).

La connexió. Aquest mecanisme fa explícita la relació entre dues unitats (B i C) de contingut mitjanant un connector A, que és una unitat gramatical, i que «només adquireix plena interpretació per la relació entre les unitats de sentit B i C connectades» (Castellà, 1992: 158). La connexió és, per tant, una estructura ternària: en formen part els dos elements units i el connector, tercer element de la relació. Els connectors actuen tant en el nivell de l'oració com en el nivell del text i el contextual; és a dir, poden vincular estructures oracionals (connectors dialèctics), o bé paràgrafs o fragments grans de text (metadiscursius), o fins i tot oracions i fets del context en què té lloc el text (espaciotemporals).

7.4.2. La cohesió: aspectes rellevants per a la traducció

Com diu Hurtado (2001), cada llengua i cultura empenen mecanismes diferents per a la creació de la cohesió textual, i en traducció aquestes diferències es fan patents. La tasca del traductor, un cop descoberts com s'articulen els mecanismes de cohesió en el text original, és construir un text en què es reproduïxin aquests mecanismes, però servint-se només dels recursos que li posa a disposició la llengua d'arribada i sense

caure en les interferències de cohesió (Neubert i Shreve, 1992: 104), produïdes o bé perquè no s'ha desxifrat correctament l'estructura cohesiva de l'original o perquè no s'ha bastit satisfactòriament una estructura cohesiva en la traducció.

En traducció cal estar atent als mecanismes que participen en la creació de la cohesió, perquè mostren clarament com està construït el text. Martin (1992), basant-se en Halliday i Hasan, identifica quatre mecanismes que en cada llengua aporten més o menys elements per a crear vincles de referència, de connexió o de cohesió lèxica:

La negociació. És el mecanisme pel qual s'estructuren els intercanvis comunicatius. En un discurs es pot veure com les quatre funcions de parla que assenyala Halliday, és a dir, les declaracions, les preguntes, els oferiments i les ordres, es combinen una vegada i una altra per a comunicar significats. En l'anàlisi d'obres literàries en què els diàlegs tenen un pes important, com ara els textos teatrals o els guions cinematogràfics, resulta molt útil.

La identificació. Posa en relleu els parlants que intervenen en un intercanvi comunicatiu, i com s'hi fa referència en el text sense haver de repetir-los íntegrament cada cop que apareixen. D'una banda hi ha la referència, que consisteix a mencionar un ítem anomenat anteriorment, i la coreferència, que és l'ús d'una expressió formalment diferent per a referir-se a un element ja presentat.

Quan el referent no és clar i apareix l'ambigüïtat hi pot haver problemes a l'hora de fer la traducció. Pot ser que l'autor del text hagi manipulat la referencialitat expressament

per exigir que la participació del lector sigui més intensa. També hi pot haver dificultats si el lector del text meta no pot associar la forma coreferent amb l'element al qual està representant.

La conjunció. És el mecanisme d'establiment de relacions lògiques i semàntiques entre les clàusules, perquè la relació entre les estructures gramaticals emprades i el significat que tenen no és arbitrària, sinó que té una motivació funcional. En traducció pot haver-hi dificultats derivades de la diferència del grau d'ús de les conjuncions o de la diferència d'explicitud d'aquestes conjuncions. Un altre element molt interessant que s'ha de tenir en compte és la iconicitat gramatical: l'ús d'estructures gramaticals més simples o més complexes és una característica més per a la creació dels trets d'un personatge, de manera que cal tenir-la present i mirar de conservar el grau de complexitat en el text traduït.

La ideació. La repetició de paraules crea xarxes de connexió entre paraules i posa en evidència els interessos temàtics del text i les idees principals. L'apartat de la ideació és especialment rellevant per a l'anàlisi enfocada en la traducció, perquè és una font gairebé inesgotable de reptes traductors. La traducció d'unitats fraseològiques (UF) pot presentar moltes dificultats, atès que caldrà que el traductor es plantegi si ha de copiar la UF que apareix en llengua original, si ha de substituir-la per una altra UF de la llengua d'arribada o bé si ha de reemplaçar-la per una frase o un mot de la llengua meta que no sigui una unitat fraseològica però que conservi el sentit de l'original.

Es pot afirmar, doncs, que és important conèixer els mecanismes cohesius del text, perquè d'aquesta manera es pot tenir una visió general del text (mitjançant la

identificació dels participants, dels interessos temàtics i de les relacions lògiques), es pot preveure problemes de traducció i pensar solucions possibles i es pot conèixer la textura.

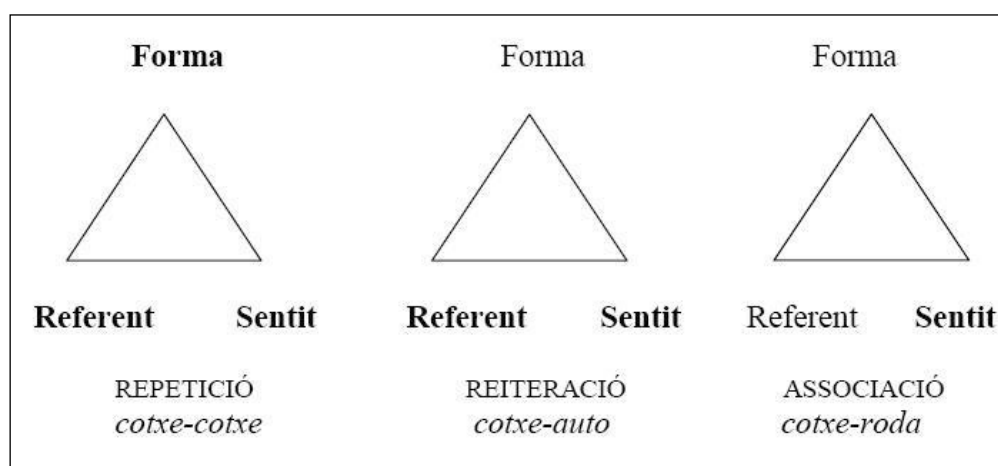
7.4.3. La cohesió lèxica

Halliday (1985) assenyala que la cohesió lèxica es produeix mitjançant la selecció d'elements lèxics que mostren alguna mena de relació amb els apareguts anteriorment. És a través de la cohesió lèxica, doncs, que un text crea les xarxes pròpies de connexió entre paraules, les quals, a més de vertebrar-lo, indiquen els interessos temàtics més rellevants del text. Les tres formes de cohesió lèxica que distingeix Halliday són les següents:

- a) La repetició de paraules enlloc de l'ús d'elements de referència.
- b) La col·locació, que segons Halliday és un mecanisme de cohesió lèxica més efectiu que la sinonímia. Es tracta de la combinació de les paraules del text.
- c) La sinonímia o reiteració (entesa àmpliament, de manera que s'hi poden incloure la hiponímia o la meronímia, així com l'antonímia). Es tracta de la selecció de les paraules que han d'aparèixer al text.

Partint de la proposta de Halliday i Hasan (1976), Cuenca (1998) defineix la cohesió lèxica com una relació fòrica: entre dos elements lèxics que són al mateix text, A i B, s'estableix una relació de significat. L'element B, doncs, és referencialment dependent de l'element lèxic A, que és el seu antecedent.

Cuenca (1998: 152) exposa que els tipus de cohesió lèxica es poden definir «per la relació que s'estableix entre tres aspectes de les paraules: la forma (el significat), el referent (l'objecte o l'entitat de la realitat s'identifiquen en l'ús que en fem) i el sentit (el contingut semàntic)». L'esquema següent, extret de Cuenca (1998: 152), ho resumeix de manera molt entenedora:



En negreta hi ha marcats els components del signe lingüístic que estableixen la relació fòrica en cadascun dels tipus de cohesió lèxica. Així, s'observa que en el cas de la repetició es tracta d'una relació amb identificació total entre els tres components del signe lingüístic. En la reiteració només hi ha una relació de referent i de sentit, perquè la forma de les unitats lèxiques és diferent. En l'últim cas, l'associació (o col·locació), la relació és només de sentit, perquè les formes i els referents són diferents.

7.4.4. La reiteració o sinonímia

El mecanisme de la sinonímia o de reiteració lèxica, segons Cuenca (1998: 152), es produeix “quan no hi ha identitat formal (tenim paraules diferents), però sí de contingut (remeten al mateix significat i a un referent igual o molt relacionat)”.

Discursivament, es tracta d'un mecanisme que contribueix al manteniment dels referents i que evita la repetició innecessària d'unitats lèxiques.

Segons la relació semàntica que s'estableix entre els mots, Cuenca (1998) distingeix tres tipus de reiteració:

- a) La sinonímia: la relació que hi ha entre les dues unitats és d'equivalència, com en el cas de *cotxe* i *auto*. Des del punt de vista de la cohesió lèxica, dos mots sinònims són discursivament coreferencials i intercanviables.
- b) La hiponímia-hiperonímia: dues o més paraules tenen una relació semàntica d'inclusió. La més concreta és l'hipònim i la més general és l'hiperònim, com en el cas de *cotxe* i *vehicle*.
- c) La reiteració mitjançant noms generals: «el marcant de referència és un substantiu abstracte de contingut semàntic inespecífic» (Ribera: 2008, 247). Aquest tipus de substantius, com ara *cosa*, *fet*, *succés*, etc., reprenen un nom, una clàusula o, fins i tot, una oració sencera amb una significació més genèrica i no tan precisa.

La reiteració, com a mecanisme per a evitar la repetició, no és només una qüestió purament estilística, sinó que és essencial per a la formació dels textos, perquè la repetició constant d'una mateix mot o sintagma produeix monotonia i estranyesa en el receptor. El recurs als diversos mecanismes de reiteració és fonamental per a la formació dels textos i constitueix una bon indicador del nivell de competència lèxica i discursiva de l'emissor.

7.4.4.1. La sinonímia lèxica

En la proposta d'Espinal i Mateu (2002), que recupera el plantejament de Lyons (1965: 61), es considera que només les expressions que compleixen les tres condicions següents són absolutament sinònimes:

- a) tots els seus significats són idèntics;
- b) són sinònimes en tots els contextos;
- c) són semànticament equivalents, tant pel que fa al significat descriptiu com al no descriptiu, és a dir, han de tenir també les mateixes connotacions.

Considerant-ho des d'aquest punt de vista, és clar que la majoria dels elements només són sinònims de manera parcial, perquè no compleixen aquestes tres condicions. Com assenyala Ribera (2008: 265), «es tracta d'una visió descontextualitzada o, si es vol, no textual de la sinonímia, que cal revisar per a una aplicació coherent del concepte». Per exemple, i seguint l'exemple de Ribera, en les parelles de sinònims *cotxe-auto* i *conductor-xofer* la tercera condició de Lyons (1995) no és totalment vàlida: de fet, en la primera parella el mot *auto* té una cert matís arcaïtzant, i, en la segona, el substantiu *xofer* és un gal·licisme. En aquest sentit, i d'acord amb el que exposa Ribera (2008: 265), Espinal i Mateu (2002) assenyalen que molt sovint la sinonímia parcial es deu a la coexistència de paraules natives i foranes, de mots cultes i barbarismes, de geosinònims (p. ex. *noi, xiquet, al·lot*) o de mots provinents de registres diferents de la llengua (p. ex. *automòbil, cotxe, carro, buga*).

El lingüista Alan Cruse parteix de l'afirmació següent sobre la sinonímia:

If we interpret synonymy simply as sameness of meaning, then it would appear to be a rather uninteresting relation; if, however, we say that synonyms are words with construals

whose semantic similarities are more salient than their differences, then a potential area of interest opens up. What sort of differences do not destroy an intuition of sameness? (Cruse, 2011: 142)

Sobre aquesta qüestió, i amb una perspectiva semblant a la d'Espinal i Mateu (2002), també distingeix tres tipus de sinonímia: sinonímia absoluta, sinonímia proposicional i quasi-sinonímia.

Cruse es refereix a la sinonímia absoluta com la relació entre unitats lèxiques «which are mutually substitutable in all contexts without a change of normality» (2011, 142). Si bé el concepte de sinonímia de Lyons i la noció de sinonímia absoluta de Cruse presenten paral·lelismes evidents, aquest últim posa l'èmfasi en el fet que aquesta condició, tan severa, fa que hi hagi poquíssims parells lèxics, si és que n'hi ha cap, que es puguin encabir sota aquesta etiqueta, i que amb un sol element diferenciador a causa del context ja n'hi ha prou perquè no es compleixi la regla i deixin de ser sinònims absoluts.

Quan parla de la sinonímia proposicional, Cruse la defineix com la relació d'identitat entre dues unitats lèxiques que poden commutar-se en una proposició sense que les condicions de veritat es vegin alterades. Tot plegat ho exemplifica amb la parella de paraules angleses *violin* i *fiddle*, i exposa que la frase *John bought a violin* és equivalent a *John bought a fiddle*. Per a Cruse, les diferències que hi ha entre els sinònims proposicionals no són semàntiques, sinó pragmàtiques:

Differences in the meanings of propositional synonyms, by definition, necessarily involved one or more aspects of non-descriptive meaning [...], the most important being

(i) differences in expressive meaning, (ii) differences of stylistic level (on the colloquial-formal dimension), and (iii) differences of presupposed field of discourse (Cruse, 2011: 143).

Tornant a l'exemple de la parella *violin-fiddle*, per a Cruse la diferència rau en les característiques dels parlants. Si l'emissor és aliè a la cultura violinística, *fiddle* és el terme més col·loquial, i a més té certes connotacions jocoses. En canvi, quan els parlants són violinistes professionals *fiddle* funciona com a terme neutre, mentre que *violin* es reservaria a la comunicació amb no especialistes.

En darrer lloc, Cruse afirma que les diferències entre els quasi-sinònims han de ser menors (*minor*) o bé han d'estar fonamentades (*backgrounded*) (2011: 145), i apunta els factors que expliquen aquestes diferències semàntiques menors:

- a) diferències de grau entre termes adjacents en una escala: *fog-mist, big-huge*.
- b) diferències ocasionades per l'especialització modal d'alguns verbs: *amble-stroll, drink-quaff*.
- c) distincions aspectuals: *calm-placid* (estat vs. disposició).
- d) diferències de centre prototípic: *brave* (prototípicament física)-*corageous* (prototípicament intel·lectual o moral).

D'altra banda, Cruse considera fonamentades les diferències entre mots com *pretty*, que s'aplica a un referent femení, i *handsome*, que pressuposa un referent masculí.

Es pot concloure, doncs, que les aportacions d’Espinal i Mateu (2002) i Cruse (2011) a l’hora de definir precisament els límits de la noció de sinonímia permeten tipificar les relacions equatives en un nivell lexicosemàntic. En tot cas, i com assenyala Ribera (2008: 267), «des del punt de vista textual, aquestes relacions tan sols constitueixen una part, important però insuficient, de les relacions equatives que s’estableixen en el discurs i, sobretot, a través del discurs».

Així, doncs, es fa necessari ampliar l’abast de les relacions semàntiques més enllà del límit de les unitats lèxiques i incloure les relacions de coreferència entre entitats discursives. Per tant, a més de la sinonímia lèxica, cal parlar de la sinonímia discursiva.

7.4.4.2. La sinonímia discursiva

La sinonímia discursiva, a diferència de la sinonímia lèxica, s’activa en el nivell textual, és a dir, ocorre quan les unitats lèxiques només tenen una relació d’equivalència en un context discursiu determinat. Ribera (2008: 268) parteix del text següent per a desgranar el funcionament de la sinonímia discursiva:

La felicitat familiar s’acaba quan uns *gàngsters_i*; segresten la *dona_j* i la *nena_k* [...] Michael [...] col·labora amb la policia per posar una trampa als *segrestadors_i*. L’operació acaba amb la mort dels *segrestadors* i les *ostatges_{j+k}*.

Les parelles d’unitats lèxiques *gàngsters-segrestadors* i *dona-ostatge/nena-ostatge* són sinònimes només en aquest context discursiu concret, en què s’explica que hi ha un *segrest* i, per tant, uns *segrestadors*, que són *gàngsters*, i unes *ostatges* que són una *dona* i una *nena*. En realitat, l’equivalència s’estableix per la identitat entre els referents de les unitats relacionades per la cohesió lèxica. Tanmateix, no es pot

considerar que hi ha ni repetició ni tampoc una relació d'inclusió (hiperonímia-hiponímia), per la qual cosa cal parlar d'una sinonímia que s'activa en el nivell discursiu, en el qual el coneixement textual se situa com a complementari del coneixement lingüístic (de sintaxi i semàntica) i del coneixement del món (enciclopèdic).

8. ANÀLISI LINGÜÍSTICA: L'ÚS DE LA SINONÍMIA COM A MECANISME DE COHESIÓ LÈXICA EN LA TRADUCCIÓ CATALANA DE *CIEN AÑOS DE SOLEDAD*

8.1. Metodologia de l'anàlisi lingüística

Com s'ha vist al capítol anterior, dedicat als aspectes teòrics que cal tenir en compte per dur a terme una anàlisi lingüística, el recurs als diversos mecanismes de reiteració és fonamental per a la bona formació dels textos, de manera que s'ha de tenir molt en compte en el procés de traducció. Mitjançant l'observació de les solucions que es fan servir en el text traduït a l'hora de tractar la variació sinonímica es poden obtenir dades sobre la competència lèxica i discursiva del traductor, el qual no només s'ha de limitar a reproduir cegament els elements de l'original, sinó que ha d'interpretar si en la llengua d'arribada s'hi poden representar sense problemes o bé si cal adaptar-los.

El corpus triat per a l'anàlisi d'aquest elements de cohesió lèxica està format pel text sencer de la versió original i de la versió traduïda de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez. Atès que un corpus format pel conjunt de les quatre obres literàries que Avel·lí Artís-Gener va traslladar del castellà al català —és a dir, *Crónica de una muerte anunciada*, *El Aleph* i *Los cachorros*, a més de la novel·la citada més amunt— hauria esdevingut pràcticament inabastable en el marc d'aquesta tesi, s'ha optat per treballar només amb una sola obra, *Cien años de soledad*, que a banda de ser la més extensa de totes, també és la traducció tisneriana que ha suscitat més interès.

Per a la selecció dels casos per a l'anàlisi lingüística s'ha tingut en compte com està construïda aquesta novel·la. En el cas d'algunes obres de García Márquez, i sobretot a *Cent anys de solitud*, el relat conserva l'esperit de les històries transmeses oralment, de manera que en moltes ocasions l'evolució dels fets narrats no és lineal, sinó que una vegada i una altra es va endavant i endarrere, i s'hi intercalen divagacions i comentaris. Aquesta peculiaritat, doncs, realça el valor de la sinonímia com a fenomen cohesionador, en especial de l'apartat lèxic, en un text amb canvis de tema constants en què els elements de referència són essencials per a seguir satisfactòriament el fil narratiu.

Una altra de les característiques destacades de *Cien años de soledad* és la riquesa lèxica, que molt sovint es manifesta mitjançant un l'ús d'elements sinonímics variats que reforcen la cohesió textual del text. Atesa aquesta riquesa lèxica, en la tria d'exemples s'ha buscat que hi haguessin, com a mínim, tres elements sinònims entre si per tal de poder veure l'ús que fa Avel·lí Artís-Gener dels mecanismes de cohesió lèxica. Es va considerar que si la tria es limitava a parells de sinònims els resultats podien ser massa obvis: en la majoria de parelles de sinònims, pel fet que es tracten de fragments molt curts, gairebé no hi ha espai per a la creació lèxica. Si bé això ha dificultat la selecció i ha reduït de manera important el nombre d'elements seleccionats, es pot afirmar que ha contribuït a donar uns resultats més interessants des del punt de vista principal d'aquest treball, és a dir, des de l'òptica del tractament de la sinonímia en la traducció.

D'acord amb les hipòtesis plantejades, segons les quals la praxi del traductor en la construcció de la cohesió lèxica varia en funció de la llargada dels fragments textuais

en què actuen els elements sinonímics, s'han tractat de manera diferent els paràgrafs curts, amb poques paraules i referències directes, en què la sinonímia té un paper més limitat, i els fragments de text més llargs, més complexos, en els quals la funció de cohesió textual de la reiteració pren una mica més de relleu.

En els paràgrafs curts un mateix element s'esmenta unes quantes vegades amb poca distància entremig, la qual cosa sembla que no ha de presentar un gran repte de traducció. No és el cas, però, dels fragments de text més llargs, que en alguns casos poden ocupar dues, tres o quatre pàgines, en els quals l'ús de la referència serveix per a tornar al discurs principal després d'un excurs o d'una anècdota inserida al mig del relat i que, per tant, és fonamental per mantenir el text cohesionat.

Per a l'obtenció de les dades relatives a la construcció de la coherència lèxica mitjançant la sinonímia en tots dos textos, original i traducció, ens servim de fitxes de buidatge que sistematitzen l'extracció de la informació que cal analitzar. A aquestes dades, de caràcter qualitatiu, hi hem aplicat estratègies d'anàlisi lingüística per identificar quines relacions de sinonímia hi havia en les obres originals i veure com s'han tractat en la versió en català. Aquest és el model de fitxa de buidatge:

Núm. de fitxa		
Element clau		
Fragment original	Fragment traduït	
Comentari sobre la traducció		

A cada fitxa hi ha un parell de caselles amb informacions generals, com ara el número de fitxa i el concepte que es designa amb denominacions sinònimes. A sota hi ha una columna on hi ha el fragment original, en castellà, en el qual es marquen amb negreta els elements sinònims, i al costat hi ha una altra columna per a la traducció, en català, on també hi ha marcats els mateixos elements, de manera que la comparació de versions resulta més senzilla. Finalment hi ha un espai per a comentar les semblances o les diferències que hi ha entre el fragment original i el fragment traduït, les estratègies seguides o qualsevol informació rellevant per a l'anàlisi.

Finalment, convé aclarir que en l'apartat de comentaris de cadascuna de les fitxes només es comenten les diferències entre l'original i la traducció pel que fa al tractament de la sinonímia. Així, doncs, si en un fragment determinat no hi ha cap diferència entre les dues llengües, l'apartat de la fitxa queda buit.

8.2. El tractament de la sinonímia en fragments curts

Núm. de fitxa	1	
Element clau	Ciutat	
Fragment original	Fragment traduït	
José Arcadio Buendía soñó esa noche que en aquel lugar se levantaba una ciudad ruidosa con casas de paredes de espejo. Preguntó qué ciudad era aquella , y le contestaron con un nombre que nunca había oído [...]: Macondo . [...] Les ordenó derribar los árboles para hacer un claro junto al río, en el lugar más fresco de la orilla, y allí fundaron la aldea .	Aquella nit en José Arcadio Buendía va somiar que allí s'alçava una ciutat sorollosa amb cases de paret de mirall. Va preguntar quina era aquella ciutat i li van respondre amb un nom mai no sentit abans [...]: Macondo . [...] Els va ordenar que tallessin uns arbres per tal de fer una clariana a prop del riu, a l'indret més fresc del marge, i allí van fundar el poble .	
Comentari sobre la traducció		

Núm. de fitxa	2	
Element clau	Paternitat	
Fragment original	Fragment traduït	
Estimulada por el entusiasmo con que José Arcadio disfrutaba de su compañía, equivocó la forma y la ocasión, y de un solo golpe le echó el mundo encima. « Ahora sí eres un hombre », le dijo. Y como él no entendió lo que ella quería decirle , se lo explicó letra por letra: — Vas a tener un hijo .	Estimulada per l'entusiasme amb què en José Arcadio gaudia de la seva companyia, va equivocar la forma i l'ocasió i d'un sol cop ho va engegar tot a rodar. « Ara sí que ets un home », li va dir. I com que ell no va comprendre allò que ella li donava a entendre , li ho va explicar lletra per lletra: — Tindràs un fill .	
Comentari sobre la traducció	La traducció de <i>lo que ella quería decirle</i> defuig la traducció literal i passa a <i>allò que ella li donava a entendre</i> .	

Núm. de fitxa	3	
Element clau	Malaltia de l'insomni	
Fragment original	Fragment traduït	
<p>[...] Visitación reconoció en esos ojos los síntomas de la enfermedad cuya amenaza los había obligada, a ella y a su hermano, a desterrarse para siempre de un reino milenario en el cual eran príncipes. Era la peste del insomnio.</p> <p>Cataure, el indio, no amaneció en la casa. Su hermana se quedó, porque su corazón fatalista le indicaba que la dolencia letal había de perseguiría de todos modos hasta el último rincón de la tierra.</p>	<p>[...] La Visitación va reconèixer en aquells ulls els símptomes de la malaltia, l'amenaça de la qual els havia obligats, a ella i al seu germà, a desterrar-se per sempre d'un regne mil·lenari on eren prínceps. Era la pesta de l'insomni.</p> <p>En Cataure, l'indi, ja no era a casa quan es va fer de dia. La seva germana es va quedar perquè el seu cor fatalista li assenyalava que la dolença letal la perseguiria de totes maneres fins al darrer dels racons de la terra.</p>	
Comentari sobre la traducció	Ús de la paraula <i>dolença</i> , molt menys freqüent en català que no el seu equivalent immediat en castellà, <i>dolencia</i> .	

Núm. de fitxa	4	
Element clau	Fill	
Fragment original	Fragment traduït	
<p>Pocos meses después del regreso de Aureliano José, se presentó en la casa una mujer exuberante, perfumada de jazmines, con un niño de unos cinco años. Afirmó que era hijo del coronel Aureliano Buendía y lo llevaba para que Úrsula lo bautizara. Nadie puso en duda el origen de aquel niño sin nombre: era igual al coronel, por los tiempos en que lo llevaron a conocer el hielo.</p>	<p>Pocs mesos després del retorn de l'Aureliano José, es va presentar a la casa una dona exuberant, perfumada de llessamins, amb un nen de cinc anys. Va afirmar que era fill del coronel Aureliano Buendía i el duia perquè l'Úrsula el bategés. Ningú no va dubtar de l'origen d'aquell nen sense nom: era exacte al coronel en aquells temps en què l'havien dut a conèixer el gel.</p>	
Comentari sobre la traducció		

Núm. de fitxa	5
Element clau	Súplicas
Fragment original	Fragment traduït
« Algo tremendo va a ocurrir —le decía Úrsula a Aureliano José. No salgas a la calle después de las seis de la tarde. » Eran súplicas inútiles.	« Alguna cosa tremenda passarà », deia l'Úrsula a l'Aureliano José. « No surtis al carrer després de les sis de la tarda ». Eren súplicas inútils.
Comentari sobre la traducció	

Núm. de fitxa	6
Element clau	Mares
Fragment original	Fragment traduït
Úrsula no sólo lo hizo, sino que llevó a declarar a todas las madres de los oficiales revolucionarios que vivían en Macondo. Una por una, las viejas fundadoras del pueblo , varias de las cuales habían participado en la temeraria travesía de la sierra, exaltaron las virtudes del general Moncada. [...] Pero no olviden que mientras Dios nos dé vida, nosotras seguiremos siendo madres [...].	L'Úrsula no solament ho va fer, sinó que va dur a declarar totes les mares dels oficials revolucionaris que vivien a Macondo. Una rere l'altra, les velles fundadores del poble , algunes de les quals havien pres part en la temerària travessia de la serra, van exaltar les virtuts del general Moncada. [...] Però no oblidin que mentre Déu ens doni vida, nosaltres continuarem essent mares [...].
Comentari sobre la traducció	

Núm. de fitxa	7
Element clau	La Remedios
Fragment original	Fragment traduït
Remedios, la bella , que parecía indiferente a todo, y de quien se pensaba que era retrasada mental, no fue insensible a tanta devoción, e intervino en favor del coronel	La Remedios, la bella , que semblava indiferent a tot, i que la gent creia que era mentalment endarrerida, no va ser insensible a tota aquella devoció i va

Gerineldo Márquez. Amaranta descobrió de pronto que aquella niña que había criado , que apenas despuntaba a la adolescencia, era ya la criatura más bella que se había visto en Macondo .	intervenir a favor del coronel Gerineldo Márquez. L'Amaranta va descobrir aviat que aquella nena que havia criat , que tot just despuntava a l'adolescència, era ja la criatura més bella que mai s'havia vist a Macondo .
Comentari sobre la traducció	

Núm. de fitxa	8
Element clau	Teófilo Vargas
Fragment original	Fragment traduït
[..] se destacaba una autoridad tenebrosa: el general Teófilo Vargas . Era un indio puro, montaraz, analfabeto, dotado de una malicia taciturna y una vocación mesiánica que suscitaba en sus hombres un fanatismo demente . [...] El general Teófilo Vargas se adelantó a sus intenciones: en pocas horas desbarató la coalición de los comandantes mejor calificados y se apoderó del mando central. «Es una fiera de cuidado —les dijo el coronel Aureliano Buendía a sus oficiales—. Para nosotros, ese hombre es más peligroso que el ministro de la Guerra.»	[...] es destacava una autoritat tenebrosa: el general Teófilo Vargas . Era un indi pur, agrest, analfabet, posseïdor d'una malícia taciturna i una vocació messiànica que ens els seus homes desvetllava un fanatisme demencial . [...] El general Teófilo Vargas es va avançar a les seves intencions: en qüestió d'unes poques hores va desfer la coalició dels comandaments més ben qualificats i es va apoderar del comandament central. «És una fera temible », va dir el coronel Aureliano Buendía als seus oficials. «Per a nosaltres, aquest home és més perillós que el ministre de la guerra.»
Comentari sobre la traducció	

Núm. de fitxa	9
Element clau	El pas del temps a la casa
Fragment original	Fragment traduït
No percibió los minúsculos y desgarradores destrozos que el tiempo había hecho en la casa , y que después de	No va advertir les minúscules i esbalaïdes destrosses que el temps havia fet a la casa , i que després d'una absència tan

una ausencia tan prolongada habrían parecido un desastre a cualquier hombre que conservara vivos sus recuerdos. No le dolieron las peladuras de cal en las paredes , ni los sucios algodones de telaraña en los rincones , ni el polvo de las begonias , ni las nervaduras del comején en las vigas , ni el musgo de los quicios , ni ninguna de las trampas insidiosas que le tendía la nostalgia .	prolongada haurien semblat un desastre a qualsevol home que hagués mantingut vius els records. No li van doldre les esgratinyades de calç a les parts , ni els bruts cotons de teranyina dels racons , ni la pols de les begònies , ni les nervadures dels tèrmits a les bigues , ni la molsa dels llindars , ni cap de les insidioses trampes que li parava la nostàlgia .
Comentari sobre la traducció	

Núm. de fitxa	10
Element clau	El pas del temps en l'Úrsula
Fragment original	Fragment traduït
Tenía la piel cuarteada, los dientes carcomidos, el cabello marchito y sin color, y la mirada atónita . La comparó con el recuerdo más antiguo que tenía de ella [...]. En un instante descubrió los arañazos, los verdugones, las mataduras, las úlceras y cicatrices que había dejado en ella más de medio siglo de vida cotidiana , y comprobó que esos estragos no suscitaban en él ni siquiera un sentimiento de piedad.	Tenia la pell esquerdada, les dents ratades, el cabell pansit i sense color, i la mirada atònita . La va comparar amb el record més antic que en tenia [...]. En un instant va descobrir les esgarrapades, els morats, les nafres, les plagues i les cicatrius que havia deixat en ella més de mig segle de vida , va comprovar que tots aquells estralls no suscitaven en ell ni tan sols cap sentiment de pietat.
Comentari sobre la traducció	Tot i que es respecta la tria lèxica de l'original, hi ha certes variacions d'ampliació o reducció dels complements nominals: <i>vida cotidiana</i> es redueix a <i>vida</i> , i <i>esos estragos</i> s'amplia a <i>tots aquells estralls</i> .

Núm. de fitxa	11
Element clau	Daguerrotip
Fragment original	Fragment traduït
La única vez que lo disuadió fue cuando él	L'única vegada que el va dissuadir va ser

estaba a punto de destruir el daguerrotipo de Remedios que se conservaba en la sala, alumbrado por una lámpara eterna. « Ese retrato dejó de pertenecerte hace mucho tiempo —le dijo—. Es una reliquia de familia »	quan ell estava a punt de destruir el daguerreotip de la Remedios que es conservava a la sala, il·luminat per una llum eterna. « Aquest retrat ja no és teu des de fa molt de temps», li va dir. «És una relíquia de la família »
Comentari sobre la traducció	

Núm. de fitxa	12
Element clau	Els versos
Fragment original	Fragment traduït
<p>[...] Llevó a la panadería el baúl con los versos en el momento en que Santa Bofia de la Piedad se preparaba para encender el horno.</p> <p>— Préndalo con esto —le dijo él, entregándole el primer rollo de papeles amarillento—. Arde mejor, porque son cosas muy viejas.</p> <p>[...]</p> <p>— Son papeles importantes —dijo.</p> <p>— Nada de eso —dijo el coronel—. Son cosas que se escriben para uno mismo.</p>	<p>[...] Va dur a la fleca el bagul amb els versos en el moment en què la Santa Sofía de la Piedad es preparava per a encendre el forn.</p> <p>— Encengui'l amb això —va dir-li ell, lliurant-li el primer rotlle de papiers groguencs—. Cremarà més bé, perquè són coses molt velles.</p> <p>[...]</p> <p>— Són papiers importants —va dir.</p> <p>— No res d'això —va dir el coronel—. Són aquella mena de coses que un escriu per a si mateix.</p>
Comentari sobre la traducció	Petita ampliació en la frase <i>són aquella mena de coses que un escriu per a si mateix</i> (<i>coses que se escriben para uno mismo</i> a l'original), on a més hi ha el canvi verbal: en castellà és un verb reflexiu, i en català s'usa una estructura diferent.

Núm. de fitxa	13
Element clau	Lingots d'or
Fragment original	Fragment traduït
[...] Fue poniendo en la mesa, uno por uno, setenta y dos ladrillos de oro . Nadie	[...] Va anar posant damunt la taula, l'un darrere l'altre, els setanta-dos lingots

recordaba la existencia de aquella fortuna . [...]. El oro de la rebelión , fundido en bloques que luego fueron recubiertos de barro cocido, quedó fuera de todo control. El coronel Aureliano Buendía hizo incluir los setenta y dos ladrillos de oro en el inventario de la rendición	d'or . Ningú no es recordava de l'existència d' aquella fortuna . [...] L'or de la rebel·lió , fos en rajols que després van ser recoberts amb fang cuit, va quedar fora de tota mena de control. El coronel Aureliano Buendía va fer incloure els setanta-dos rajols d'or a l'inventari de la rendició [...].
Comentari sobre la traducció	No es conserven les equivalències: en català trobem <i>lingots</i> i <i>rajols</i> com a traducció de <i>ladrillos</i> , i a més també s'usa <i>rajol</i> per <i>bloque</i> .

Núm. de fitxa	14
Element clau	Vaixell
Fragment original	Fragment traduït
Se había dicho que su proyecto de comprar un barco no era más que una triquiñuela para alzarse con el dinero del hermano, cuando se divulgó la noticia de que una extraña nave se aproximaba al pueblo. Los habitantes de Macondo, que ya no recordaban las empresas colosales de José Arcadio Buendía, se precipitaron a la ribera y vieron con ojos pasmados de incredulidad la llegada del primer y último barco que atracó jamás en el pueblo. No era más que una balsa de troncos , arrastrada mediante gruesos cables por veinte hombres [...].	S'havia dit que el seu projecte de comprar un vaixell era solament una trapelleria per endur-se'n els diners de son germà, quan va córrer la notícia que una estranya nau s'acostava al poble. Els habitants de Macondo, que ja no es recordaven de les colossals empreses de José Arcadio Buendía, es van precipitar cap a la ribera i van veure amb ulls esbalaïts d'incredulitat l'arribada del primer i del darrer vaixell que mai més hauria atracat al poble. No era pas més que un rai fet amb troncs arrossegat per una vintena d'homes [...].
Comentari sobre la traducció	

Núm. de fitxa	15
Element clau	Coses del gitano
Fragment original	Fragment traduït
[...] Pensaron que era un nuevo artificio de los gitanos que volvían con su centenario y desprestigiado dale que dale de pitos y sonajas pregonando las	[...] Van pensar que fóra un nou artífici dels gitano s que tornaven amb el seu centenari i desprestigiati fot-li i refot-li de xiulets i sonalls pregonant les

excelencias de quién iba a saber qué pendejo menjunje de jarapellinosos genios jerosolimitanos.	excel·lències de vés a saber quina cascàrries de potinga d'arrossidesmanegats genis jerosolimitans.
Comentari sobre la traducció	En l'original hi ha una voluntat de creació lèxica per ressaltar el caràcter estrafolari de les coses que solen dur els gitans al poble. En la traducció es manté aquest esforç de creació per mantenir el mateix to d'estranyesa del fragment: <i>fot-li i refotli, cascàrries de potinga d'arrossidesmanegats genis jerosolimitans</i> . Amb tot, Artís-Gener no pot replicar la cacofonia de la darrera frase, que en l'original es basa sobretot en la repetició del fonema /x/.

Núm. de fitxa	16	
Element clau	Gent estrafolària	
Fragment original	Fragment traduït	
Se vieron por las calles de Macondo hombres y mujeres que fingían actitudes comunes y corrientes , pero que en realidad parecían gente de circo . En un pueblo escaldado por el escarmiento de los gitanos no había un buen porvenir para aquellos equilibristas del comercio ambulante que con igual desparpajo ofrecían una olla pitadora que un régimen de vida para la salvación del alma al séptimo día; pero entre los que se dejaban convencer por cansancio y los incautos de siempre, obtenían estupendos beneficios. Entre esas criaturas de farándula , con pantalones de montar y polainas [...].	Pels carrers de Macondo es veien molts homes i dones que fingien actituds normals i corrents , però que en realitat semblaven gent de circ . En un poble escaldat amb l'escarment dels gitans no hi havia cap bon esdevenidor per als equilibristes del comerç ambulant que amb la mateixa desimboltura oferien una olla xiuladora que un règim de vida per a la salvació de l'ànima al setè dia; però entre els qui es deixaven convèncer per cansament i els incauts de sempre, obtenien uns beneficis estupends. Entre aquestes criatures de faràndula , amb pantalons de muntar i polaines [...].	
Comentari sobre la traducció	Canvi d'un demostratiu (<i>aquellos equilibristas</i>) per un articles definit (<i>els equilibristes</i>).	

Núm. de fitxa	17	
Element clau	Vagó de tren	
Fragment original	Fragment traduït	

<p>Más tarde llegó el señor Jack Brown en un vagón suplementario que engancharon en la cola del tren amarillo, y que era todo laminado de plata, con poltronas de terciopelo episcopal y techo de vidrios azules. En el vagón especial llegaron también, revoloteando en torno al señor Brown, los solemnes abogados vestidos de negro que en otra época siguieron por todas partes al coronel Aureliano Buendía, y esto hizo pensar a la gente que los agrónomos, hidrólogos, topógrafos y agrimensores, así como míster Herbert con sus globos cautivos y sus mariposas de colores, y el señor Brown con su mausoleo rodante y sus feroces perros alemanes, tenían algo que ver con la guerra.</p>	<p>Més tard va arribar el senyor Brown en un vagó suplementari que havien enganxat a la cua del tren groc, i que tot ell estava cobert de plata laminada, amb poltronas de vellut episcopal i sostre de vidres blaus. Amb el vagó especial van arribar, també, voletejant al voltant del senyor Brown, els solemnes advocats vestits de negre que en altre temps havien seguit pertot arreu el coronel Aureliano Buendía, la qual cosa va fer pensar a la gent que els agrònoms, hidròlegs, topògrafs i agrimensors, com també Mr. Herbert amb els seus globus captius i les seves papallones de colors, i el senyor Brown amb el seu mausoleu rodant i els seus ferotges gossos alemanys, tenien alguna relació amb la guerra.</p>
<p>Comentari sobre la traducció</p>	<p>S'introdueix una represa del referent amb el pronom <i>ell</i>.</p>

<p>Núm. de fitxa</p>	<p>18</p>	
<p>Element clau</p>	<p>Prostitutes</p>	
<p>Fragment original</p>	<p>Fragment traduït</p>	
<p>Para los forasteros que llegaban sin amor, convirtieron la calle de las cariñosas matronas de Francia en un pueblo más extenso que el otro, y un miércoles de gloria llevaron un tren cargado de putas inverosímiles, hembras babilónicas adiestradas en recursos inmemoriales [...].</p>	<p>Per als forasters que arribaven sense amor, van convertir el carrer de les afectuoses matrones de França en un poble més extens que l'altre, i un dimecres de glòria van portar tot un tren ple de putes inversemblants, dones babilòniques ensinistrades en recursos immemorials [...].</p>	
<p>Comentari sobre la traducció</p>		

<p>Núm. de fitxa</p>	<p>19</p>	
<p>Element clau</p>	<p>Convidats mal educats</p>	

Fragment original	Fragment traduït
<p>Aureliano Segundo, en cambio, no cabía de contento con la avalancha de forasteros. La casa se llenó de pronto de huéspedes desconocidos, de invencibles parranderos mundiales, y fue preciso agregar dormitorios [...]. Fernanda tuvo que atragantarse sus escrúpulos y atender como a reyes a invitados de la más perversa condición [...]. Amaranta se escandalizó de tal modo con la invasión de la plebe, que volvió a comer en la cocina como en los viejos tiempos.</p>	<p>L'Aureliano Segundo, en canvi, no cabia a la pell amb l'allau de forasters. Aviat la casa se li va omplir d'hostes desconeguts, d'invencibles tabolaires mundials, i va caldre afegir dormitoris [...]. La Fernanda es va haver d'empassar els seus escrúpols i tractar com a reis convidats de la condició més perversa [...]. L'Amaranta es va escandalitzar de tal manera amb la invasió de la plebs, que se'n va anar a menjar a la cuina com en els vells temps.</p>
<p>Comentari sobre la traducció</p>	

<p>Núm. de fitxa</p>	<p>20</p>
<p>Element clau</p>	<p>Fet prodigiós</p>
Fragment original	Fragment traduït
<p>Los forasteros, por supuesto, pensaron que Remedios, la bella, había sucumbido por fin a su irrevocable destino de abeja reina, y que su familia trataba de salvar la honra con la patraña de la levitación. Fernanda, mordida por la envidia, terminó por aceptar el prodigio, y durante mucho tiempo siguió rogando a Dios que le devolviera las sábanas. La mayoría creyó en el milagro [...].</p>	<p>Els forasters, és clar, van suposar que la Remedios, la bella, al capdavant havia sucumbit al seu irrevocable destí d'abella reina, i que la seva família mirava de salvar l'honor amb aquella fantasia de la levitació. La Fernanda, rosegada per l'enveja, va acabar admetent el prodigi, i durant molt de temps va continuar preguntant Déu que li tornés els llençols. La major part de la gent va creure el miracle [...].</p>
<p>Comentari sobre la traducció</p>	<p>És interessant la solució de traducció de <i>la patraña</i> per <i>aquella fantasia</i>, d'entrada, poc òbvia. A més, canvia <i>la</i> per <i>aquella</i>.</p>

<p>Núm. de fitxa</p>	<p>21</p>
<p>Element clau</p>	<p>Records</p>
Fragment original	Fragment traduït

<p>Durante el tiempo que duró la espera volvió a recordar que era martes, y que José Arcadio Segundo no había estado en el taller porque era día de pago en las fincas de la compañía bananera. Ese recuerdo, como todos los de los últimos años, lo llevó sin que viniera a cuento a pensar en la guerra. Recordó que el coronel Gerineldo Márquez le había prometido alguna vez conseguirle un cabal lo con una estrella blanca en la frente, y que nunca se había vuelto a hablar de eso. Luego derivó hacia episodios dispersos, pero los evocó sin calificarlos, porque a fuerza de no poder pensar en otra cosa había aprendido a pensar en frío, para que los recuerdos ineludibles no le lastimaran ningún sentimiento.</p>	<p>Durant l'estona que va durar l'espera va recordar de nou que era dimarts, i que en José Arcadio no havia vingut a l'obrador perquè era dia de pagament a les finques de la companyia platanera. Aquest record, com tots els dels darrers anys, el va menar sense que vingués a tomb a pensar en la guerra. Va recordar que alguna vegada el coronel Gerineldo Márquez li havia promès que li aconseguiria un cavall amb una estrella blanca al front, i que mai més no se n'havia parlat. Després va derivar cap a episodis dispersos, però els va evocar sense qualificar-los, perquè a còpia de no poder pensar en altra cosa havia après a pensar en fred, per tal que els records ineludibles no li fessin malbé cap sentiment.</p>
<p>Comentari sobre la traducció</p>	

<p>Núm. de fitxa</p>	<p>22</p>	
<p>Element clau</p>	<p>Rigor</p>	
<p>Fragment original</p>	<p>Fragment traduït</p>	
<p>En verdad no tenía una vocación definida, pero había logrado las más altas calificaciones mediante una disciplina inflexible, para no contrariar a su madre. [...] Desde muy niña le molestaba el rigor de Fernanda, su costumbre de decidir por los demás, y habría sido capaz de un sacrificio mucho más duro que las lecciones de clavicordio, sólo por no tropezar con su intransigencia.</p>	<p>La veritat era que mai no va tenir una vocació definida, però gràcies a una disciplina inflexible per no contrariar la seva mare havia obtingut les més altes qualificacions. [...] Des de molt petita la molestava el rigor de la Fernanda, aquella seva manera de decidir per compte dels altres, i hauria estat capaç d'un sacrifici molt més dur que el de les lliçons de clavicordi, solament per no haver d'ensopegar amb la seva intransigència.</p>	
<p>Comentari sobre la traducció</p>	<p>Innovació lèxica en el canvi de <i>su costumbre de decidir per aquella seva manera de decidir</i>.</p>	

Núm. de fitxa	23
Element clau	Baguls
Fragment original	Fragment traduït
<p>Tuvo que soportar Aureliano Segundo las caras duras y las virulentas cantaletas de la concubina, y hasta temió que sus traídos y llevados baúles hicieran el camino de regreso a casa de la esposa. Esto no ocurrió. Nadie conocía mejor a un hombre que Petra Cotes a su amante, y sabía que los baúles se quedarían donde los mandaran, porque si algo detestaba Aureliano Segundo era complicarse la vida con rectificaciones y mudanzas. De modo que los baúles se quedaron donde estaban [...].</p>	<p>L'Aureliano Segundo va haver de suportar la mala cara i les virulents tirallongues de la concubina, i fins i tot va témer que els seus anats i vinguts baguls fessin el camí de retorn a ca la muller. Però això no va passar. Ningú no coneixia millor un home que la Petra Cotes el seu amant, i sabia que els baguls restarien on els duguessin, perquè si alguna cosa detestava l'Aureliano Segundo era complicar-se la vida amb rectificacions i trasllats. La qual cosa va fer que els baguls es quedessin on eren [...].</p>
Comentari sobre la traducció	

Núm. de fitxa	24
Element clau	Cartes als morts
Fragment original	Fragment traduït
<p>Amaranta se había hecho a la idea de que se podía reparar una vida de mezquindad con un último favor al mundo, y pensó que ninguno era mejor que llevarles cartas a los muertos.</p> <p>La noticia de que Amaranta Buendía zarpaba al crepúsculo llevando el correo de la muerte se divulgó en Macondo antes del mediodía, y a las tres de la tarde había en la sala un cajón lleno de cartas. Quienes no quisieron escribir le dieron a Amaranta recados verbales que ella anotó en una libreta con el nombre y la fecha de muerte del destinatario, «No se preocupe — tranquilizaba a los remitentes—. Lo primero que haré al llegar será preguntar</p>	<p>L'Amaranta s'havia fet a la idea que es podia reparar tota una vida de mesquinesa amb un darrer favor al món, i va pensar que no en trobaria cap que fos millor que el de dur cartes als morts.</p> <p>La notícia que l'Amaranta Buendía salpava al crepuscle enduent-se'n el correu de la mort es va divulgar per Macondo abans del migdia, i a les tres de la tarda hi havia a la sala tota una caixa plena de cartes. Aquells qui no van voler escriure li donaven a l'Amaranta encàrrecs verbals, que ella va anotar en una llibreta amb el nom i la data de la mort del destinatari. «No es preocupi», tranquil·litzava els remitents. «El primer que faré en arribar serà preguntar per ell, i</p>

por él, y le daré su recado ».	li donaré el seu encàrrec ».
Comentari sobre la traducció	

Núm. de fitxa	25
Element clau	Pitonissa
Fragment original	Fragment traduït
Entonces oyó hablar de una mujer que hacía pronósticos de barajas , y fue a visitarla en secreto. Era Pilar Ternera . Desde que ésta la vio entrar, conoció los recónditos motivos de Meme. «Siéntate, — le dijo—. No necesito de barajas para averiguar el porvenir de un Buendía.» Meme ignoraba, y lo ignoró siempre, que aquella pitonisa centenaria era su bisabuela . Tampoco lo hubiera creído después del agresivo realismo con que ella le reveló que la ansiedad del enamoramiento no encontraba reposo sino en la cama.	Aleshores va sentir a parlar d' una dona que feia pronòstics amb jocs de cartes i se'n va anar secretament a visitar-la. Era la Pilar Ternera . D'ençà que la va veure entrar va conèixer els recòndits motius de la Meme. «Seu», li va dir. «No necessito els jocs de cartes per endevinar el futur de cap Buendía.» La Meme ignorava, com tanmateix sempre va ignorar, que aquella pitonissa centenària era la seva besàvia . Tampoc no s'ho hauria cregut després de l'agressiu realisme amb què la dona li va explicar que l'angoixa de l'enamorament solament trobava repòs al llit.
Comentari sobre la traducció	D'una banda hi ha l'elisió del pronom <i>ésta</i> ; de l'altra, el canvi de <i>ella</i> per <i>la dona</i> .

Núm. de fitxa	26
Element clau	Papers
Fragment original	Fragment traduït
Aureliano Segundo estaba dispuesto a rescatar a su hija, con la policía si era necesario, pero Fernanda le hizo ver papeles en los que se demostraba que había ingresado a la clausura por propia voluntad. En efecto, Meme los había firmado cuando ya estaba del otro lado del rastrillo de hierro [...]. En el fondo, Aureliano Segundo no creyó en la	L'Aureliano Segundo estava disposat a rescatar la seva filla, amb la policia si calia, però la Fernanda li va ensenyar papers que demostraven que havia ingressat a clausura per pròpia voluntat. En efecte, la Meme els havia signats quan ja era a l'altra banda de la graella de ferro [...]. En el fons, l'Aureliano Segundo no va creure en la legitimitat de les proves , com tampoc no havia cregut

legitimidad de las pruebas , como no creyó nunca que Mauricio Babilonia se hubiera metido al patio para robar gallinas, pero ambos expedientes le sirvieron para tranquilizar la conciencia.	que en Mauricio Babilonia s'hagués ficat al pati per a robar-hi gallines, però ambdós expedients li servien per a tranquil·litzar la consciència.
Comentari sobre la traducció	

Núm. de fitxa	27
Element clau	Meme
Fragment original	Fragment traduït
Hizo al día siguiente su equipaje, metió en una maletita las tres mudas que su hija podía necesitar, y fue a buscarla al dormitorio media hora antes de la llegada del tren. — Vamos, Renata —le dijo. No le dio ninguna explicación. Meme , por su parte, no la esperaba ni la quería.	L'endemà va fer el seu equipatge, va ficar en una maleta les tres mudades que podia necessitar la seva filla , i la va anar a cercar al seu dormitori mitja hora abans de l'arribada del tren. — Anem, Renata —li va dir. Sense donar-li cap mena d'explicació. La Meme , per la seva banda, no l'esperava ni la volia.
Comentari sobre la traducció	

8.3. El tractament de la sinonímia en fragments llargs

Núm. de fitxa	1
Element clau	imant
Fragment original	Fragment traduït
<p>Primero llevaron el imán. Un gitano corpulento, de barba montaraz y manos de gorrión, que se presentó con el nombre de Melquiades, hizo una truculenta demostración pública de lo que él mismo llamaba la octava maravilla de los sabios alquimistas de Macedonia. Fue de casa en casa arrastrando dos lingotes metálicos, y todo el mundo se espantó al ver que los calderos, las pailas, las tenazas y los anafes se caían de su sitio, y las maderas crujían por la desesperación de los clavos y los tornillos tratando de desenclavarse, y aun los objetos perdidos desde hacía mucho tiempo aparecían por donde más se les había buscado, y se arrastraban en desbandada turbulenta detrás de los fierros mágicos de Melquiades. «Las cosas, tienen vida propia —pregonaba el gitano con áspero acento—, todo es cuestión de despertarles el ánima.» José Arcadio Buendía, cuya desafortada imaginación iba siempre más lejos que el ingenio de la naturaleza, y aun más allá del milagro y la magia, pensó que era posible servirse de aquella invención inútil para desentrañar el oro de la tierra. Melquiades, que era un hombre honrado, le previno: «Para eso no sirve.» Pero José Arcadio Buendía no creía en aquel tiempo en la honradez de los gitanos, así que cambió su mulo y una partida de chivos por los dos lingotes imantados. Úrsula Iguarán, su mujer, que contaba con aquellos animales para ensanchar el desmedrado patrimonio doméstico, no consiguió disuadirlo. «Muy pronto ha de sobrnos oro para empedrar</p>	<p>De primer van portar l'imant. Un gitano corpulent, amb barba feréstega i mans de pardal, que es va presentar amb el nom de Melquíades, va fer una demostració pública plena de truculència d'allò que, segons ell, era la vuitena meravella dels savis alquimistes de Macedònia. Va anar casa per casa arrossegant dos lingots metàl·lics, i tothom es va espantar en veure que les calderes, les paelles, les tenalles i els fogons queien del seu lloc, i les fustes grinyolaven amb la desesperació dels claus i els cargols que maldaven per desclavar-se, i fins i tot els objectes perduts des de feia molt de temps sortien per on més havien estat cercats, i s'arrossegaven en desbandada turbulenta darrere els màgics ferros d'en Melquíades. «Les coses tenen vida pròpia —pregonava el gitano amb aspre accent—, tot és qüestió de despertar-los l'ànima.» En José Arcadio Buendía, la imaginació desafortada del qual sempre anava més lluny que el mateix enginy de la naturalesa, i encara més enllà que el miracle de la màgia, va pensar que fóra possible servir-se d'aquell inútil invent per a desentrañar l'or de la terra. En Melquíades, que era un home honrat, el va prevenir: «per a això no serveix». Però en José Arcadio Buendía en aquells temps no creia en l'honradesa dels gitanos i va baratar la seva mula i una partida de bocs pels dos lingots imantats. L'Úrsula Iguarán, la seva dona, que es refiava d'aquells animals per tal d'eixamplar el migrat patrimoni domèstic, no va aconseguir de dissuadir-l'en. «Aviat tindrem tant d'or que ens en sobrarà per</p>

la casa», replicó su marido. Durante varios meses se empeñó en demostrar el acierto de sus conjeturas. Exploró palmo a palmo la región, inclusive el fondo del río, arrastrando los dos lingotes de hierro y recitando en voz alta el conjuro de Melquíades.	empedrar la casa», va replicar el seu marit. Durant alguns mesos es va entossudir a demostrar l'encert de les seves conjetures. Va explorar pam a pam la regió, àdhuc el fons del riu, arrossegant els dos lingots de ferro i recitant en veu alta el conjur après d'en Melquíades.
Comentari sobre la traducció	L'única diferència és el canvi de l'ordre de l'adjectiu i el nom en un parell de casos: <i>màgics ferros</i> per <i>fierros mágicos</i> i <i>inútil invent</i> per <i>invención inútil</i> .

Núm. de fitxa	2	
Element clau	malalties	
Fragment original	Fragment traduït	
<p>Para esa época, Melquíades había envejecido con una rapidez asombrosa. [...] el gitano parecía estragado por una dolencia tenaz. Era, en realidad, el resultado de múltiples y raras enfermedades contraídas en sus incontables viajes alrededor del mundo. Según él mismo le contó a José Arcadio Buendía mientras lo ayudaba a montar el laboratorio, la muerte lo seguía a todas partes, husmeándole los pantalones, pero sin decidirse a darle el zarpazo final. Era un fugitivo de cuantas plagas y catástrofes habían flagelado al género humano. Sobrevivió a la pelagra en Persia, al escorbuto en el archipiélago de Malasia, a la lepra en Alejandría, al beriberi en el Japón, a la peste bubónica en Madagascar, al terremoto de Sicilia y a un naufragio multitudinario en el estrecho de Magallanes. [...] Se quejaba de dolencias de viejo, sufría por los más insignificantes percances económicos y había dejado de reír desde hacía mucho tiempo, porque el escorbuto le había arrancado los dientes.</p>	<p>En aquella època en Melquíades havia envellit d'una manera increïble. [...] el gitano semblava esgotat per una tossuda dolença. En realitat, era el resultat de múltiples i estranyes malalties concretes en els seus innúmers viatges al voltant del món. Segons ell mateix explicava a José Arcadio Buendía mentre l'ajudava a muntar el laboratori, la mort el seguí pertot arreu, ensumant-li els pantalons sense decidir-se, però, a la urpada final. Era un fugitiu de totes les plagues i catàstrofes que havien flagel·lat el gènere humà. Havia sobreviscut la pel·lagra a Pèrsia, l'escorbut a l'arxipèlag de Malàisia, la lepra a Alexandria, el beri-beri al Japó, la pesta bubònica a Madagascar, el terratrèmol a Sicília i un naufragi multitudinari a l'estret de Magallanes. [...] Patia xacres de vell, sofria per culpa dels contratemps econòmics, àdhuc pels més menuts, i ja no reia des de feia qui sap quant de temps perquè l'escorbut li havia arrencat les dents.</p>	
Comentari sobre	Aquest fragment, per la tipologia de sinonímia, no permet allunyar-se gaire de l'original pel que fa a la tria lèxica. En l'únic punt en què	

la traducció	hi ha marge per a fer el canvi Artís-Gener substitueix <i>dolencias de viejo</i> per <i>xacres de vell</i> . No repeteix, així, el mot <i>dolencias</i> , com a l'original, sinó que opta per <i>xacra</i> , probablement perquè en català és el mot que s'adiu més amb el complement (<i>de vell</i>) i és una col·locació més freqüent.
---------------------	---

Núm. de fitxa	3	
Element clau	monedes d'or	
Fragment original	Fragment traduït	
<p>Seducido por la simplicidad de las fórmulas para doblar el oro, José Arcadio Buendía cortejó a Úrsula durante varias semanas, para que le permitiera desenterrar sus monedas coloniales y aumentarlas tantas veces como era posible subdividir el azogue. Úrsula cedió, como ocurría siempre, ante la inquebrantable obstinación de su marido. Entonces José Arcadio Buendía echó treinta doblones en una cazuela, y los fundió con raspadura de cobre, oropimente, azufre y plomo. Puso a hervir todo a fuego vivo en un caldero de aceite de ricino hasta obtener un jarabe espeso y pestilente más parecido al caramelo vulgar que al oro magnífico. En azarosos y desesperados procesos de destilación, fundida con los siete metales planetarios, trabajada con el mercurio hermético y el vitriolo de Chipre, y vuelta a cocer en manteca de cerdo a falta de aceite de rábano, la preciosa herencia de Úrsula quedó reducida a un chicharrón carbonizado que no pudo ser desprendido del fondo del caldero.</p> <p>[...]Lo único que se llevó Úrsula fue un baúl con sus ropas de recién casada, unos pocos útiles domésticos y el cofrecito con las piezas de oro que heredó de su padre.</p>	<p>Subjugat per la senzillesa de les fórmules per a doblar l'or, en José Arcadio Buendía va fer l'aleta a l'Úrsula durant unes quantes setmanes per tal que li deixés desenterrar les seves monedes colonials i augmentar-ne el nombre tants cops com fos possible de subdividir l'argent viu. L'Úrsula va cedir, com sempre passava, atesa la infatigable obstinació del seu marit. Aleshores en José Arcadio Buendía va llençar trenta doblers dins una cassola i els va fondre amb llimadures de coure, orpiment, sofre i plom. Tot ho va bullir a foc viu en una caldera plena d'oli de ricí, fins que hi va tenir un xarop espès i pudent més semblant al caramel vulgar que no pas a l'or magnífic. En atzarosos i desesperats processos de destil·lació, fosa amb el mercuri hermètic i el vidriol de Xipre, i tornada a coure amb llard per manca d'oli de rave, la preciosa herència de l'Úrsula va quedar reduïda a un llardó carbonitzat que no hi va haver manera de desenganxar del fons del perol.</p> <p>[...] L'única cosa que l'Úrsula se'n va endur va ser un bagul amb la seva roba de casada de poc i el petit cofre amb les peces d'or heretades del seu pare.</p>	
Comentari sobre la traducció	La selecció de lèxic de l'original es manté gairebé intacta, llevat del darrer cas, en què una frase de relatiu es converteix en un sintagma adjectival.	

Núm. de fitxa	4
Element clau	la mort d'en Melquíades
Fragment original	Fragment traduït
<p>El gitano le envolvió en el clima atónito de su mirada, antes de convertirse en un charco de alquitrán pestilente y humeante sobre el cual quedó flotando la resonancia de su respuesta: «Melquíades murió.» [...] Más tarde, otros gitanos le confirmaron que en efecto Melquíades había sucumbido a las fiebres en los médanos de Singapur, y su cuerpo había sido arrojado en el lugar más profundo del mar de Java. [...] Embriagado por la evidencia del prodigio, en aquel momento se olvidó de la frustración de sus empresas delirantes y del cuerpo de Melquíades abandonado al apetito de los calamares.</p>	<p>El gitano el va embolcallar amb el clima atònit de la seva mirada, abans de convertir-se en un toll de quitrà pestilent i fumejant damunt el qual va quedar surant la ressonància de la seva resposta: «En Melquíades es va morir.» [...] Més tard, d'altres gitanos li van confirmar que, efectivament, en Melquíades havia sucumbit per les febres, a les dunes de Singapur, i el seu cosa havia estat llençat a l'indret més profund del mar de Java. [...] Inebrat per l'evidència del prodigi, en aquell moment va oblidar la frustració de les seves empreses delirants i el cos de Melquíades abandonat a la voracitat dels calamars.</p>
Comentari sobre la traducció	En aquest cas, com que l'element que es reprèn va acompanyat de molt informació nova, es manté fidel al text original.

Núm. de fitxa	5
Element clau	els nens
Fragment original	Fragment traduït
<p>—En vez de andar pensando en tus alocadas novelerías, debes ocuparte de tus hijos —replicó—. [...] José Arcadio Buendía tomó al pie de la letra las palabras de su mujer. Miró a través de la ventana y vio a los dos niños descalzos en la huerta soleada, y tuvo la impresión de que sólo en aquel instante habían empezado a existir. [...] Mientras Úrsula seguía barriendo la casa que ahora estaba segura de no abandonar en el resto de su vida él permaneció contemplando a los niños con mirada absorta [...]</p>	<p>—En comptes de pensar en les teves esbojarrades novelleries, hauries de preocupar-te dels teus fills —va replicar—. [...] En José Arcadio Buendía es va prendre al peu de la lletra les paraules de la seva dona. Va guaitar per la finestra i va veure els dos infants descalços a l'hort assolellat i va tenir la impressió que en aquell moment començaven a existir. [...] Mentre l'Úrsula continuava escombrant la casa que ara estava segura de no abandonar mai de la vida, ell es va quedar contemplant els nens amb una mirada abstreta [...]</p>

<p>-Bueno -dijo-. Diles que vengan a ayudarme a sacar las cosas de los cajones.</p> <p>José Arcadio, el mayor de los niños, había cumplido catorce años. [...] Aureliano, el primer ser humano que nació en Macondo, iba a cumplir seis años en marzo. [...] Así fue siempre, ajeno a la existencia de sus hijos, en parte porque consideraba la infancia como un período de insuficiencia mental, y en parte porque siempre estaba demasiado absorto en sus propias especulaciones quiméricas.</p> <p>Pero desde la tarde en que llamó a los niños para que lo ayudaran a desempacar las cosas del laboratorio, les dedicó sus horas mejores. [...] Fue así como los niños terminaron por aprender que en el extremo meridional del África [...]. Aquellas alucinantes sesiones quedaron de tal modo impresas en la memoria de los niños, que muchos años más tarde [...]</p>	<p>— Molt bé —va dir—. Fes-los venir que m'ajudin a treure les coses de les caixes.</p> <p>En José Arcadio, el més grandet, havia fet els catorze anys. [...] Aureliano, el primer ésser que havia nascut a Macondo, faria sis anys el març. [...] I sempre més va ser així, aliè a l'existència dels fills, en part perquè creia que la infància era com un període d'insuficiència mental i en part perquè sempre anava molt capficat amb les seves especulacions quimèriques.</p> <p>Però d'ençà d'aquella tarda que havia cridat els nens perquè l'ajudessin a desempaquetar les coses del laboratori, els va dedicar les hores més bones. [...] D'aquesta manera els nens van acabar aprenent que a l'extrem meridional de l'Àfrica [...]. Aquelles al·lucinats sessions van quedar impreses a la memòria dels infants d'una tal forma que, molts anys més tard...</p>
<p>Comentari sobre la traducció</p>	<p>Opta per no respectar literalment els referents i canvia algun aspecte. Si García Márquez utilitza fins a sis vegades el mot <i>niños</i>, Artís-Gener només fa servir tres cops la paraula <i>nens</i>. En dues ocasions empra el mot <i>infants</i>, i en un altre cas, quan se sobreentén que es parla dels nens, elimina la reiteració.</p>

<p>Núm. de fitxa</p>	<p>6</p>
<p>Element clau</p>	<p>catifa voladora</p>
<p>Fragment original</p> <p>Esta vez, entre muchos otros juegos de arteficio, llevaban una estera voladora. Pero no la ofrecieron como un aporte fundamental al desarrollo del transporte, como un objeto de recreo.</p> <p>[...] Una tarde se entusiasmaron los muchachos con la estera voladora que pasó veloz al nivel de la ventana del laboratorio llevando al gitano conductor y a varios niños de la aldea que hacían alegres</p>	<p>Fragment traduït</p> <p>Aquest cop, entre molts d'altres jocs d'artifici, duïen la catifa voladora. Però no la van oferir com una aportació fonamental al desenvolupament del transport, sinó com un objecte d'esbargiment.</p> <p>[...] Una tarda els nois es van entusiasmar amb l'estora voladora, que va passar veloçment a l'alçada de la finestra del laboratori amb el gitano conductor i diversos infants del poble que feien alegres</p>

saludos con la mano, y José Arcadio Buendía ni siquiera la miró. «Déjenlos que sueñen —dijo—. Nosotros volaremos mejor que ellos con recursos más científicos que ese miserable sobrecamas. »	salutacions amb la mà, i en José Arcadio Buendía ni tan sols la va mirar. «Deixeu-los somiar —va dir—. Nosaltres volarem molt millor que no pas ells amb recursos molt més científics que aquest miserable cobrellit. »
Comentari sobre la traducció	Tradueix el sintagma <i>estera voladora</i> de dues maneres diferents (<i>estora, catifa</i>).

Núm. de fitxa	7
Element clau	dona grassa
Fragment original	Fragment traduït
<p>En esa ocasión llegaron con él una mujer tan gorda que cuatro indios tenían que llevarla cargada en un mecedor, y una mulata adolescente de aspecto desamparado [...]. Frente a una puerta del fondo por donde entraban y salían algunos hombres, estaba sentada y se abanicaba en silencio la matrona del mecedor. [...] Se disponía a regresar a casa cuando la matrona le hizo una señal con la mano.</p> <p>—Entra tú también —le dijo—. Sólo cuesta veinte centavos.</p> <p>Aureliano echó una moneda en la alcancía que la matrona tenía en las piernas y entró en el cuarto sin saber para qué.</p>	<p>En aquella ocasió van arribar amb ell una dona tan grossa que quatre indis l'havien de tragar en un balancí, i una mulata adolescent d'aspecte desemparat [...]. Davant d'una porta del fons per on entraven i sortien alguns homes, estava asseguda i es ventava silenciosament la matrona del balancí. [...] Ja es disposava a tornar cap a casa quan la matrona li va fer un senyal amb la mà.</p> <p>—Entra tu, també —li va dir—. Solament costa vint centens.</p> <p>L'Aureliano va posar una moneda dins de la guardiola que la matrona tenia entre les cames i va entrar a la cambra sense saber per què.</p>
Comentari sobre la traducció	

Núm. de fitxa	8
Element clau	fosc
Fragment original	Fragment traduït
De pronto, en la oscuridad absoluta ,	De sobte, en l' obscuritat absoluta , amb

<p>comprendió con una irremediable nostalgia que estaba completamente desorientado. [...] Permaneció inmóvil un largo rato, preguntándose asombrado cómo había hecho para llegar a ese abismo de desamparo, cuando una mano con todos los dedos extendidos, que tanteaba en las tinieblas, le tropezó la cara. No se sorprendió, porque sin saberlo lo había estado esperando. Entonces se confió a aquella mano, y en un terrible estado de agotamiento se dejó llevar hasta un lugar sin formas donde le quitaron la ropa y lo zarandearon como un costal de papas y lo voltearon al derecho y al revés, en una oscuridad insondable [...]</p>	<p>una irremeiable nostàlgia, va comprendre que anava completament desorientat. [...] Va romandre immòbil una llarga estona, i es preguntava com s'ho hauria fet per arribar a aquell abisme de desemparament, quan una mà amb tots els dits estirats, que palpava en la tenebra, va ensopegar amb la seva cara. No es va sorprendre, perquè, sense saber-ho, ho estava esperant. Llavors es va confiar a aquella mà, i amb un terrible estat d'esgotament es va deixar menar cap a un indret sense formes on li van treure la roba i el van xinxollar com un sac de patates i el van girar del dret i de l'inrevés, dins d'una fosca insondable [...]</p>
<p>Comentari sobre la traducció</p>	<p>Artís-Gener evita la repetició d'<i>obscuritat</i> i afegeix un nou sinònim, <i>fosca</i>, en la traducció.</p>

<p>Núm. de fitxa</p>	<p>9</p>	
<p>Element clau</p>	<p>aventures</p>	
<p>Fragment original</p>	<p>Fragment traduït</p>	
<p>Al principio el pequeño Aureliano sólo comprendía el riesgo, la inmensa posibilidad de peligro que implicaban las aventuras de su hermano, pero no lograba concebir la fascinación del objetivo. Poco a poco se fue contaminando de ansiedad. Se hacía contar las minuciosas peripecias, se identificaba con el sufrimiento y el gozo del hermano, se sentía asustado y feliz. [...]Aureliano no sólo podía entonces entender, sino que podía vivir como cosa propia las experiencias de su hermano.</p>	<p>De bon començament, el petit Aureliano només comprenia el risc, la immensa possibilitat de perill que implicaven les aventures del seu germà, però no va aconseguir de capí la fascinació de l'objectiu. A poc a poc es va anar contaminant d'angoixa. Es feia explicar les minucioses peripècies, s'identificava amb el sofriment i el goig del seu germà, se sentia temorós i feliç. [...] L'Aureliano no solament comprenia, sinó que vivia com a cosa seva les experiències del seu germà.</p>	
<p>Comentari sobre la traducció</p>		

Núm. de fitxa	10	
Element clau	coses banals	
Fragment original	Fragment traduït	
A diferencia de la tribu de Melquíades, habían demostrado en poco tiempo que no eran heraldos del progreso, sino mercachifles de diversiones . Inclusive cuando llevaron el hielo, no lo anunciaron en función de su utilidad en la vida de los hombres, sino como una simple curiosidad de circo . Esta vez, entre muchos otros juegos de arteficio , llevaban una estera voladora. Pero no la ofrecieron como un aporte fundamental al desarrollo del transporte, sino como un objeto de recreo .	A diferència de la tribu d'en Melquíades, en poc temps havien demostrat que no eren heralds del progrés, ans marxantons de diversions . Àdhuc quan havien dut el gel no l'havien a anunciat en funció de la seva utilitat per a la vida dels homes, sinó com una simple curiositat de circ . Aquest cop, entre molts altres jocs d'artifici , duïen la catifa voladora. Però no la van oferir com una aportació fonamental al desenvolupament del transport, sinó com un objecte d'esbargiment .	
Comentari sobre la traducció		

Núm. de fitxa	11	
Element clau	extravagàncies	
Fragment original	Fragment traduït	
Mientras su padre ponía en arden el pueblo [...], Aureliano vivía horas interminables en el laboratorio abandonado, aprendiendo por pura investigación el arte de la platería. [...] La adolescencia le había quitada la dulzura de la voz y la había vuelto silencioso y definitivamente solitario, pero en cambio le había restituido la expresión intensa que tuvo en los ojos al nacer. Estaba tan concentrado en sus experimentos de platería que apenas si abandonaba el laboratorio para comer. Preocupado por su ensimismamiento , José Arcadio Buendía le dio llaves de la casa y un poco de dinero, pensando que tal vez le hiciera falta una mujer. Pero Aureliano gastó el dinero en ácido muriático para	Mentre el seu pare posava en ordre el poble [...], l'Aureliano vivia interminables hores al laboratori abandonat, aprenent per pura investigació l'art de l'argenteria. [...] L'adolescència li havia llevat la dolçor de la veu i l'havia tornat silenciós i definitivament solitari, però en canvi li havia restituit als ulls aquella intensa expressió que tenien quan va néixer. Estava tan concentrat en els seus experiments d'argenteria, que amb prou feines abandonava el laboratori a l'hora de menjar. Preocupat pel seu capficament , en José Arcadio Buendía li va donar les claus i una mica de diners, pensant que potser el que necessitava era una dona. Però l'Aureliano va despendre els diners en àcid muriàtic	

<p>preparar agua regia y embelleció las llaves con un baño de oro. Sus exageraciones eran apenas comparables a las de Arcadio y Amaranta, que ya habían empezado a mudar los dientes y todavía andaban agarrados todo el día a las mantas de los indios, tercos en su decisión de no hablar el castellano, sino la lengua guajira. «No tienes de qué quejarte —le decía Úrsula a su marido—. Los hijos heredan las locuras de sus padres.» Y mientras se lamentaba de su mala suerte, convencida de que las extravagancias de sus hijos eran algo tan espantoso como una cola de cerdo, Aureliano fijó en ella una mirada que la envolvió en un ámbito de incertidumbre.</p>	<p>per a preparar aigua règia i va embellir les claus amb un bany d'or. Les seves exageracions gairebé es podien comparar amb les de l'Arcadio i l'Amaranta, que ja havien començat a mudar les dents i encara anaven tot el dia agafats a les mans dels indis, tossuts en el seu determini de no parlar en castellà, ans la llengua guajira. «No tens cap motiu de queixa —li deia l'Úrsula al seu marit—. Els fills hereten les bogeries dels seus pares.» I mentre es lamentava de la seva dissort convinguda que les extravagàncies dels seus fills eren cosa tan espantosa com la cua de porc, l'Aureliano va clavar una mirada a la seva mare que la va deixar embolcallada en un àmbit d'incertesa.</p>
<p>Comentari sobre la traducció</p>	<p>Aquest cas és especialment interessant des del punt de vista de la cohesió lèxica, perquè integra elements de reiteració per mots generals (les diferents situacions se substitueixen per mots generals com ara <i>ensimismamiento</i>, <i>locuras</i>, <i>extravagancias</i> o <i>exageraciones</i>) i, al mateix temps, de reiteració en aquests mots generals. Artís-Gener respecta la tria lèxica de l'original.</p>

<p>Núm. de fitxa</p>	<p>12</p>	
<p>Element clau</p>	<p>remei</p>	
<p>Fragment original</p>	<p>Fragment traduït</p>	
<p>Ponía jugo de naranja con ruibarbo en una cazuela que dejaba al serena toda la noche, y le daba la pócima al día siguiente en ayunas. Aunque nadie le había dicho que aquél era el remedio específico para el vicio de comer tierra, pensaba que cualquier sustancia amarga en el estómago vacío tenía que hacer reaccionar al hígado. Rebeca era tan rebelde y tan fuerte a pesar de su raquitismo, que tenían que barbearla como a un becerro para que tragara la medicina, y apenas si podían reprimir sus pataletas [...]. Cuando Úrsula lo supo, complementó el tratamiento con</p>	<p>Posava suc de taronja i ruibarbre en una cassola i la deixava a la serena tota la nit i li feia beure l'eixarm en dejú l'endemà. A desgrat que ningú li havia dit que allò fos cap remei específic contra el vici de menjar terra, ella creia que qualsevol substància amarga dins l'estómac buit havia de fer reaccionar el fetge. La Rebeca era tan rebel i tan forta a pesar del seu raquitisme, que l'havien d'aguantar com una vedella per a fer-li empassar la medicina, i els costava Déu i ajuda reprimir les seves rebequeries [...]. Quan l'Úrsula ho va saber va complementar el tractament amb cops de</p>	

correazos. No se estableció nunca si lo que surtió efecto fue el ruibarbo o las tollinas , o las dos cosas combinadas , pero la verdad es que en pocas semanas Rebeca empezó a dar muestras de restablecimiento.	corretja. Mai no es va poder saber si havia estat el ruibarbre o els assots , o la combinació d'ambdues coses , però la veritat era que, al cap de poques setmanes, la Rebeca ja donava senyals de restabliment.
Comentari sobre la traducció	Respecta la tria lèxica de l'original.

Núm. de fitxa	13
Element clau	visitant
Fragment original	Fragment traduït
<p>Había logrado escribir cerca de catorce mil fichas, cuando apareció por el camino de la ciénaga un anciano estrafalario con la campanita triste de los durmientes [...].</p> <p>Era un hombre decrepito. [...] Lo saludó con amplias muestras de afecto, temiendo haberla conocido en otro tiempo y ahora no recordarlo. Pero el visitante advirtió su falsedad. [...] Antes de avergonzarse de las solemnnes tonterías escritas en las paredes, y aun antes de reconocer al recién llegado en un deslumbrante resplandor de alegría. Era Melquíades.</p> <p>Mientras Macondo celebraba la reconquista de los recuerdos, José Arcadio Buendía y Melquíades le sacudieron el polvo a su vieja amistad. El gitano iba dispuesto a quedarse en el pueblo.</p>	<p>Havia aconseguit d'escriure prop de catorze mil fitxes, quan va comparèixer pel camí del pantà un vell estrafolari amb la campaneta trista dels dorments [...].</p> <p>Era un home decrepit. [...] El va saludar amb efusives mostres d'afecte, temorós d'haver-lo conegut en altres temps i ara no recordar-se'n. Però el visitant de seguida va advertir aquella falsedat. [...] Abans d'averkonyir-se de les solemnnes beneiteries escrites per les parets, i abans i tot de reconèixer el nouvingut en una enlluernadora resplendor d'alegria. Era en Melquíades.</p> <p>Mentre Macondo celebrava la reconquesta dels records, en José Arcadio Buendía i en Melquíades espolsaven la vella amistat. El gitano venia disposat a quedar-se al poble.</p>
Comentari sobre la traducció	

Núm. de fitxa	14
Element clau	Miracle
Fragment original	Fragment traduït

<p>— [...] Ahora vamos a presenciar una prueba irrefutable del infinito poder de Dios.</p> <p>El muchacho que había ayudado a misa le llevó una taza de chocolate espeso y humeante que él se tomó sin respirar [...]. Entonces el padre Nicanor se elevó doce centímetros sobre el nivel del suelo. Fue un recurso convincente. Anduvo varios días por entre las casas, repitiendo la prueba de la levitación mediante el estímulo del chocolate, mientras el monaguillo recogía tanto dinero en un talego, que en menos de un mes emprendió la construcción del templo. Nadie puso en duda el origen divino de la demonstración, salvo José Arcadio Buendía, que observó sin inmutarse el tropel de gente que una mañana se reunió en torno al castaño para asistir una vez más a la revelación. Apenas se estiró un poco en el banquillo y se encogió de hombros cuando el padre Nicanor empezó a levantarse del suelo junto con la silla en que estaba sentado.</p>	<p>— [...] Ara presenciarem una prova irrefutable de l'infinit poder de Déu.</p> <p>El noi que havia que havia ajudat a dir missa va dur una tassa de xocolata espessa i fumejant, que ell es va prendre sense respirar [...]. Llavors el pare Nicanor es va elevar dotze centímetres del nivell del sòl. Va ser un recurs convincent. Uns quants dies va anar per les cases i repetia el fenomen de la levitació gràcies a l'estímul de la xocolata, mentre l'escolà arplegava tant de diner amb un sac, que en menys d'un mes es va emprendre la construcció del temple. Ningú no va dubtar de l'origen diví de la demonstració, llevat d'en José Arcadio Buendía, que observava sense immutar-se la colla de gent que un matí s'havia reunit al voltant del castanyer per assistir una vegada més a la revelació. Amb prou feines es va estirar una mica damunt el banc i es va arronsar d'espatlles quan el pare Nicanor va començar a aixecar-se de terra amb la cadira on estava assegut.</p>
<p>Comentari sobre la traducció</p>	<p>Repetició de tots els elements llevat d'un, <i>prueba per fenomen</i>.</p>

<p>Núm. de fitxa</p>	<p>15</p>
<p>Element clau</p>	<p>Fills d'Aureliano Buendía</p>
<p>Fragment original</p>	<p>Fragment traduït</p>
<p>Nueve hijos más del coronel Aureliano Buendía fueron llevados a la casa para ser bautizados. El mayor, un extraño moreno de ojos verdes que nada tenía que ver con la familia paterna, había pasado de los diez años. Llevaron niños de todas las edades, de todos los colores, pero todos varones, y todos con un aire de soledad que no permitía poner en duda el parentesco. Sólo dos se distinguieron del montón. Uno,</p>	<p>Nou fills més del coronel Aureliano Buendía van ser duts a casa en el curs per tal que fossin batejats. El més gran, un estrany bru d'ulls vers que no s'assemblava gens a la família paterna, ja havia fet els deu anys. Van portar nens de totes les edats, de tots els colors, però tots amb un mateix aire de solitud que deixava fora de qüestió els dubtes respecte al parentiu. Solament dos es distingien de la pila. Un, massa gran per</p>

<p>demasiado grande para su edad [...]. El otro era un rubio con los mismos ojos garzos de su madre, a quien habían dejado el cabello largo y con bucles [...]. En menos de doce años bautizaron con el nombre de Aureliano, y con el apellido de la madre, a todos los hijos que diseminó el coronel a lo largo y a le ancho de sus territorios de guerra: diecisiete. Al principio, Úrsula les llenaba los bolsillos de dinero y Amaranta intentaba quedarse con ellos. Pero terminaron por limitarse a hacerles un regalo y a servirles de madrinas. «Cumplimos con bautizarlos», decía Úrsula, anotando en una libreta el nombre y la dirección de las madres y el lugar y fecha de nacimiento de los niños. [...] En el curso de un almuerzo, comentando con el general Moncada aquella desconcertante proliferación, expresó el deseo de que el coronel Aureliano Buendía volviera alguna vez para reunir a todos sus hijos en la casa.</p>	<p>la seva edat [...]. L'altre era un de ros amb els mateixos ulls blavencs de la mare, que duia els cabells llargs i amb tirabuixons [...]. En menys de dotze anys van batejar amb el nom d'Aureliano, i amb el cognom de la mare, tots els fills que el coronel va escampar per tota l'amplada dels seus territoris de guerra: disset. Al començament l'Úrsula els omplia les butxaques amb diners i l'Amaranta intentava de quedar-se'ls. Però van acabar per fer-los un regal i servir-los de padrines. «Quedem bé batejant-los», deia l'Úrsula, anotant en una llibreta el nom i l'adreça de les mares i el lloc i data del naixement dels fills. [...] En el curs d'un dinar, comentant amb el general Moncada aquella desconcertant proliferació, va expressar el desig que algun dia tornés el coronel Aureliano Buendía i reunissin tots els seus fills a casa.</p>
<p>Comentari sobre la traducció</p>	

<p>Núm. de fitxa</p>	<p>16</p>
<p>Element clau</p>	<p>Contacte telegràfic</p>
<p>Fragment original</p>	<p>Fragment traduït</p>
<p>En su condición de jefe civil y militar de Macondo sostenía dos veces por semana conversaciones telegráficas con el coronel Aureliano Buendía. Al principio, aquellas entrevistas determinaban el curso de una guerra de carne y hueso [...]. Muchas veces prolongó las conversaciones más allá del término previsto y las dejó derivar hacia comentarios de carácter doméstico. [...] Los puntos y rayas de su voz eran cada vez más remotos e inciertos, y se unían y combinaban para formar palabras que</p>	<p>En la seva condició de cap civil i militar de Macondo sostenia dos cops a la setmana converses telegràfiques amb el coronel Aureliano Buendía. Al començament, aquelles entrevistes determinaven el curs d'una guerra de carn i ossos [...]. Moltes vegades va allargar les converses més enllà del termini previst i les va deixar derivar cap a detalls d'ordre domèstic. [...] Els punts i les ratlles de la seva veu eren cada cop més llunyans i incerts, i s'unien i combinaven per formar paraules que de mica en mica van anar perdent tot el sentit.</p>

paulatinamente fueron perdiendo todo sentido. El coronel Gerineldo Márquez se limitaba entonces a escuchar, abrumado por la impresión de estar en contacto telegráfico con un desconocido de otro mundo.	Aleshores el coronel Gerineldo Márquez es limitava a escoltar, aclaparat per la impressió d'estar en contacte telegràfic amb un desconegut d'un altre món.
Comentari sobre la traducció	

Núm. de fitxa	17
Element clau	Sentiment d'afecte
Fragment original	Fragment traduït
[...] comprobó que esos estragos no suscitaban en él ni siquiera un sentimiento de piedad . Hizo entonces un último esfuerzo para buscar en su corazón el sitio donde se le habían podrido los afectos , y no pudo encontrarlo. En otra época, al menos, experimentaba un confuso sentimiento de vergüenza cuando sorprendía en su propia piel el olor de Úrsula [...]. Pero todo eso había sido arrasado por la guerra. [...] Las incontables mujeres que conoció en el desierto del amor [...] no habían dejado rastro alguno en sus sentimientos . [...] El único afecto que prevalecía contra el tiempo y la guerra, fue el que sintió por su hermano José Arcadio , cuando ambos eran niños, y no estaba fundado en el amor , sino en la complicidad .	[...] va comprovar que tots aquells estralls no suscitaven en ell ni tan sols cap sentiment de pietat . Aleshores va fer un darrer esforç per tal de trobar el racó del seu cor on se li havien podrit els afectes , i no el va poder trobar. En una altra època, almenys, experimentava un confús sentiment de vergonya quan sorprenia en la seva mateixa pell l'olor de l'Úrsula [...]. Però tot això ho havia arrasat la guerra [...]. Les innombrables dones que havia conegut en el desert de l'amor [...] no havien deixat cap mena de rastre en els seus sentiments . [...] L'únic afecte que prevalia contra el temps i la guerra va ser el que havia sentit pel seu germà José Arcadio , quan ambdós eren nens, i no era fonamentat en l'amor , ans en la complicitat .
Comentari sobre la traducció	

Núm. de fitxa	18
Element clau	Confusió entre els bessons

Fragment original	Fragment traduït
<p>[...] cuando empezaron a asistir a la escuela optaron por cambiarse la ropa y las esclavas y por llamarse ellos mismos con los nombres cruzados. [...] Desde entonces no se sabía con certeza quién era quién. Aun cuando crecieron y la vida los hizo diferentes, Úrsula seguía preguntándose si ellos mismos no habrían cometido un error en algún momento de su intrincado juego de confusiones, y habían quedado cambiados para siempre. Hasta el principio de la adolescencia fueron dos mecanismos sincrónicos. [...] En la casa, donde se creía que coordinaban sus actos por el simple deseo de confundir, nadie se dio cuenta de la realidad hasta un día en que Santa Sofía de la Piedad le dio a uno un vaso de limonada [...]. El tiempo acabó de desordenar las cosas. El que en los juegos de confusión se quedó con el nombre de Aureliano Segundo se volvió monumental como el abuelo, y el que se quedó con el nombre de José Arcadio Segundo se volvió óseo como el coronel, y lo único que conservaron en común fue el aire solitario de la familia. Tal vez fue ese entrecruzamiento de estaturas, nombres y caracteres lo que le hizo sospechar a Úrsula que estaban barajados desde la infancia.</p> <p>La diferencia decisiva se reveló en plena guerra cuando José Arcadio Segundo le pidió al coronel Gerineldo Márquez que lo llevara a ver los fusilamientos</p>	<p>[...] quan van començar l'escola van optar per canviar-se de roba i d'esclaves i s'anomenaven ells mateixos amb els noms encreuats. [...] Des d'aleshores mai no se sabia amb seguretat quin d'ells era ell. Encara que quan van créixer i la vida els va fer diferents, Úrsula continuava preguntant-se si ells mateixos no haurien comès un error en algun moment del seu complicat joc de les confusions, i haurien quedat canviats per sempre. Fins al començament de l'adolescència van ser dos mecanismes sincrònics. [...] A casa, on se suposava que coordinaven els seus actes pel simple desig de confondre, ningú no es va adonar de la realitat fins un dia que la Santa Sofía de la Piedad va donar a un d'ells un got de suc de llimona [...]. El temps va acabar de desmanegar les coses. Aquell que en els jocs de confusió s'havia quedat amb el nom d'Aureliano Segundo es va tornar monumental com el seu avi, i el que es va quedar amb el nom de José Arcadio Segundo es va tornar ossós com el coronel, i l'única cosa que van conservar en comú va ser l'aire solitari de la família. Potser va ser aquest encreuament d'estatures, nomes i caràcters allò que va fer caure l'Úrsula en la sospita que ja s'havien barrejat des de la infància.</p> <p>La diferència decisiva es va revelar en plena guerra quan en José Arcadio Segundo li va demanar al coronel Gerineldo Márquez que el dugués a veure els afusellaments.</p>
<p>Comentari sobre la traducció</p>	

Núm. de fitxa	19
Element clau	Malbaratament

Fragment original	Fragment traduït
<p>Úrsula [...] cada vez que lo veía destapando champaña por el puro placer de echarse la espuma en la cabeza, le reprochaba a gritos el desperdicio. Lo molestó tanto, que un día en que Aureliano Segundo amaneció con el humor rebosado, apareció con un cajón de dinero, una lata de engrudo y una brocha, y cantando a voz en cuello las viejas canciones de Francisco el Hombre, empapeló la casa por dentro y por fuera, y de arriba abajo, con billetes de a peso. [...] En medio del alboroto de la familia, del escándalo de Úrsula, del júbilo del pueblo que abarrotó la calle para presenciar la glorificación del despilfarro, Aureliano Segundo terminó por empapelar desde la fachada hasta la cocina, inclusive los baños y dormitorios, y arrojó los billetes sobrantes en el patio.</p> <p>—Ahora —dijo finalmente— espero que nadie en esta casa me vuelva a hablar de plata.</p> <p>Así fue. [...] «Dios mío —suplicaba—. Haznos tan pobres como éramos cuando fundamos este pueblo, no sea que en la otra vida nos vayamos a cobrar esta dilapidación.»</p>	<p>L'Úrsula [...] cada cop que el veia destapant xampany pel pur goig de llançar-se escuma pel cap, a crits el reconvenia pel malbaratament. El molestava tant, que un dia que l'Aureliano Segundo el va començar amb l'humor sobreeixit, va sortir amb una caixa plena de diners, una llaunes amb pastetes i una brotxa i cantant a tota veu les velles cançons de Francisco el Hombre, va empaperar la casa, per dintre i per fora, i de dalt a baix, amb bitllets d'un peso. [...] Enmig de l'avalot de la família, de l'escàndol de l'Úrsula, de la joia del poble que atapeïa el carrer per presenciar la glorificació del balafiament, l'Aureliano Segundo va acabar empaperant des de la façana de la cuina, fins i tot les cambres de bany i els dormitoris, i els bitllets que li van sobrar els va llençar al pati.</p> <p>—Ara, finalment, espero que en aquesta casa mai més no se'm parli de diners.</p> <p>Va anar així mateix. [...] «Déu meu», suplicava, «Fes-nos tan pobres com érem quan vam fundar aquest poble. No sigui que en l'altra vida ens vulguis cobrar la malversació.»</p>
<p>Comentari sobre la traducció</p>	

<p>Núm. de fitxa</p>	<p>20</p>
<p>Element clau</p>	<p>Imatge de Sant Josep</p>
Fragment original	Fragment traduït
<p>Uno de los trabajadores que desprendía los billetes tropezó por descuido con un enorme San José de yeso que alguien había dejado en la casa en los últimos años de la guerra, y la imagen hueca se</p>	<p>Un dels treballadors que arrencava els bitllets va ensopegar per oblit amb un enorme Sant Josep de guix que algú havia deixat a la casa els darrers anys de la guerra, i la imatge balmada es va</p>

<p>despedazó contra el suelo. Estaba atiborrada de monedas de oro. Nadie recordaba quién había llevado aquel santo de tamaño natural. «Lo trajeron tres hombres —explicó Amaranta—. Me pidieron que lo guardáramos mientras pasaba la lluvia, y yo les dije que lo pusieran ahí, en el rincón, donde nadie fuera a tropezar con él, y ahí lo pusieron con mucho cuidado, y ahí ha estado desde entonces, porque nunca volvieron a buscarlo.» En los últimos tiempos, Ursula le había puesto velas y se había postrado ante él, sin sospechar que en lugar de un santo estaba adorando casí doscientos kilogramos de oro. La tardía comprobación de su involuntario paganismo agravó su desconsuelo. Escupió el espectacular montón de monedas, lo metió en tres sacos de lona, y lo enterró en un lugar secreto, en espera de que tarde o temprano los tres desconocidos fueran a reclamaría. Mucho después, en los años difíciles de su decrepitud, Úrsula solía intervenir en las conversaciones de los numerosos viajeros que entonces pasaban por la casa, y les preguntaba si durante la guerra no habían dejado allí un San José de yeso para que lo guardaran mientras pasaba la lluvia.</p>	<p>esbocinar a terra. Estava atapeïda de monedes d'or. Ningú no es recordava qui havia dut aquell sant de mida natural. «Tres homes, el van dur», va explicar l'Amaranta. «Em van demanar si el volíem guardar mentre no parava de ploure i jo els vaig dir que el deixessin allí, en aquell racó, on no hi poguessin ensopegar, i allí el van deixar amb molta cura i allí ha estat des de llavors, perquè mai més no l'han vingut a cercar». Els darrers temps, l'Úrsula li havia posat espelmes i s'havia agenollat davant seu, sense sospitar que en comptes d'un sant adorava prop de dos-cents quilos d'or. [...] Molt temps després, en els difícils anys de la decrepitud, l'Úrsula intervenia en les converses dels nombrosos viatgers que llavors passaven per la casa, i els preguntava si durant la guerra no havien deixat allí un Sant Josep de guix per tal que el guardessin mentre no parava de ploure.</p>
<p>Comentari sobre la traducció</p>	

<p>Núm. de fitxa</p>	<p>21</p>
<p>Element clau</p>	<p>costums</p>
<p>Fragment original</p>	<p>Fragment traduït</p>
<p>A pesar de la visible hostilidad la familia, Fernanda no renunció a la voluntad de imponer los hábitos de sus mayores. Terminó con la costumbre de comer en la cocina, y cuando cada quien tenía hambre, e</p>	<p>Prescindint de la visible hostilitat de la família, la Fernanda no va renunciar a imposar els costums de casa seva. Va acabar amb l'habitud de menjar a la cuina i a l'hora que cadascú en tenia ganes, i va</p>

<p>impuso la obligación de hacerlo a horas exactas en la mesa grande del comedor arreglada con manteles de lino, y con los candelabros y el servicio de plata. [...] Pero la costumbre se impuso, así como la de rezar el rosario antes de la cena, y llamó tanto la atención de los vecinos [...]. Hasta las supersticiones de Úrsula, surgidas más bien de la inspiración momentánea que de la tradicción, entraron en conflicto con las que Fernanda heredó de sus padres, y que estaban perfectamente definidas y catalogadas para cada ocasión. Mientras Úrsula disfrutó del dominio pleno de sus facultades, subsistieron algunos de los antiguos hábitos y la vida de la familia conservó una cierta influencia de sus corazonadas, pero cuando perdió la vista y el peso de los años la relegó a un rincón, el círculo de rigidez iniciado por Fernanda desde el momento en que llegó terminó por cerrarse completamente [...].</p>	<p>imposar l'obligació de fer-ho a hores exactes a la taula gran del menjador, parada amb les estovalles de lli i amb els canelobres i el servei d'argent. [...] Però el costum es va imposar, com també el de passar el rosari abans de sopar, la qual cosa va cridar l'atenció dels veïns [...]. Fins i tot les mateixes supersticions de l'Úrsula, sorgides més aviat de la inspiració momentània que de la tradicció, van entrar en conflicte amb les que la Fernanda havia heretat dels seus pares i que eren perfectament definides i catalogades per a cada ocasió. Mentre l'Úrsula va gaudir del ple domini de les seves facultats, van subsistir algunos antics costums i la vida de família va conservar una certa influència dels seus «el cor m'ho diu», però quan va perdre la vista i el pes dels anys la va arraconar, el cercle de rigidesa que la Fernanda havia iniciat des del moment que havia arribat, va acabar tancant-se definitivament [...].</p>
<p>Comentari sobre la traducció</p>	

Núm. de fitxa	22
Element clau	Pare de la Fernanda
Fragment original	Fragment traduït
<p>Al principio, Fernanda no hablaba de su familia, pero con el tiempo empezó a idealizar a su padre. Hablaba de él en la mesa como un ser excepcional que había renunciado a toda forma de vanidad, y se estaba convirtiendo en santo. Aureliano Segundo, asombrado de la intempestiva magnificación del suegro, no resistía a la tentación de hacer pequeñas burlas a espaldas de su esposa. El resto de la familia siguió el ejemplo. La propia Úrsula [...], se permitió decir alguna vez que el pequeño</p>	<p>En un principi la Fernanda mai no parlava de la seva família, però amb el temps va començar a idealitzar el seu pare. A la taula en parlava com d'un ésser excepcional que havia renunciat a tota forma de vanitat i ja s'anava convertint en un sant. L'Aureliano Segundo, avesat a la intempestiva magnificació del seu sogre, no podia resistir la temptació de fer petites mofes d'amagat de la seva dona. La resta de la família va seguir l'exemple. La mateix Úrsula, [...], alguna vegada s'havia pres la</p>

<p>tataranieto tenía asegurado su porvenir pontifical, porque era «nieto de santo e hijo de reina y de cuatrero». A pesar de aquella sonriente conspiración, los niños se acostumbraron a pensar en el abuelo como en un ser legendario, que les transcribía versos piadosos en las cartas.</p>	<p>llibertat de dir que el menut rebesnét tenia l'esdevenidor pontifical, perquè «era nét de sant i fill de reina i de lladre de bestiar». A desgrat d'aquella somrient conspiració, els nens es van avesar a pensar en l'avi com en una mena d'ésser llegendari, que els transcrivía versos piadosos en les seves cartes.</p>
<p>Comentari sobre la traducció</p>	

<p>Núm. de fitxa</p>	<p>23</p>
<p>Element clau</p>	<p>Caixa amb regals</p>
<p>Fragment original</p>	<p>Fragment traduït</p>
<p>Y les mandaba en cada Navidad un cajón de regalos que apenas si cabía por la puerta de la calle. Eran, en realidad, los últimos desperdicios del patrimonio señorial. Con ellos se construyó en el dormitorio de los niños un altar con santos de tamaño natural, [...]. Poco a poco, el esplendor funerario de la antigua y helada mansión se fue trasladando a la luminosa casa de los Buendía. «Ya nos han mandado todo el cementerio familiar — comentó Aureliano Segundo en cierta ocasión—. Sólo faltan los sauces y las losas sepulcrales.» Aunque en los cajones no llegó nunca nada que sirviera a los niños para jugar, éstos pasaban el año esperando a diciembre, porque al fin y al cabo los anticuados y siempre imprevisibles regalos constituían una novedad en la casa. En la décima Navidad, cuando ya el pequeño José Arcadio se preparaba para viajar al seminario, llegó con más anticipación que en los años anteriores el enorme cajón del abuelo, muy bien clavado e impermeabilizado con brea, y dirigido con el habitual letrado de caracteres góticos a la muy distinguida</p>	<p>I cada any, per Nadal, els trametia una caixa de regals que tot just passava per la porta del carrer. Eren, en realitat, les deixalles del patrimoni senyorívol. Amb tot allò van bastir a la cambra dels nens un altar amb sants de mida natural [...]. De mica en mica, l'esplendor funerària de l'antiga i glaçada mansió es va anar traslladant a la lluminosa casa dels Buendía. «Ja ens han enviat tot el cementiri familiar», va comentar l'Aureliano Segundo en certa ocasió. «Ja solament ens manquen els salzes i les lloses sepulcrales». Malgrat que a les caixes mani no va venir res que servís als nens per a jugar, ells es passaven tot l'any esperant el desembre, perquè, al capdavall, els antiquats i inservibles obsequis constituïen una novetat en la casa. Al desè Nadal, quan el petit José Arcadio ja es preparava per viatjar cap al seminari, va arribar molt més aviat que no pas els anys anteriors la immensa caixa de l'avi, tot molt ben clavat i impermeabilitzat amb brea, i adreçat amb el rètol habitual en lletra gòtica a la molt distingida senyora donya Fernanda del Carpio de Buendía. Mentre ella llegia la carta a la seva cambra,</p>

señora doña Fernanda del Carpio de Buendía. Mientras ella leía la carta en el dormitorio, los niños se apresuraron a abrir la caja .	els nens van córrer a obrir la caixa .
Comentari sobre la traducció	Cal destacar, també, l'ús dels elements ortotipogràfics: en la cita de les paraules textuais es fa servir, en castellà, els guions llargs per marcar l'incís del narrador, i en català es fan servir dues frases separades, cadascuna amb les corresponents cometes.

Núm. de fitxa	24
Element clau	Efectes de la bellesa de la Remedios
Fragment original	Fragment traduït
Lo que ningún miembro de la familia supo nunca, fue que los forasteros no tardaron en darse cuenta de que Remedios, la bella, soltaba un hálito de perturbación , una ráfaga de tormento , que seguía siendo perceptible varias horas después de que ella había pasado. Hombres expertos en trastornos de amor , probados en el mundo entero, afirmaban no haber padecido jamás una ansiedad semejante a la que producía el olor natural de Remedios, la bella. [...] Era un rastro definido, inconfundible , que nadie de la casa podía distinguir porque estaba incorporado desde hacía mucho tiempo a los olores cotidianos, pero que los forasteros identificaban de inmediato. Por eso eran ellos los únicos que entendían que el joven comandante de la guardia se hubiera muerto de amor , y que un caballero venido de otras tierras se hubiera echado a la desesperación . Inconsciente del ámbito inquietante en que se movía, del insuportable estado de íntima calamidad que provocaba a su paso [...].	El que mai no va saber cap membre de la família va ser que els forasters no van trigar gaire a adonar-se que la Remedios, la bella, emanava un hàlit de pertorbació , una ràfega de turment , que continuava essent perceptible al cap de diverses hores després que ella havia passat. Homes experts en trastorns d'amor , provats a tot arreu del món, asseguraven que mai no havien conegut una ansietat semblant a la que produïa l'olor natural de la Remedios, la bella. [...] Era un rastre indefinit, inconfusible , que ningú de la casa podia distingir perquè hi era incorporat des de feia molt de temps a les olors quotidianes, però que els forasters podien identificaven immediatament. Per aquesta raó solament ells comprenien per què el jove comandant de la guàrdia havia pogut morir d'amor i que un cavaller vingut d'altres terres s'hagués llançat a la desesperació . Inconscient de l'àmbit pertorbador en què es movia, de l'insuportable estat d' íntima calamitat que provocava al seu pas [...].
Comentari sobre la traducció	

Núm. de fitxa	25	
Element clau	Olor de la Remedios	
Fragment original	Fragment traduït	
<p>Los forasteros que oyeron el estropicio en el comedor, y se apresuraron a llevarse el cadáver, percibieron en su piel el sofocante olor de Remedios, la bella. Estaba tan compenetrado con El cuerpo, que las grietas del cráneo no manaban sangre sino un aceite ambarino impregnado de aquel perfume secreto, y entonces comprendieron que el olor de Remedios, la bella, seguía torturando a los hombres más allá de la muerte [...]. Faltaba todavía una víctima para que los forasteros, y muchos de los antiguos habitantes de Macondo, dieran crédito a la leyenda de que Remedios Buendía no exhalaba un aliento de amor, sino un flujo mortal [...]. Desde que el grupo de amigas entró a la plantación, el aire se impregnó de una fragancia mortal.</p>	<p>Els forasters que des del menjador van sentir l'estropici, i van córrer a endur-se'n el cadàver, van sentir a la seva pell l'olor sufocant de la Remedios, la bella. Estava tan compenetrat amb el seu cos, que les esquerdes del crani no rajaven sang, sinó un oli ambarí impregnat d'aquell perfum secret, i aleshores van comprendre que l'olor de la Remedios, la bella, continuava torturant els homes més enllà de la mort [...]. Encara mancava una víctima perquè els forasters, i molts dels antics habitants de Macondo, creguessin la llegenda que la Remedios no exhalava un perfum d'amor, sinó un flux mortal [...]. D'ençà que la colla d'amigues havia entrat a la plantació, l'aire es va impregnar d'una fragància mortal.</p>	
Comentari sobre la traducció		

Núm. de fitxa	26	
Element clau	Vent místic	
Fragment original	Fragment traduït	
<p>Acabó de decirlo, cuando Fernanda sintió que un delicado viento de luz le arrancó las sábanas de las manos y las desplegó en toda su amplitud. Amaranta sintió un temblor misterioso en los encajes de sus pollerinas y trató de agarrarse de la sábana para no caer, en el instante en que Remedios, la bella, empezaba a elevarse. Úrsula, ya casi ciega, fue la única que tuvo serenidad para identificar la naturaleza de aquel viento</p>	<p>No ho acabava de dir, que l'Amaranta va sentir que un delicat vent de llum li arrencava els llençols de les mans i els desplegava en tota la seva amplària. L'Amaranta va sentir un misteriós tremolar a les randes dels seus enagos i va mirar d'agafar-se al llençol per no caure, en el mateix instant en què la Remedios, la bella, començava a elevar-se. L'Úrsula, ja gairebé cega, va se l'única que va tenir serenitat per</p>	

<p>irreparable, y dejó las sábanas a merced de la luz, viendo a Remedios, la bella, que le decía adiós con la mano, entre el deslumbrante aleteo de las sábanas que subían con ella, que abandonaban con ella el aire de los escarabajos y las dalias, y pasaban con ella a través del aire donde terminaban las cuatro de la tarde, y se perdieron con ella para siempre en los altos aires donde no podían alcanzarla ni los más altos pájaros de la memoria.</p>	<p>identificar la naturalesa d'aquell vent irreparable, i va deixar els llençols al grat de la llum, mirant la Remedios, la bella, que li feia adéu amb la mà, entre l'enlluernador aleteig dels llençols que s'enfilaven amb ell, que abandonaven amb ella l'aire dels escarabats i les dàlies, i amb ella passaven a través de l'aire on s'acabaven les quatre de la tarda, i es van perdre per sempre amb ella en els alts aires on no la podien alcançar ni els més alts ocells de la memòria.</p>
<p>Comentari sobre la traducció</p>	

<p>Núm. de fitxa</p>	<p>27</p>
<p>Element clau</p>	<p>Ceguesa</p>
<p>Fragment original</p>	<p>Fragment traduït</p>
<p>Nadie supo a ciencia cierta cuándo empezó a perder la vista. Todavía en sus últimos años, cuando ya no podía levantarse de la cama, parecía simplemente que estaba vencida por la decrepitud, pero nadie descubrió que estuviera ciega. Ella lo había notado desde antes del nacimiento de José Arcadio. Al principio creyó que se trataba de una debilidad transitoria, y tomaba a escondidas jarabe de tuétano y se echaba miel de abeja en los ojos, pero muy pronto se fue convenciendo de que se hundía sin remedio en las tinieblas, hasta el punto de que nunca tuvo una noción muy clara del invento de la luz eléctrica, porque cuando instalaron los primeros focos sólo alcanzó a percibir el resplandor. [...] Se empeñó en un callado aprendizaje de las distancias de las cosas, y de las voces de la gente, para seguir viendo con la memoria cuando ya no se lo permitieran las sombras de las cataratas. Más tarde había de descubrir el auxilio imprevisto de los olores, que se definieron</p>	<p>Mai ningú no va saber del cert en quin moment havia començat a perdre la vista. Encara als seus darrers anys, quan ja no es podia aixecar del llit, semblava simplement que l'hagués vençuda la decrepitud, però ningú no havia descobert que fos orba. En canvi, ella ho havia notat des d'abans del naixement d'en José Arcadio. De primer va creure que era cosa d'una feblesa transitòria i d'amagat prenia xarop de moll de l'os i es posava mel d'abella als ulls, però molt aviat es va convèncer que s'enfonsava sense remei a les tenebres, fins al punt que mai no va tenir una noció prou clara de la invenció de la llum elèctrica, perquè quan van instal·lar les primeres bombetes solament en va veure la resplendor. [...] Es va obstinar en un silenciós aprenentatge de la distància de les coses, i de les veus de la gent, per tal de continuar veient amb la memòria allò que no li deixaven veure les cataractes. Més tard descobriria l'ajut imprevisible de les olors, que en la tenebra</p>

en las tinieblas con una fuerza mucho más convincente que los volúmenes y el color [...]. Conoció con tanta seguridad el lugar en que se encontraba cada cosa, que ella misma se olvidaba a veces de que estaba ciega .	es definien amb una força molt més convincent que la dels volums i el color [...]. Va conèixer amb tanta seguretat l'indret on era cada cosa, que ella mateixa oblidava algun cop que era cega .
Comentari sobre la traducció	

Núm. de fitxa	28
Element clau	L'Elefanta
Fragment original	Fragment traduït
<p>Aureliano Segundo fue el comedor invicto, hasta el sábado de infortunio en que apareció Camila Sagastume, una hembra totémica conocida en el país entero con el buen nombre de La Elefanta.</p> <p>[...] Se veía más entusiasta, más vital que la imperturbable adversaria, poseedora de un estilo evidentemente más profesional [...]. Mientras Aureliano Segundo comía a dentelladas, desbocado por la ansiedad del triunfo, La Elefanta seccionaba la carne con las artes de un cirujano, y la comía sin prisa y hasta con un cierto placer. [...] Más tarde, cuando la vio consumir el cuadril de la ternera sin violar una sola regla de la mejor urbanidad, comentó seriamente que aquel delicado, fascinante e insaciable proboscido era en cierto modo la mujer ideal. No estaba equivocado. La fama de quebrantahuesos que precedió a La Elefanta carecía de fundamento.</p>	<p>L'Aureliano Segundo va ser l'endrapador invicte, fins al dissabte d'infortuni que va comparèixer la Camila Sagastume, una femella totèmica coneguda arreu del país com l'Elefanta.</p> <p>[...] Semblava més entusiasta, més vital que la impertorbable adversària, posseïdora d'un estil evidentment més professional [...]. Mentre l'Aureliano Segundo menjava a grans mossades, desbocat per l'afany del triomf, l'Elefanta seccionava la carn amb la traça d'un cirurgià i se la menjava sense pressa i fins i tot amb un punt de plaer. Després, quan la va veure menjant-se l'anca de la vedella sense violar ni una sola de les normes d'urbanitat, va comentar seriosament que aquell delicat, fascinator i insaciable proboscidi era, en certa manera, la dona ideal. La fama de trencalòs que havia precedit l'Elefanta era mancada de fonament.</p>
Comentari sobre la traducció	

Núm. de fitxa	29
Element clau	Col·legiales i monges
Fragment original	Fragment traduït
<p>[...] Meme apareció en la casa con cuatro monjas y sesenta y ocho compañeras de clase, a quienes invitó a pasar una semana en familia, por propia iniciativa y sin ningún anuncio.</p> <p>[...] Fue preciso pedir camas y hamacas a los vecinos, establecer nueve turnos en la mesa, fijar horarios para el baño y conseguir cuarenta taburetes prestados para que las niñas de uniformes azules y botines de hombre no anduvieran todo el día revoloteando de un lado a otro. La invitación fue un fracaso, porque las ruidosas colegialas apenas acababan de desayunar cuando ya tenían que empezar los turnos para el almuerzo, y luego para la cena [...]. Al anoecer, las monjas estaban agotadas, incapacitadas para moverse, para impartir una orden más, y todavía el tropel de adolescentes incansables estaba en el patio cantando desabridos himnos escolares. [...] Otro día, las monjas armaron un alboroto porque el coronel Aureliano Buendía orinó bajo el castaño sin preocuparse de que las colegialas estuvieran en el patio. Amaranta estuvo a punto de sembrar el pánico, porque una de las monjas entró a la cocina cuando ella estaba salando la sopa [...]</p> <p>La noche de su llegada, las estudiantes se embrollaron de tal modo tratando de ir al excusado antes de acostarse, que a la una de la madrugada todavía estaban entrando las últimas. [...] Desde el amanecer había frente al excusado una larga fila de muchachas, cada una con su bacinilla en la mano, esperando turno para lavarla. Aunque algunas sufrieron calenturas y a varias se les infectaron las picaduras de los mosquitos, la mayoría demostró una</p>	<p>[...] La Meme va comparèixer a casa amb quatre monges i seixanta-vuit companyes de classe, invitades totes a passar una setmana amb la família, per pròpia iniciativa i sense cap advertiment previ.</p> <p>[...] Van haver de demanar llits i hamaques als veïns, establir nou torns a taula, fixar horaris per al bany i aconseguir que els deixessin quaranta tamborets per tal que les nenes de blaus uniformes i botines d'home no voletegessin tot el sant dia d'una banda a l'altra. La invitació va ser un fracàs, perquè quan les sorolloses col·legiales tot just acabaven d'esmorzar que ja havien de fer els torns per al dinar i de seguida ja els del sopar [...]. A ranvespre, les monges estaven esgotades, incapaces de moure's, de donar una altra ordre, i encara el rebull d'incansables adolescents era al pati cantant himnes escolars sense gens de solta. [...] Un altre dia les monges van fer un gran aldarull perquè el coronel Aureliano Buendía havia orinat sota el castanyer sense preocupar-se que les col·legiales fossin al pati. L'Amaranta va estar a punt de sembrar el pànic perquè una de les monges havia entrat a la cuina en el moment en què ella salava la sopa [...].</p> <p>La nit de llur arribada, les col·legiales van fer un gros embull perquè totes havien d'anar a la comuna abans de ficar-se al llit, i a la una de la matinada encara entraven al bany les darreres. [...] Des de la matinada es formava davant la comuna una llarga cua de noies, cadascuna amb el seu orinal a la mà, esperant torn per a rentar-lo. Malgrat que moltes van patir febre i a d'altres se'ls van infectar les picades dels mosquits, la majoria van demostrar una resistència</p>

resistencia inquebrantable frente a las dificultades más penosas.	infrangible enfront de les dificultats més penoses.
Comentari sobre la traducció	<p>En dues ocasions Artís-Gener inclou el pronom <i>totes</i> sense que aparegui en castellà, perquè les frases en què apareixen estan construïdes de manera diferent.</p> <p>També usa la forma <i>les col·legiales</i>, que havia fet servir anteriorment, per substituir <i>las estudiantes</i>.</p> <p>Finalment, la correlació <i>algunas</i> i <i>varias</i> esdevé <i>moltes</i> i <i>d'altres</i>.</p>

Núm. de fitxa	30
Element clau	Dol
Fragment original	Fragment traduït
<p>Las últimas vacaciones de Meme coincidieron con el luto por la muerte del coronel Aureliano Buendía. [...] A pesar de su secreta hostilidad contra el coronel, fue Fernanda quien impuso el rigor de aquel duelo, impresionada por la solemnidad con que el gobierno exaltó la memoria del enemigo muerto.</p> <p>[...] Meme había terminado sus estudios [...], y con la cual se puso término al duelo.</p>	<p>Les darreres vacances de la Meme van coincidir amb el dol per la mort del coronel Aureliano Buendía. [...] Malgrat la seva secreta hostilitat contra el coronel, va ser la Fernanda qui va imposar el rigor d'aquell dol, impressionada amb la solemnitat que el govern va exaltar la memòria de l'enemic mort.</p> <p>[...] La Meme ja havia acabat els estudis [...], i amb la qual es va donar el dol per acabat.</p>
Comentari sobre la traducció	

Núm. de fitxa	31
Element clau	Clavicordi
Fragment original	Fragment traduït
<p>El diploma que la acreditaba como concertista de clavicordio fue ratificado por el virtuosismo con que ejecutó temas populares del siglo XVII [...]. Pero cuando se sentaba al clavicordio se transformaba en</p>	<p>El diploma que l'acreditava com a concertista de clavicordi, va ser ratificat pel virtuosisme amb què va executar temes populars del segle XVII [...]. Però quan s'asseia davant el clavicordi es</p>

<p>una muchacha diferente [...]. Habría sido capaz de un sacrificio mucho más duro que las lecciones de clavicordio, sólo por no tropezar con su intransigencia. [...] Y creyó que a partir de entonces ni la porfiada Fernanda volvería a preocuparse por un instrumento que hasta las monjas consideraban como un fósil de museo. [...] Pudo Meme clausurar el clavicordio y olvidar la llave en cualquier ropero.</p>	<p>transformava en una noia diferent [...]. Hauria estat capaç d'un sacrifici molt més dur que el de les lliçons de clavicordi, solament per no haver d'ensopegar amb la seva intransigència. [...] I va creure que a partir d'aleshores ni la tossuda Fernanda no es tornaria a preocupar d'un instrument que fins i tot les monges trobaven fòssil de museu. [...] La Meme va poder tancar el seu clavicordi i oblidar la clau en qualsevol armari.</p>
<p>Comentari sobre la traducció</p>	

<p>Núm. de fitxa</p>	<p>32</p>	
<p>Element clau</p>	<p>Cambra</p>	
<p>Fragment original</p>	<p>Fragment traduït</p>	
<p>Fue él quien resolvió sacarla del dormitorio que ocupaba desde niña, y donde los pávidos ojos de los santos seguían alimentando sus terrores de adolescente, y le amuebló un cuarto con una cama tronal [...]. El cuarto de Meme se llenó de almohadillas de piedra pómez para pulirse las uñas, rizadoros de cabellos, brilladores de dientes, colirios para languidecer la mirada, y tantos y tan novedosos cosméticos y artefactos de belleza que cada vez que Fernanda entraba en el dormitorio se escandalizaba [...].</p>	<p>Va ser ell qui va decidir treure-la de la cambra on dormia des de nena i on els espaordits ulls dels sants continuaven alimentant els seus terrors d'adolescent, i li va moblar un dormitori amb un llit tronal [...]. La cambra de la Meme es va omplir de coixinets de pedra tosca per a polir-se les ungles, arrissadors de cabells, abrillantadors de dents, col·liris per fer lànguida la mirada, i tants i tan nous cosmètics i artefactes de bellesa que cada vegada que la Fernanda entrava a la cambra s'escandalitzava [...].</p>	
<p>Comentari sobre la traducció</p>		

<p>Núm. de fitxa</p>	<p>33</p>	
<p>Element clau</p>	<p>Aureliano Segundo</p>	

Fragment original	Fragment traduït
<p>Quando advirtió la complicidad del padre con la hija, la única promesa que le arrancó a Aureliano Segundo fue que nunca llevaría a Meme a casa de Petra Cotes. Era una advertencia sin sentido, porque la concubina estaba tan molesta con la camaradería de su amante con la hija que no quería saber nada de ella. [...] Nadie conocía mejor a un hombre que Petra Cotes a su amante, y sabía que los baúles se quedarían donde los mandaran, porque si algo detestaba Aureliano Segundo era complicarse la vida con rectificaciones y mudanzas. [...] Petra Cotes se empeñó en reconquistar al marido afilando las únicas armas con que no podía disputárselo la hija. Fue también un esfuerzo innecesario, porque Meme no tuvo nunca el propósito de intervenir en los asuntos de su padre.</p>	<p>Quan va advertir la complicitat del pare amb la filla, l'única prometença que li va arrencar a l'Aureliano Segundo va ser que mai no portaria la Meme a ca la Petra Cotes. Era un advertiment sense gens de sentit, perquè la concubina estava tan molesta amb la companyonia de l'amant amb la seva filla, que no volia saber res de la noia. [...] Ningú no coneixia millor un home que la Petra Cotes el seu amant, i sabia que els baguls restarien on els duguessin, perquè si alguna cosa detestava l'Aureliano Segundo era complicar-se la vida amb rectificacions i trasllats. [...] La Petra Cotes es va entossudir a reconquistar el marit esmolant les úniques armes amb què podia disputar-lo a la filla. També va ser un esforç innecessari, perquè la Meme mai no va tenir cap intenció de ficar-se en les coses del seu pare.</p>
<p>Comentari sobre la traducció</p>	

Núm. de fitxa	34
Element clau	Papallones
Fragment original	Fragment traduït
<p>Fue entonces cuando cayó en la cuenta de las mariposas amarillas que precedían las apariciones de Mauricio Babilonia. Las había visto antes, sobre todo en el taller de mecánica, y había pensado que estaban fascinadas por el olor de la pintura. [...] Pero cuando Mauricio Babilonia empezó a perseguiría, como un espectro que sólo ella identificaba en la multitud, comprendió que las mariposas amarillas tenían algo que ver con él. Mauricio Babilonia estaba siempre en el público de los conciertos, en</p>	<p>Aleshores es va adonar de les papallones grogues que precedien les aparicions d'en Mauricio Babilonia, ja les havia vistes abans, sobretot al taller mecànic, i va pensar que les atreia l'olor de la pintura. [...] Però quan en Mauricio Babilonia va començar a perseguir-la, com un espectre que solament ella identificava en la multitud, va comprendre que les papallones grogues estaven relacionades amb ell. En Mauricio Babilonia sempre formava part del públic dels concerts, del cinema, de la missa major,</p>

<p>el cine, en la misa mayor, y ella no necesitaba verlo para descubrirlo, porque se lo indicaban las mariposas. Una vez Aureliano Segundo se impacientó tanto con el sofocante aleteo, que ella sintió el impulso de confiarle su secreto [...]. Había tenido por un instante la impresión de que el milagro iba a repetirse en su hija, porque la había perturbado un repentino aleteo. Eran las mariposas. Meme las vio [...]</p> <p>Meme pensó que su madre había quedado impresionada por las mariposas. [...] Una mariposa nocturna revoloteó sobre su cabeza mientras las luces estuvieron encendidas.</p>	<p>i a ella no li calia veure'l per descobrir-lo, perquè les papallones l'hi indicaven. Una vegada l'Aureliano Segundo es va impacientar tant amb el sufocador voletejar, que ella va sentir l'impuls de confiar-li el seu secret [...]. Durant un instant havia tingut l'impressió que el miracle es repetiria amb la seva filla, perquè l'havia pertorbada un sobtat aleteig. Eren les papallones. La Meme les va veure [...].</p> <p>La Meme va pensar que la seva mare havia quedat impressionada amb les papallones. [...] Una papallona nocturna va voletejar damunt el seu cap mentre els llums van estar encesos.</p>
<p>Comentari sobre la traducció</p>	

<p>Núm. de fitxa</p>	<p>35</p>	
<p>Element clau</p>	<p>El fill de la Meme</p>	
<p>Fragment original</p>	<p>Fragment traduït</p>	
<p>Los acontecimientos que habían de darle el golpe mortal a Macondo empezaban a vislumbrarse cuando llevaron a la casa al hijo de Meme Buendía. [...], de modo que Fernanda contó con un ambiente propicio para mantener al niño escondido como si no hubiera existido nunca. [...] La pequeña Amaranta Úrsula, que entró una vez al taller cuando Fernanda estaba alimentando al niño, también creyó en la versión de la canastilla flotante. Aureliano Segundo [...] no supo de la existencia del nieto sino tres años después de que lo llevaron a la casa, cuando el niño escapó al cautiverio por un descuido de Fernanda [...].</p> <p>Fernanda no contaba con aquella trastada de su incorregible destino. El niño fue como el regreso de una vergüenza que ella creía haber desterrado para siempre de</p>	<p>Els esdeveniments que havien de donar el cop mortal a Macondo es començaven a entreveure quan van dur a casa el fill de la Meme Buendía. [...], de manera que la Fernanda es va poder refiar d'un ambient propici que li permetria de tenir el nen amagat com si mai no hagués existit. [...] La petita Amaranta Úrsula, que un dia va entrar a l'obrador quan la Fernanda alimentava el nen, també es va creure la versió de la cistella flotant. L'Aureliano Segundo [...] no va saber res de l'existència del seu nét fins al cap de tres anys d'haver-lo dut a casa, quan el nen es va escapar del captiveri per una distracció de la Fernanda [...].</p> <p>La Fernanda no comptava amb aquella jugada del destí. El nen vas ser com el retorn d'una vergonya que ella pensava</p>	

la casa.	que ja era desterrada per sempre de la casa.
Comentari sobre la traducció	

Núm. de fitxa	36
Element clau	Alienació de la Fernanda
Fragment original	Fragment traduït
<p>Fernanda permaneció immune a la incertidumbre de esos días. Carecía de contactos con el mundo exterior [...].</p> <p>Ajena a la inquietud del pueblo, sorda a los tremendos pronósticos de Úrsula, Fernanda le dio la última vuelta a las tuercas de su plan consumado. [...] Ella estaba tan urgida y tan mal informada [...].</p>	<p>La Fernanda romania immune a la incertesa d'aquells dies. Mancada de contactes amb el món exterior [...].</p> <p>Aliena a la inquietud del poble, sorda als terribles pronòstics de l'Úrsula, la Fernanda va acabar de collar els cargols del seu projecte consumat. [...] A ella li corria tanta pressa i per altra banda estava tan mal informada [...].</p>
Comentari sobre la traducció	

Núm. de fitxa	37
Element clau	Excitació social
Fragment original	Fragment traduït
<p>Fernanda permaneció immune a la incertidumbre de esos días.</p> <p>[...] Ajena a la inquietud del pueblo [...]. Pero los médicos invisibles le contestaron que no era prudente mientras persistiera el estado de agitación social en Macondo. Ella estaba tan urgida y tan mal informada, que les explicó en otra carta que no había tal estado de agitación, y que todo era fruto de las locuras de un cuñado suyo, que andaba por esos días con la ventolera</p>	<p>La Fernanda romania immune a la incertesa d'aquells dies.</p> <p>[...] Aliena a la inquietud del poble [...]. Però els metges invisibles li van dir que no era prudent mentre durés aquell estat d'excitació social que hi havia a Macondo. A ella li corria tanta pressa i per altra banda estava tan mal informada, que els va escriure que no hi havia cap mena d'estat d'agitació, i que tot plegat era fruit de les follies d'un cunyat seu, que aquells dies</p>

sindical.	estava amb la guillardura sindical.
[...] El nuevo Aureliano había cumplido un año cuando la tensión pública estalló sin ningún anuncio.	[...] El nou Aureliano ja havia fet un any quan la tensió pública va esclatar sense cap anunci.
Comentari sobre la traducció	

Núm. de fitxa	38
Element clau	Monja
Fragment original	Fragment traduït
<p>Aún no estaban de acuerdo el caluroso miércoles en que llamó a la puerta de la casa una monja anciana que llevaba una canastilla colgada del brazo. [...] Pero la monja lo impidió [...]. Fernanda [...] tuvo fuerzas para disimularlo delante de la monja.</p> <p>—Diremos que lo encontramos flotando en la canastilla —sonrió.</p> <p>—No se lo creerá nadie —dijo la monja.</p> <p>[...] La monja almorzó en casa [...], pero Fernanda la señaló como un testigo indeseable de su vergüenza, y lamentó que se hubiera desechado la costumbre medieval de ahorcar al mensajero de malas noticias. Fue entonces cuando decidió ahogar a la criatura en la alberca tan pronto como se fuera la monja.</p>	<p>Encara no s’havien posat d’acord el calorós dimecres que una monja vella que duia un cistell al braç va trucar a la porta de casa. [...] Però la monja ho va impedir [...]. La Fernanda [...] va treure forces de flaqueza per a dissimular-ho davant la monja.</p> <p>—Direm que el vam trobar flotant en el cistell —va somriure.</p> <p>—Ningú no s’ho creurà —va dir la monja.</p> <p>[...] La monja es va quedar a dinar a casa [...], però la Fernanda la va assenyalar com a testimoni indesitjable de la seva vergonya, i es va doldre que hagués caigut en desús el costum medieval de penjar els missatgers que duïen males notícies. Va ser aleshores quan va decidir ofegar la criatura al dipòsit de seguida que se n’anés la monja.</p>
Comentari sobre la traducció	

Núm. de fitxa	39
Element clau	El fill de la Meme

Fragment original	Fragment traduït
<p>Aún no estaban de acuerdo el caluroso miércoles en que llamó a la puerta de la casa una monja anciana que llevaba una canastilla colgada del brazo. Al abrirle, Santa Sofía de la Piedad pensó que era un regalo y trató de quitarle la canastilla cubierta con un primoroso tapete de encaje. Pero la monja lo impidió, porque tenía instrucciones de entregársela personalmente [...]. Era el hijo de Meme. El antiguo director espiritual de Fernanda le explicaba en una carta que había nacido dos meses antes, y que se habían permitido bautizarlo con el nombre de Aureliano, como su abuelo [...]. Fernanda se sublevó íntimamente contra aquella burla del destino [...].</p> <p>—Diremos que lo encontramos flotando en la canastilla —sonrió.</p> <p>[...] La monja almorzó en casa [...] y de acuerdo con la discreción que le habían exigido no volvió a mencionar al niño, pero Fernanda la señaló como un testigo indeseable de su vergüenza, y lamentó que se hubiera desechado la costumbre medieval de ahorcar al mensajero de malas noticias. Fue entonces cuando decidió ahogar a la criatura en la alberca tan pronto como se fuera la monja, pero el corazón no le dio para tanto y prefirió esperar con paciencia a que la infinita bondad de Dios la liberara del estorbo.</p> <p>El nuevo Aureliano había cumplido un año cuando la tensión pública estalló sin ningún anuncio.</p>	<p>Encara no s’havien posat d’acord el calorós dimecres que una monja vella que duia un cistell al braç va trucar a la porta de casa. Quan la va obrir la Santa Sofía de la Piedad va pensar que es tractava d’un obsequi i va provar d’arrabassar-li el cistell tapat amb un delicat tapet de randes. Però la monja ho va impedir, perquè tenia instruccions de lliurar-lo personalment [...]. Era el fill de la Meme. L’antic director espiritual de la Fernanda li explicava en una carta que havia nascut ara feia dos mesos i que s’havia pres la llibertat de batejar-lo amb el nom d’Aureliano, com el seu avi [...]. La Fernanda es va revoltar inútilment contra aquella mofa del destí [...].</p> <p>—Direm que el vam trobar flotant en el cistell —va somriure.</p> <p>[...] La monja es va quedar a dinar a casa [...] i d’acord amb la discreció que hom li havia exigít no va tornar a esmentar el nen, però la Fernanda la va assenyalar com a testimoni indesitjable de la seva vergonya, i es va doldre que hagués caigut en desús el costum medieval de penjar els missatgers que duïen males notícies. Va ser aleshores quan va decidir ofegar la criatura al dipòsit de seguida que se n’anés la monja, però el seu cor no donava per a tant i va preferir d’esperar amb paciència que la infinita bondat de Déu l’alliberés de la nosa.</p> <p>El nou Aureliano ja havia fet un any quan la tensió pública va esclatar sense cap anunci.</p>
<p>Comentari sobre la traducció</p>	

Núm. de fitxa	40
Element clau	Plec de condicions
Fragment original	Fragment traduït
<p>Cuando los trabajadores redactaron un pliego de peticiones unánime, pasó mucho tiempo sin que pudieran notificar oficialmente a la compañía bananera. Tan pronto como conoció el acuerdo, el señor Brown enganchó en el tren su suntuoso vagón de vidrio, y desapareció de Macondo junto con los representantes más conocidos de su empresa. Sin embargo, varios obreros encontraron a uno de ellos [...] y le hicieron firmar una copia del pliego de peticiones cuando estaba desnudo [...]. Más tarde, el señor Brown fue sorprendido viajando de incógnito en un vagón de tercera clase, y le hicieron firmar otra copia del pliego de peticiones.</p>	<p>Quan els treballadors van redactar un plec de condicions unànime, va passar molt de temps sense que notifiquessin la companyia bananera. De seguida que va ser conegut l'acord, el senyor Brown va fer enganxar el seu sumptuós vagó de vidre, i va desaparèixer de Macondo amb els representants més coneguts de l'empresa. Això no obstant, diversos obrers en van trobar un d'ells [...] i li van fer signar una còpia del plec de condicions quan estava despullat [...]. Més tard el senyor Brown va ser enxampat viatjant d'incògnit en un vagó de tercera classe, i li van fer signar una altra còpia del plec de peticions.</p>
Comentari sobre la traducció	

Núm. de fitxa	41
Element clau	Advocats
Fragment original	Fragment traduït
<p>Los decrepitos abogados vestidos de negro que en otro tiempo asediaron al coronel Aureliano Buendía, y que entonces eran apoderados de la compañía bananera, desvirtuaban estos cargos con arbitrios que parecían cosa de magia. [...] Los luctuosos abogados demostraron en el juzgado que aquel hombre no tenía nada que ver con la compañía [...]. Los abogados demostraron que no era el señor Jack Brown [...]. Poco después, frente a una nueva tentativa de los trabajadores, los abogados exhibieron en lugares públicos el</p>	<p>Els decrepits advocats vestits de negre que en d'altres temps havien assetjat el coronel Aureliano Buendía i que aleshores eren els apoderats de la companyia bananera, desvirtuaven els càrrecs amb uns arbitris que semblaven cosa de màgia. [...] Els luctuosos advocats van demostrar al jutjat que aquell home no tenia res a veure amb la companyia [...]. Els advocats van demostrar que no era el senyor Brown [...]. Al cap de poc temps, davant d'una nova temptativa dels treballadors, els advocats van exhibir en indrets públics el certificat</p>

certificado de defunción del señor Brown [...]. Fue allí donde los ilusionistas del derecho demostraron que las reclamaciones carecían de toda validez.	de defunció del senyor Brown [...]. Va ser allí on els il·lusionistes del dret van demostrar que les reclamacions eren mancades de tota validesa.
Comentari sobre la traducció	

PART IV. CONCLUSIONS

9. CONCLUSIONS

A Avel·lí Artís-Gener, conegut amb el sobrenom de Tísner, sovint se l'ha definit com un home de lletres complet, un polígraf incansable capaç de servir la llengua i la literatura de maneres diferents. Com ja hem vist, per a Artís-Gener la traducció va ser una més d'aquestes activitats intel·lectuals amb què podia ser útil a la cultura catalana, per bé que no va dedicar-s'hi de manera continuada, sinó que va dur a terme encàrrecs puntuals en moments puntuals, sovint molt allunyats en el temps. El nombre d'obres literàries que va girar no és gaire elevat, només vuit, però sí prou variades, atès que va tenir la possibilitat de traslladar obres escrites originàriament en espanyol, anglès i francès, d'autors ben diversos i de gèneres variats.

L'objectiu principal que s'havia proposat la tesi era recuperar la tasca d'Avel·lí Artís-Gener en el camp de la traducció literària, que molt sovint ha quedat amagada a l'ombra de totes les altres activitats literàries de l'autor, i fer un èmfasi especial en els trasllats del castellà al català. Per aconseguir-ho s'han tractat tot un seguit de perspectives complementàries que, les unes al costat de les altres, contribueixen a traçar un perfil que, més enllà de ser un repàs de la seva trajectòria en aquesta activitat, ha volgut fer evident la complexitat subjacent en la relació entre Tísner, un escriptor destacat de les lletres catalanes del segle xx, i el món de la traducció.

Artís-Gener és el pintor vocacional —va fer una vintena d'exposicions individuals al llarg de la vida— que és recordat per la seva obra literària, és el pacifista que va

arribar a ser tinent coronel de l'exèrcit republicà, és l'home que defensa Catalunya a Mèxic i Mèxic a Catalunya; és, en definitiva, una personalitat complexa, plena de contrastos aparents, però sempre coherent en les seves conviccions morals. És, a més, l'intel·lectual que sempre està amatent a aprendre, a relacionar-se amb el món i a considerar, amb una barreja d'idealisme i de pragmàtica molt tísnieriana, que de qualsevol experiència de la vida se'n pot extreure alguna ensenyança.

Aquesta actitud oberta sens dubte es desenvolupa i madura com a conseqüència del llarg exili a Mèxic. En aquest període, en què es compagina la dificultat de conservar la cultura pròpia amb la necessitat evident de donar-li continuïtat des de la diàspora, s'obre una finestra a altres concepcions del món, en bona part influïdes pels corrents intel·lectuals que floreixen a la ciutat de Mèxic durant les dècades de 1950 i 1960, en les quals el districte federal exerceix de pol cultural de tota Amèrica Llatina, amb la barreja heterogènia però fecunda d'exiliats republicans, emigrants polítics llatinoamericans i joves figures locals. Si, d'una banda, Tísner deu molt a tot allò que ha viscut a Mèxic, també té un deute clar amb el que hi ha llegit i descobert: no en va, gran part de l'equipatge que l'acompanya en el camí a Barcelona és, precisament, una fabulosa biblioteca personal construïda íntegrament a Amèrica.

El bagatge català, combinat amb l'aportació mexicana, ajuda a conformar, en el cas d'Artís-Gener, un sentiment de pertinença doble, en què les profundes conviccions catalanistes i republicanes s'empelten de la ideologia postcolonialista en boga al país d'acollida per crear una personalitat intel·lectual a mig camí entre el literat català i l'home de cultura llatinoamericà (hipòtesi 1). Aquesta hibridesa és evident en asseveracions com ara «tornem a Catalunya quan, temorosos, ens desplau la

possibilitat que els nostres fills i néts creixin i s'eduquin en una terra que, reiteradament, qualifiquem de meravellosa» (Prócoro Hernández, 2000: 12), amb les quals Artís-Gener expressa amb honestedat el sentiment d'ambivalència cap a Mèxic: volia abandonar l'exili de totes passades, però sense deixar del tot enrere la terra que l'havia acollit.

La necessitat de fer de mediador intercultural, inherent al caràcter de Tísner, pren molt més relleu a causa de la seva condició d'exiliat, i es materialitza d'una manera clara en una activitat com ara la traducció, que eixampla aquesta sensibilitat innata de posar-se en el lloc de l'altre i, sobretot, desperta la consegüent necessitat de donar-li veu i d'ajudar-lo a expressar-se i a projectar-se al món de manera satisfactòria.

Hem pogut veure que, lluny d'estancar-se, la relació d'Avel·lí Artís-Gener amb la traducció va evolucionant amb el pas dels anys. L'entrada en aquest món és, de fet, un pseudotraducció, un fals trasllat: a la seva celebrada novel·la *Paraules d'Opòton el Vell* l'autor recorre al recurs literari del manuscrit trobat, i aquesta estratègia li permet erigir-se com a editor-traductor del text i situar-se en el pla ficcional entre dos mons i dues èpoques. Més endavant, les circumstàncies vitals de Tísner, quan ha posat fi a l'exili i ha retornat a Barcelona, el duen a fer, ara sí, una primera incursió professional en aquesta activitat, en la qual debuta girant *A sang freda*, de Truman Capote.

Amb tot, no és fins al cap d'uns quants anys, el 1970, que Artís-Gener comença a traduir *Cent anys de solitud* com un exercici estètic, com un pur divertiment per amor a l'obra de Gabriel García Márquez, amic seu dels anys a Mèxic, però que reitera la voluntat de subversió de la realitat i connecta amb el pensament postcolonial que ja

havia expressat a la novel·la *Paraules d'Opòton el Vell* i que més tard es reprendrà a *Mèxic: una radiografia i un munt de diapositives* (hipòtesi 2). Tísner es postula com a traductor al català de García Márquez, el qual s'avé a convertir-lo en el seu traductor, en un exemple *sui generis* de mecenatge que legitima moralment la versió catalana feta per Artís-Gener. Aquest encàrrec té un pes definitiu quant a la seva relació amb el món de la traducció, especialment en la combinació castellà-català, en la qual anys més tard reescriurà tres altres obres, les quals molt probablement no haurien vist la llum si no fos per aquest precedent ni, segurament, per la comprensió profunda del món llatinoamericà que tenia Tísner.

Finalment, un cop ha experimentat la traducció del francès i ha fet, de nou, un parell de trasllats de l'anglès, Artís-Gener explora, a l'edat de vuitanta anys, un camí rotundament nou: l'autotraducció. L'obra duta a l'espanyol per ell mateix no podia ser altra que *Paraules d'Opòton el Vell*, i no podia ser millor el final del seu periple traductor: com apunta Tanqueiro (2009: 109), l'autotraducció és la manera més privilegiada de traduir, perquè el traductor hi pot fer servir la seva llibertat d'autor.

Així, doncs, fent un repàs a aquesta relació traductora, passem de la traducció fictícia d'*Opòton* a la traducció alimentícia de Capote, de la traducció per plaer de *Cent anys de solitud* a la dedicació professional més o menys regular a aquesta tasca durant un breu període i, per arrodonir-ho, a la traducció d'un mateix. El recorregut vital i literari que hi ha entre totes aquestes feines és vastíssim, però el cercle, d'alguna manera, es tanca: Artís comença inventant una traducció per tractar un episodi fictici de la història del Mèxic precolombí i acaba fent la traducció que duu aquest mateix text al lloc que li pertoca, el Mèxic actual.

Si fem una mirada de conjunt de tot plegat, ens adonem que Tísner busca en el camp de la traducció una manera alternativa de concebre el contacte entre cultures, desproveint-lo de «cinisme» i de «negativitat» i sense caure en postulats massa idealistes. Artís-Gener és ben conscient de l'asimetria de poder i de prestigi entre la cultura catalana i la cultura d'expressió castellana, i que en aquests contextos desiguals és evident que, com diu Arrojo (1999: 124), en el poder de seducció que exerceixen les llengües i les cultures dominants sobre les subalternes, hi ha una negació radical de la traducció. És natural, doncs, que els esforços dedicats a aquesta combinació lingüística puguin ser incompresos i, fins i tot, puguin ser considerats estèrils i d'un interès nul; tant és així, que fins i tot Tísner té necessitat de recórrer als paratextos per a explicar la seva feina, com en el cas dels pròlegs de *Cent anys de solitud* i *Els cadells i altres narracions* i en la contraportada de *L'Aleph*.

Tanmateix, Artís-Gener es prou lúcida per a comprendre que el drama del subaltern és la ceguesa amb què s'acaten les decisions del dominant, que al capdavall és qui decideix *de facto* què és bo o acceptable per al subaltern, i que la llengua i la literatura catalanes, i tot el que les envolta, sovint queden injustament vituperades a priori per culpa d'una mena de «comparació automàtica» amb la llengua i la literatura castellanes, que tenen una aura de prestigi molt sòlida. Tísner, enlloc d'arronsar-se davant del desequilibri, opta per obrir un tercer espai que trenca l'actitud oposicional entre ambdues cultures (hipòtesi 3), i reivindica la legitimitat de la traducció del castellà al català en un procés que, en el moment en què tenia lloc, d'alguna manera infringia les normes de traducció tàcites del sistema literari català i reafirmava el seu compromís de resistència cultural i de denúncia contra qualsevol tipus d'opressió. En definitiva, es tracta d'un pas més en la lluita per la normalització cultural, una expressió de la necessitat d'anivellar la cultura catalana amb la resta de grans cultures,

que en aquells moments també incorporaven aquelles mateixes obres d'interès universal.

A banda d'investigar els contextos personals, històrics i literaris de les traduccions fetes per Tísner, s'ha dut a terme un estudi lingüístic de la traducció dels elements sinonímics que intervenen en la construcció de la cohesió lèxica textual al llarg de la versió catalana de *Cien años de soledad*.

En l'anàlisi dels casos en què la sinonímia opera com a mecanisme de cohesió textual, s'observa que la majoria de vegades Tísner respecta el repertori lèxic que García Márquez fa servir en la seva obra, però no subordina la llengua d'arribada a la tria de l'autor, sinó que adapta, canvia o complementa els elements de l'original quan les característiques específiques del fragment en què s'insereixen ho permeten.

En alguns casos en què al text de partida s'utilitza diverses vegades el mateix mot per a reprendre el concepte a què es refereix, Tísner no s'està d'afegir alguna denominació nova amb la intenció de no saturar el lector amb una mateixa paraula. Aquesta estratègia, que s'allunya del seu obrar general en la traducció de *Cien años de soledad*, i amb la qual pot semblar que es perd part de la fidelitat a l'original, pot tenir a veure amb la voluntat de Tísner de ser fidel a un altre aspecte fonamental de l'obra, que és la riquesa lèxica, la qual li confereix una textura especial. En aquests casos Tísner sembla que sacrifica la fidelitat a la sinonímia com a creadora de cohesió lèxica i privilegia la forma final del fragment traduït, que manté l'exuberància textual característica de l'obra.

També hem observat que la innovació en les formes traduïdes està relacionada amb la llargada dels fragments analitzats, de manera que es poden distingir dos tipus de casos que fan variar l'estratègia de traducció (hipòtesi 4). Tísner és més respectuós a l'hora de reproduir les formes sinònimes en els fragments curts, perquè l'element en qüestió es reprèn amb poca repetició i, per tant, el traductor té poc marge per a introduir canvis: el fet que no es repeteixi la mateixa forma lingüística, sinó que s'empri un altre mot, com és tan freqüent en aquest text, d'alguna manera lliga les mans del traductor. En canvi, se sent més lliure per innovar en els referents quan la repetició és més alta i, en conseqüència, el nombre de designacions que ha de traduir és més elevat.

El cas contrari són els fragments de text molt més llargs, en els quals l'element que s'ha de reprendre mitjançant la sinonímia sol aparèixer més vegades, sovint ampliat i amb més repeticions de la mateixa forma. En aquests casos hi ha una mica més d'espai per a introduir paraules diferents de les que trobem a l'original, justament perquè una incidència més alta de les repeticions en l'original permet substituir alguna de les formes en la traducció, així com explorar altres vies, com ara la substitució mitjançant pronoms o, fins i tot, les elisions de l'element.

Les innovacions d'Artís-Gener quant als elements de represa també tenen a veure amb les col·locacions, és a dir, amb les combinacions de mots que han desenvolupat una relació semàntica estreta basada en la concurrència freqüent (hipòtesi 5). Sovint un element sinònim apareix amb molta freqüència al costat d'un adjectiu o amb un complement que n'amplia o en matisa el sentit; en aquests casos, que depenen molt més de l'evolució que ha tingut cada tòpic lèxic en una llengua determinada, es fa necessari cercar per a la versió en català la col·locació idònia per a aquell referent.

Aquí Tísner actua d'acord amb les lleis de la llengua d'arribada, la qual cosa és totalment coherent amb la seva manera de fer en traducció, que no és gens servil a la llengua d'origen.

De la delimitació i l'observació d'aquests dos casos, n'extraiem que Artís-Gener se sent més lliure per a modificar el lèxic de l'original quan un mateix mot es repeteix diverses vegades, i que, ens els casos en què a l'original es fan servir paraules diferents, el traductor no té marge per a la innovació, ja que la variació lèxica ja està definida en el text de partida (hipòtesi 6).

El fet que la llengua d'arribada —català— i la de partida —castellà— siguin llengües molt pròximes facilita la tasca del traductor, perquè en l'àmbit de la cohesió no presenten dificultats especials. En altres combinacions de llengües sí que hi poden haver més dificultats a l'hora d'abordar la traducció d'aquest aspecte, perquè en cada llengua s'empren estratègies diferents pel que fa als mecanismes de referència.

Els resultats de l'estudi confirmen, doncs, que a *Cent anys de solitud*, Tísner resol la tensió entre text original i text meta a favor d'aquest últim, és a dir, posant al centre el lector de la traducció, però sense vulnerar el text de partida. Quant al tractament dels fenòmens de sinonímia, el text meta conserva les peculiaritats que converteixen el text original en una obra literària de primera magnitud, amb les modificacions necessàries per a reforçar alguns passatges expressius i, potser, amb un ús més gran de la variació sinonímica com a mecanisme de compensació textual davant d'un text literari d'una expressivitat lèxica tan gran que, en determinats fragments concrets, aquesta exuberància podria fer perdre un mica de temps en la traducció. Per resumir-ho amb

les paraules que García Márquez (1982) adreçava als seus traductors, «su fidelidad es más compleja que la literalidad simple».

Així, doncs, en el cas d'aquesta versió catalana caldria desmentir la incauta acusació que Ortega y Gasset llença sobre els traductors, als quals titlla de covards: Tísner, amb una traducció feta amb una dedicació gairebé exclusiva i plena de devoció literària per l'original, no es mostra gens apocat davant d'un text que podria haver fet tremolar algun altre traductor menys versat en l'art de l'escriptura. Artís-Gener es val de la seva alta competència literària per a oferir unes versions catalanes molt ambicioses, a la mateixa alçada literària que els originals, sobretot gràcies al repertori lèxic que fa servir. En les seves traduccions es pot trobar un espectre lèxic d'una gran riquesa que, juntament amb un ús molt hàbil dels mecanismes de cohesió lèxica —i, en especial, de la sinonímia—, constaten la voluntat creadora d'una llengua literària genuïna i diversa, llunyana d'un model de llengua servil aclaparada pel pes i la fama dels originals.

Durant la recerca empresa per recuperar la vessant traductora d'Avel·lí Artís-Gener s'han explorat facetes de la seva biografia i de la seva producció intel·lectual —literària, traductora, assagística— que han obert portes noves pel que fa a l'estudi de l'obra d'Artís-Gener, així com una nova perspectiva a l'hora d'enfocar la tasca feta en el camp de la traducció i de la creació literària d'altres contemporanis de Tísner.

Entre les línies de futur que s'albiren per a donar continuïtat a aquest estudi destaca l'exploració dels conceptes d'alteritat i de subversió, enfocats des d'un angle més inclusiu i menys relacionat amb el postcolonialisme, en la narrativa i l'assaig d'Artís-Gener: en obres com *Les dues funcions del circ*, *556 Brigada Mixta*, *L'enquesta del*

Canal 4 o *La diàspora republicana*, la presència d'aquests elements també hi és destacada, i pot ser interessant aprofundir-hi.

Així mateix, i atès l'auge de les teories postcoloniales, sembla rellevant continuar avançant per la via que permet relacionar les vicissituds històriques de la cultura catalana amb les actituds colonials amb les quals s'ha enfrontat, i analitzar, també des d'aquest punt de vista, les creacions literàries dels intel·lectuals republicans exiliats per determinar si el patró de comportament d'Artís-Gener, proper en molts aspectes a la intel·lectualitat llatinoamericana, és compartit per altres literats catalans.

Com ja s'ha explicat a bastament, en aquesta tesi s'ha fet un primer pas en l'anàlisi lingüística de la traducció literària del castellà al català, per la qual cosa resulta convenient aprofundir tant en les aproximacions metodològiques en aquesta combinació com en l'anàlisi d'altres mecanismes de construcció del text, com ara la cohesió textual, la coherència o la progressió temàtica, els quals es poden ampliar, òbviament, a altres combinacions lingüístiques.

PART V. BIBLIOGRAFIA

10. BIBLIOGRAFIA

L'obra d'Avel·lí Artís-Gener

Narrativa

556 Brigada Mixta (1945). Mèxic DF: Col·lecció Catalònia.

Les dues funcions del circ (1966). Barcelona: Proa.

Paraules d'Opòton el Vell (1968) Barcelona: Cadí.

Prohibida l'evasió (1969). Barcelona: Edicions 62.

L'enquesta del Canal 4 (1972). Barcelona: Aymà.

Els gossos d'Acteó (1983). Barcelona: Edicions 62.

L'invent més gran del segle vint (1984). Barcelona: Barcanova.

L'arriscada expedició dels pitecantrops del Montgrony (1985). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

El boà taronja (1986). Barcelona: La Magrana.

Prosa

Al cap de vint-i-sis anys (1972). Barcelona: Pòrtic.

El pla de la calma (1974). Barcelona: Pòrtic.

Les nostres coses (1978). Barcelona: HMB.

Mèxic: una radiografia i un munt de diapositives (1981). Barcelona: Laia.

Memòries

Viure i veure/1 (1989). Barcelona: Pòrtic.

Viure i veure/2 (1990). Barcelona: Pòrtic.

Viure i veure/3 (1991). Barcelona: Pòrtic.

Viure i veure/4 (1996). Barcelona: Pòrtic.

Ciris trencats. Històries personals i divertides (1997). Barcelona: La Campana.

Més ciris trencats. Històries personals i divertides, 2 (1998). Barcelona: La Campana.

Llibres d'encàrrec

La escenografía en el teatro y en el cine (1947). Mèxic: Centauro.

Guia inútil de Barcelona (1967). Barcelona: Grijalbo.

Història en historieta de Catalunya (1977). Barcelona: Edhasa.

Festes populars a Catalunya (1980). Barcelona: HMB.

Lluminosa, acolorida Barceloneta (1980). Barcelona: Cege.

I centenari Mercat de Sant Antoni (1982). Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

Les interioritats d'"El Be Negre" (1991). Argentona: L'Aixernador.

Vicenç Riera Llorca: fent memòria (1992). Ajuntament de Pineda de Mar.

Obres completes

Obres completes de Tísner I. Novel·les 1. 556 Brigada Mixta. Les dues funcions del circ (1992). Barcelona: Pòrtic.

Obres completes de Tísner II. Novel·les 2. Paraules d'Opòton el vell. Prohibida l'evasió (1992). Barcelona: Pòrtic.

Obres completes de Tísner III. Novel·les 3. L'enquesta del Canal 4. L'arriscada expedició dels pitecantrops del Montgrony (1993). Barcelona: Pòrtic.

Obres completes de Tísner IV. Els gossos d'Acteó. L'invent més gran del segle vint (1993). Barcelona: Pòrtic.

Obres completes de Tísner V. Narrativa testimonial 1: La diàspora republicana. El pla de la calma (1994). Barcelona: Pòrtic.

Obres completes de Tísner VI. Narrativa testimonial 2: Mèxic, una radiografia i un munt de diapositives. Al cap de vint-i-sis anys (1995). Barcelona: Pòrtic.

Altres

Sesenta pesos de delirio (1965). A: *El Cuento*. Mèxic, 10 (març 1965), p. 123-129.

Converses a Barcelona. Avel·lí Artís-Gener. M. Antònia Oliver [conversa transcrita per Xavier Febrés] (1984). Barcelona: Ajuntament de Barcelona. [Amb Maria-Antònia Oliver]

Trenquem-nos una mica la closca? 75 mots encreuats de Tísner (1985). Barcelona: Alta Fulla.

Els mots encreuats de Tísner (1994). Barcelona: Pòrtic.

Traduccions d'Avel·lí Artís-Gener

CAPOTE, Truman (1966). *A sang freda*. Barcelona: Aymà.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1970). *Cent anys de solitud*. Barcelona: Edhasa.

GREEN, Gerald (1979). *Holocaust*. Barcelona: Club del Llibre.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1982). *Crònica d'una mort anunciada*. Barcelona: Grijalbo.

BORGES, Jorge Luis (1983). *L'Aleph*. Barcelona: Gedisa.

VARGAS LLOSA, Mario (1984). *Els cadells i altres narracions*. Barcelona: Grijalbo.

YOURCENAR, Marguerite (1984). *El Temps, aquest gran escultor*. Barcelona: Laia.

SILLITOE, Alan (1985). *La solitud del corredor de fons*. Barcelona: Empúries.

Traduccions de l'obra d'Artís-Gener al castellà

La diàspora republicana (1975). Barcelona: Euros. [Traducció de Francisco Ruiz Camps].

- 556 Brigada Mixta* (1975). Barcelona: Avance. [Traducció de Francisco Ruiz Camps].
- Palabras de Opoton el Viejo* (1977). Barcelona: Ediciones 29 [Traducció d'Angelina Gatell].
- Los perros de Acteón* (1985). Barcelona: Plaza & Janés. [Traducció de Carolina Roses Delclos].
- Palabras de Opoton el Viejo* (1992). *Crónica mexicana del siglo XVI*. Madrid; Mèxic: Siglo XXI [Edició a cura de Martí Soler-Vinyes].

Bibliografia sobre Avel·lí Artís-Gener

- ARITZETA, Margarida (1988) «Les novel·les de l'exili americà». A: MANENT, Albert; MASSOT i MUNTANER, Josep (cur.). *Miscel·lània Joan Gili*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 13-30.
- (1996). «*Opoton el Vell*, o l'intent de comprendre». A: CÒNSUL, Isidor (ed.). *Tísner. Miscel·lània d'homenatge*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (2006). «La revolució mexicana: un mite de la novel·la catalana de l'exili». A: FUENTES, Manuel; TOVAR, Paco (eds.). *L'exili literari republicà*. Tarragona: Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili.
- ARTÍS-GENER, Avel·lí (1982). «Crònica d'una traducció anunciada». *Avui* (5 setembre).
- ALSINA, Victòria (2001). «Tísner, traductor». A: *En recuerdo de Tísner. Semblanza*. LLORET, Cristina; MACIEL, Angélica (eds.). Zapopan (Mèxic): El Colegio de Jalisco / Generalitat de Catalunya.
- AYÉN, Xavi (2014). *Aquellos años del boom. García Márquez, Vargas Llosa y el grupo de amigos que lo cambiaron todo*. Barcelona: RBA.
- BACARDÍ, Montserrat (1995). «Avel·lí Artís-Gener, el triomf de la paraula». *Serra d'Or*, 431 (novembre), p. 69-70.
- BAULIES, Cristina (1991). «Paraules d'*Opoton el Vell*, libro americano del Quinto Centenario». *El Observador* (8 agost 1991), p. 35.
- BOTEY, Virgínia (2001). «Entrevista a Avel·lí Artís-Gener, traductor». *Quaderns. Revista de Traducció*, 6, p. 155-161.
- CAMACHO, Arturo (1998). *Presencia catalana en México*. Zapopan: Colegio de Jalisco.

- CAMPILLO, Maria (1999). «L'experiència de l'exili i la prosa». A: BORDONS, Glòria; SUBIRANA, Jaume (eds.). *Literatura catalana contemporània*. Barcelona, Ediuoc i Proa.
- CAPMANY, Maria Aurèlia (1968). Pròleg a *Paraules d'Opòton el vell*. Barcelona: Cadí.
- CÒNSUL, Isidor (ed.) (1996). *Tísner. Miscel·lània d'homenatge*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (2000). «Les novel·les de Tísner». *Avui* (8 maig 2000).
- COROMINES, Diana (2014). *Avel·lí Artís i Balaguer. Vida i obra*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- DOLÇ, Miquel (1981). «Mèxic en Avel·lí Artís-Gener». *La Vanguardia* (17 desembre), p. 42.
- ESCAMILLA, David; FINESTRES, Jordi (2001). *L'univers Tísner. 1912-2000: gairebé un segle*. Barcelona: Angle Editorial.
- FUSTER, Jaume (1992). «Introducció a les novel·les d'Avel·lí Artís-Gener». A: *Obres completes de Tísner I. Novel·les 1*. Barcelona: Pòrtic.
- FUSTER, Joan (1976). *Literatura catalana contemporània*. Barcelona: Curial.
- GALLOFRÉ i VIRGILI, Maria Josepa (1991). *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- GUILLAMON, Julià (1987). «La subversió de la crònica: *Paraules d'Opòton el Vell*». *Serra d'Or*, 338 (desembre), p. 71-75.
- (2005). *Narrativa catalana de l'exili: Avel·lí Artís-Gener, Agustí Bartra, Xavier Benguerel, Pere Calders, Lluís Ferran de Pol, Cèsar-August Jordana, Vicenç Riera Llorca, Mercè Rodoreda, Francesc Trabal, Ramon Vinyes*. Barcelona: Galàxia Gutenberg.
- (2008). *El dia revolt: literatura catalana de l'exili*. Barcelona: Empúries.
- GUZMÁN MONCADA, Carlos (2004). *En el mirall de l'altre. Paraules d'Opòton el vell: l'escriptura dialògica d'Avel·lí Artís-Gener*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- (2008). *Una geografia imaginària: Mèxic i la narrativa catalana de l'exili*. València: Tres i Quatre.
 - (2011). «*Paraules d'Opòton el Vell: ficció des de la híbridesa, la traducció i la dialogia*». A: CAMPILLO, Maria. *Llegir l'exili*. Barcelona: Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània: L'Avenç.
- GUZMÁN MONCADA, Carlos; NOGUER FERRER, Marta (ed.) (2004). *Una voz entre las otras: México y la literatura catalana del exilio*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica.
- HERNÁNDEZ, Prócoro (2000). *Veus de l'exili a Mèxic. Una catalanitat a prova*. Barcelona: Editorial Pòrtic. Pròleg d'Avel·lí Artís-Gener.
- (2001). «Els dos mons de Tísner». *Avui*, 28 de juny.
- KAP (2008). *L'humor gràfic de Tísner: una aproximació a les caricatures d'Avel·lí Artís Gener*. Lleida: Pagès.
- LLORET, Cristina; MACIEL, Angélica (eds.). *En recuerdo de Tísner. Semblanza*. Zapopan (Mèxic): El Colegio de Jalisco / Generalitat de Catalunya.
- MANENT, Albert (1976). *La literatura catalana a l'exili*. Barcelona: Curial.
- (2001). *El exilio catalán en México: tres ensayos*. Zapopan: El Colegio de Jalisco.
- MAS i SAÑÉ, Sílvia (2008). *Les novel·les d'exili d'Avel·lí Artís-Gener*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- NADAL, Marta (1993). «Avel·lí Artís-Gener, Tísner. El valor de l'autenticitat». *Serra d'Or*, 408 (desembre), p. 27-31.
- NOGUER FERRER, Marta (2003). *Paraules al vent: presència d'escriptors catalans a la premsa cultural mexicana 1939-1975*. Universitat Autònoma de Barcelona: tesi doctoral.
- PESSARRODONA, Marta (2010). *L'exili violeta. Escriptors i artistes catalanes exiliades el 1939*. Barcelona: Meteora.
- OLIVER, Maria-Antònia (1989). «Avel·lí Artís-Gener, Tísner». *Serra d'Or*, 359 (novembre), p. 10-15.
- (2000). «Tísner, un esquer contra l'oblit». *Serra d'Or*, 452 (desembre), p. 80-82.

- PI DE CABANYES, Oriol (2003). *Glossari d'escriptors catalans del segle XX*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- PLA BRUGAT, Dolors; ORDÓÑEZ, María; FÉRRIZ ROURE, Teresa (1997). *El exilio catalán en México. Notas para su estudio*. Zapopan [Jalisco]: El Colegio de Jalisco i Generalitat de Catalunya.
- PONS, Agustí (2000). «Tísner: vida, novel·la, memòria». *Revista de Catalunya*, 152, p. 3-6.
- REYES NEVARES, Beatriz (1965). «Con Avel·lí Artís-Gener, ganador del concurso». *El Cuento*, 10 (març), p. 120-121.
- RIERA LLORCA, Vicenç (1971). *Nou obstinats*. Barcelona: Selecta.
- (1994). *Els exiliats catalans a Mèxic*. Barcelona: Curial.
- RIQUER, Martí; COMAS, Antoni; MOLAS, Joaquim (1988). *Història de la literatura catalana*. Barcelona: Ariel.
- ROIG, Montserrat (1975). *Retrats paral·lels*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Volum 1.
- ROMAGUERA i RAMIÓ, Joaquim (1995). *Tísner l'escenògraf. Teatre, cinema, televisió, publicitat*. Barcelona: Pòrtic.
- RUBIÓ i BALAGUER, Jordi (1984-1986). *Història de la literatura catalana*. 3 vol. Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SERRA, Màrius (1992). «La ena de Tísner». *Cultura*, 37 (setembre), p. 12-19.
- SOLÀ i DACHS, Joan (1991). *Dibuixos de guerra. Kalders i Tísner*. Barcelona: Edicions La Campana.
- VERNET ANGUERA, Roser (2000). *Palabras de Opaton el viejo, o, El lenguaje y la recreación de la realidad: ensayo*. Zapopan [Jalisco]: El Colegio de Jalisco.
- VOLTAS, Eduard (1991). «Tísner, amb permís de l'enterramorts». *El Temps*, 372 (26 agost), p. 23-25.

Bibliografia sobre la traducció al català

- BACARDÍ, Montserrat (2004). «Translation from Spanish into Catalan during the 20th century. Sketch of a chequered story». A: BRANCHADELL, Albert; WEST, Lovell Margareth (eds.). *Less translated languages*. Amsterdam; Filadèlfia: John Benjamins, p. 257-268.
- (2007). *Restituir la història: les traduccions del castellà al català d'Alfons Maseras per a la Col·lecció Popular Barcino*. A: GIBERT, Miquel M.; HURTADO, Amparo; RUIZ CASANOVA, José Francisco (eds.). *Literatura comparada catalana i espanyola al segle XX. Gèneres, lectures i traduccions (1898-1951)*. Lleida: Punctum & TRILCAT, p. 145-156.
- (2012). *La traducció catalana sota el franquisme*. Lleida: Punctum.
- (2015). «Apunts sobre exili, llengua i traducció». *Caplletra*, 58, p. 159-182.
- BACARDÍ, Montserrat; ESTANY, Imma (1999). «La mania cervàntica. Les traduccions del *Quixot* al català (1836-50?-1906)». *Quaderns. Revista de Traducció*, 3, p. 49-59.
- (2006). *El Quixot en català*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- BACARDÍ, Montserrat; FONTCUBERTA I GEL, Joan; PARCERISAS, Francesc (eds.) (1998). *Cent anys de traducció al català (1891-1990)*. Vic: Eumo.
- BACARDÍ, Montserrat; GODAYOL, Pilar (eds.) (2010). *Una impossibilitat possible. Trenta anys de traducció als Països Catalans (1975-2005)*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa.
- BRANCHADELL, Albert; WEST, Lovell Margareth (eds.) (2004). *Less translated languages*. Amsterdam; Filadèlfia: John Benjamins.
- BULBENA I TUSELL, Antoni (1937). *Dietari*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.
- CERVANTES, Miguel de (1891). *L'enginyós cavaller Don Quixòt de la Manxa. Compost per Miquel de Cervantes Saavedra. Traslladat á nostra llengua materna, y en algunes partides lliurement exposat per Antoni Bulbena y Tusell*. Barcelona: Tipografia de F. Altés.
- (1969). *Don Quixot de la Manxa*. Barcelona: Tarraco. Traducció de Joaquim Civera i Sormaní.

- CLOTET, Jaume (2010). *Les millors obres de la literatura catalana (comentades pel censor)*. Barcelona: Acontravent.
- CORNELLÀ-DETRELL, Jordi (2013). «L'auge de la traducció en llengua catalana als anys 60: el desglaç de la censura, el XVI Congreso Internacional de editores i el problema dels drets d'autor». *Quaderns. Revista de Traducció*, 20, p. 47-67.
- FONTCUBERTA i FAMADAS, Judit (2003). «Alfons Maseras, traductor de Molière». *Quaderns. Revista de Traducció*, 10, p. 137-150.
- GARCÍA DE TORO, Cristina (2004a). «Traduir entre català i castellà: un camp de treball per explorar». *Quaderns. Revista de Traducció*, 11, p. 151-158.
- (2004b). «Translation between Spanish and Catalan today». A: BRANCHADELL, Albert; WEST, Lovell Margareth (eds.). *Less translated languages*. Amsterdam; Filadèlfia: John Benjamins, p. 269-287.
- (2009). *La traducción entre lenguas en contacto. Catalán y español*. Berna: Peter Lang.
- (2010). «Panoràmica de la traducció entre espanyol i català en els àmbits literari i audiovisual». *Caplletra*, 40, p. 257-284.
- (2015). «La investigación sobre la traducción entre catalán y español: estudios lingüísticos». *Meta: Journal des Traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 60 (1), p. 71-89.
- MASERAS, Alfons (1935). «Introducció». A: CABANYES, Manuel de. *Poesies completes*. Barcelona: Barcino, p. 5-14.
- ROMAGUERA i RAMIÓ, Joaquim (1988). «Traduccions entre llengües de l'Estat espanyol». *Revista de Catalunya*, 21, p. 135-142.
- SOPENA, Mireia (2013). «“Con vigilante espíritu crítico”. Els censors en les traduccions assagístiques d'Edicions 62». *Quaderns. Revista de Traducció*, 20, p. 147-161.

Bibliografia sobre lingüística, traducció i estudis culturals

- APTER, Emily (2006). *The translation zone: a new comparative literature*. Princeton: Princeton University Press.

- ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen (1989). *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Londres: Routledge [2a edició (2002)].
- ASTURIAS, Miguel Ángel (1967). «Hearing the scream: a rare interview with the surprise Nobel Prize winner – Miguel Ángel Asturias». *Atlas*, 6, p. 57-58.
- ARROJO, Rosemary (1999). «Interpretation as possessive love. Hélène Cixous, Clarice Lispector and the ambivalence of fidelity». A: BASSNET, Susan; TRIVEDI, Harish (eds.). *Post-colonial Translation. Theory and Practice*. Londres i Nova York: Routledge.
- (2014). «The power of fiction as theory. Some exemplary lessons on translation from Borges's stories». A: KAINDL, Klaus; SPITZL, Karlheinz (eds.). *Transfiction. Research into the realities of translation fiction*. Amsterdam; Filadèlfia: John Benjamins, p. 37-49.
- BAKER, Mona (1992). *In Other Words*. Londres: Routledge.
- BAKER, Mona (ed.) (1998). *The Routledge Encyclopedia of Translations Studies*. Londres: Routledge.
- BAKER, Mona (2000). «Towards a methodology for investigating the style of a literary translator». *Target*, 12 (2), p. 241-266.
- BASSNET, Susan; LEFEVERE, André (eds.) (1990) *Translation, History and Culture*. Londres: Pinter.
- (1998). *Constructing cultures: essays on literary translation*. Clevedon: Multilingual Matters.
- BASSNET, Susan; TRIVEDI, Harish (eds.) (1999). *Post-colonial Translation. Theory and Practice*. Londres i Nova York: Routledge.
- BATCHELOR, Kathryn (2009). *Decolonizing Translation*. Manchester: St. Jerome.
- BENJAMIN, Walter (1923). «La tasca del traductor». A: GALLÉN, Enric (*et alt.*) (ed.) (2000). *L'art de traduir. Reflexions sobre la traducció al llarg de la història*. Vic: Eumo, p. 338-361.
- BERNÁRDEZ, Enrique (ed.) (1982). *Lingüística del texto*. Madrid: Arco/Libros.
- BHABHA, Homi K. (1994). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

- BIRCH, David; O'TOOLE, Michael (eds.) (1988). *Functions of Style*. Londres: Pinter.
- BLUM-KULKA, Shoshana (1986). «Shifts of Cohesion and Coherence in Translation». A: BLUM-KULKA, Shoshana; HOUSE, Juliane (eds.). *Interlingual and Intercultural Communication. Discourse and Cognition in Translation and Second Language Acquisition Studies*. Tübingen: Gunter Narr, p. 17-35.
- BORDONS, Glòria; CASTELLÀ, Josep M.; COSTA, Elisabet (1998). *La lingüística textual aplicada al comentari de textos*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- BOURDIEU, Pierre (1988). *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- BURKE, Peter (2010). *Hibridismo cultural*. Madrid: Akal.
- CALEFATO, Patrizia; GODAYOL, Pilar (2008). *Traducción/Género/Poscolonialismo*. Buenos Aires: La Crujía.
- CAMPOS, Augusto de (1978). *Verso, Reverso, Controverso*. Sao Paulo: Perspectiva.
- CARBONELL, Ovidi (1997). *Traducir al Otro: traducción, exotismo, poscolonialismo*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- (1999). *Traducción y cultura. De la ideología al texto*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- CARPENTIER, Alejo (1964). «Problemática de la actual novela latinoamericana». A: *Tientos y diferencias*. México: UNAM.
- CASTELLÀ, Josep Maria (1992). *De la frase al text. Teories de l'ús lingüístic*. Barcelona: Empúries.
- CATFORD, John Cunnison (1969). *Una teoría lingüística de la traducción: ensayo de lingüística aplicada*. Venezuela: Biblioteca de la Universidad de Venezuela.
- COMELLAS CASANOVA, Pere (2009). «Traducció i creació: les perspectives de Kundera i Borges». *Quaderns. Revista de Traducció*, 16, p. 171-183.
- CORONIL, Fernando (2013). «Latin American postcolonial studies and global decolonization». *World & Knowledges Otherwise*, 13, p. 401-423.
- COSERIU, Eugen (1977). *El hombre y su lenguaje*. Madrid: Gredos.

- CRAMERI, Kathryn (2000). *Language, the Novelist and National Identity in Post-Franco Catalonia*. Oxford: Legenda; European Humanities Research Centre, University of Oxford.
- CRONIN, Michael (2000). «History, Translation, Postcolonialism». A: SIMON, Sherry; ST-PIERRE, Paul (eds.). *Changing the Terms: Translation in the Postcolonial Era*. Ottawa: University of Ottawa Press, p. 33-52.
- CUENCA, Maria Josep (1998). «Els mecanismes de referència». A: CONCA, Maria; COSTA, Adela; CUENCA, Maria Josep; LLUCH, Gemma. *Text i gramàtica. Teoria i pràctica de la competència discursiva*. Barcelona: Teide, p. 129-167.
- (2006). *La connexió i els connectors. Perspectiva oracional i textual*. Vic: Eumo.
- (2008). *Gramàtica del text*. Alzira: Bromera.
- CRUSE, Alan (2011). *Meaning in Language. An Introduction to Semantics and Pragmatics*. 3a ed. Oxford: Oxford University Press.
- DAMROSCH, David (2003). *What Is World Literature?* Princeton; Oxford: Princeton University Press.
- (2014). «Translation and National Literature» A: BERMAN, Sandra; PORTER, Catherine (eds.). *A Companion to Translation Studies*. Chichester: Malden: John Wiley & Sons.
- DECKARD, Sharae; GRAHAM, James; NIBLETT, Michael (2012). «Postcolonial studies and world literature». *Journal of Postcolonial Writing*, 48 (5), p. 465-471.
- ENRÍQUEZ ARANDA, María Mercedes (2007). *Recepción y traducción: síntesis y crítica de una relación interdisciplinaria*. Màlaga: Universidad de Màlaga.
- ESPINAL, M. Teresa; MATEU, Jaume (2002). «Lexicologia I. La informació semàntica de les unitats lèxiques». A: ESPINAL, M. Teresa (coord.). *Semàntica. Del significat del mot al significat de l'oració*. Barcelona: Ariel.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1979). «Polysystem Theory». *Poetics Today*, 1 (1-2), p. 287-310.
- (1990). *Polysystem Studies*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics; Durham: Duke University Press. [= *Poetics Today*, 11 (1)].

- (1997). «The Making of Culture Repertoire and the Role of Transfer». *Target*, 9 (2), p. 373-381.
- FUENTES, Carlos (1981). «Carlos Fuentes, The Art of Fiction, No. 68, interview by Alfred Mac Adam and Charles E. Ruas». *Paris Review*, 82.
- (2011). *La gran novela latinoamericana*. Madrid: Alfaguara.
- FULQUET, Josep Maria (2007). «Sobre la teoria i la pràctica de la traducció. Les aportacions d'Itamar Even-Zohar i Gideon Toury al voltant de la teoria del polisistema (1960-1980)». *Ars Brevis*, 12.
- GALLEGO ROCA, Miguel (1994). *Traducción y literatura: los estudios literarios ante las obras traducidas*. Madrid: Júcar.
- GALLÉN, Enric (*et alt.*) (ed.) (2000). *L'art de traduir. Reflexions sobre la traducció al llarg de la història*. Vic: Eumo.
- GARCÍA GONZÁLEZ, José Enrique (2000). «El traductor deja su huella: aproximación a la manipulación en las traducciones». *Estudios de Lingüística Inglesa Aplicada (ELIA)*, vol. 1, p. 149-158.
- GARCÍA IZQUIERDO, Isabel (2000). *Análisis textual aplicado a la traducción*. València: Tirant lo Blanch.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1981). «Gabriel García Márquez, The Art of Fiction, No. 69, interview by Peter H. Stone». *Paris Review*, 82.
- (1982). «Los pobres traductores buenos», *El País* (21 juliol).
- GOUANVIC, Jean-Marc (2000). «Legitimacy, *Marronnage* and the Power of Translation». A: SIMON, Sherry; ST-PIERRE, Paul (eds.). *Changing the Terms: Translation in the Postcolonial Era*. Ottawa: University of Ottawa Press, p. 101-112.
- GREGORY, Michael; CARROL, Susanne (1978). *Language and Situation: Language Varieties and their Social Contexts*. Londres: Routledge and Kegan Paul.
- HALLIDAY, Michael A. K. (1970). «Descriptive linguistics in literary studies». A: FREEMAN, Donald C. (ed.). *Linguistics and Literary Style*. Nova York: Holt, Rinehart & Winston.
- (1978). *Language as Social Semiotic*. Londres: Edward Arnold.

- (1985). *An Introduction to Functional Grammar*. Londres: Edward Arnold.
- (2002). *Linguistic Studies of Text and Discourse*. Londres: Nova York: Continuum.
- HALLIDAY, Michael A. K.; Ruqaiya (1976). *Cohesion in English*. Londres: Longman.
- HASAN, Ruqaiya (1985). *Linguistics, Language and Verbal Art*. Oxford: Oxford University Press.
- HALLIDAY, Michael A. K.; MCINTOSH, Angus; STREVS, Peter (1964). *The Linguistic Sciences and Language Teaching*. Londres: Longman.
- HATIM, Basil; MASON, Ian (1995). *Teoría de la traducción: una aproximación al discurso*. Barcelona: Ariel.
- (1997). *The Translator as Communicator*. Londres: Routledge. «Collected Works of M.A.K. Halliday», vol. 2.
- HAWLEY, John Charles (ed.) (2001). *Encyclopedia of Postcolonial Studies*. Westport: Greenwood Press.
- HERMANS, Theo (1985). *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Londres: Croom Helm.
- (1996). «Norms and the determination of translation: a theoretical framework». A: ÁLVAREZ, Ramón; VIDAL CLARAMONTE, Carmen África (eds.). *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters, p. 25-51.
- (1999). *Translation in systems: descriptive and systemic approaches explained*. Brooklands: St. Jerome.
- (2007). *The Conference of the Tongues*. Manchester: St. Jerome.
- (2009). «The Translator's Voice in Translated Narrative». A: BAKER, Mona (ed.). *Critical Readings in Translation Studies*. Londres: Routledge.
- HOLMES, James S. (et al.) (ed.) *Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies*. Lovaina: Acco.
- HOUSE, Juliane (1997). *Translation Quality Assessment. A Model Revisited*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- HURTADO, Amparo (2001). *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra.

- JÁUREGUI, Carlos A.; MORAÑA, Mabel (2007). *Colonialidad y crítica en América Latina. Bases para un debate*. Puebla: Universidad de las Américas Puebla.
- JAKOBSON, Roman (1960). «Closing statement: linguistics and poetics». A: SEBEOK, Thomas (ed.). *Style in Language*. Cambridge (Massachusetts): MIT Press.
- JULIÀ BALLBÉ, Josep (1998). «Varietats i recursos lingüístics a la traducció literària catalana». A: ORERO, Pilar (ed.). *Actes del III Congrés Internacional sobre Traducció, Març 1996*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, p.371-384.
- KAINDL, Klaus; SPITZL, Karlheinz (eds.) (2014). *Transfiction. Research into the realities of translation fiction*. Amsterdam; Filadèlfia: John Benjamins.
- KATAN, David (1999). *Translating cultures: an introduction for translators, interpreters and mediators*. Manchester: St. Jerome.
- KING, Stewart (2004). «Catalonia and the Postcolonial Condition». A: BROWITT, Jeff; KING, Stewart. *The Space of Culture. Critical Readings in Hispanic Studies*. Newark: University of Delaware Press, p. 38-53.
- (2005). *Escribir la catalanidad: lengua e identidades culturales en la narrativa contemporánea de Cataluña*. Woodbridge: Tamesis.
- (2006). «Catalan literature(s) in postcolonial context». *Romance Studies*, 24 (3), p. 253-264.
- LAGARDE, Christian; TANQUEIRO, Helena (eds.) (2013). *L'autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*. [Llomotges]: Lambert-Lucas.
- LAMBERT, José (1988). «Twenty years of research on literary translation at the Katholieke Universiteit Leuven». A: DELABASTITA, Dirk; D'HULST, Lieven; MEYLAERTS, Reine (eds.). *Functional Approaches to Culture and Translation: selected papers by José Lambert*. Amsterdam; Filadèlfia: John Benjamins, p. 49-62.
- (1995). «Translation, Systems and Research: The Contribution of Polysystem Studies to Translation Studies». *TTR : Traduction, Terminologie, Rédaction*, 8 (1), p. 105-152.
- LEFEVERE, André (1981). «Beyond the Process: Literary Translation in Literature and Literary Theory». A: GADDIS M. R. (ed.). *Translation Spectrum. Essay in Theory and Practice*. Albany: State University of New York Press.

- (1992). *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. Londres: Routledge.
 - (1996). «Translation and Canon Formation: Nine Decades of Drama in the United States». A: ÁLVAREZ, Ramón; VIDAL CLARAMONTE, Carmen África (eds.). *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters, p. 138-55.
- LEVÝ, Jiří (1967). «Translation as a Decision Process». A: Diversos autors. *To Honor Roman Jakobson: Essays on the Occasion of His Seventieth Birthday*. Vol. 2. L'Haia: París: Mouton, p. 1171-1182.
- LEVÝ, Jiří (2011). *The Art of Translation*. Amsterdam: Filadèlfia: John Benjamins.
- LYONS, John (1995). *Linguistic Semantics. An Introduction*. Cambridge: University of Cambridge.
- MARCO, Josep (2000). «Funció de les traduccions i models estilístics: el cas de la traducció al català al segle XX». *Quaderns. Revista de Traducció*, 5, p. 29-44.
- (2002). *El fil d'Ariadna: anàlisi estilística i traducció literària*. Vic: Eumo.
 - (2004). «Les tècniques de traducció (dels referents culturals): retorn per a quedar-nos-hi». *Quaderns. Revista de Traducció*, 11, p. 129-149.
 - (2008). «La llengua de les traduccions (aspectes generals) i la llengua de les traduccions al català en la literatura d'entreguerres». A: ORTÍN, Marcel; PUJOL, Dídac (cur.). *Llengua literària i traducció (1890-1939)*. Lleida: Punctum & TRILCAT, p. 9-31.
 - (2010). «Una aproximació a l'*habitus* de Carles Capdevila». *Quaderns. Revista de Traducció*, 17, p. 83-104.
- MARTIN, James R. (1992). *English Text: System and Structure*. Amsterdam; Filadèlfia: John Benjamins.
- MENCHÚ, Rigoberta (1992). *Discurs d'acceptació del Premi Nobel de la Pau de 1992* (10 desembre). Estocolm: Nobel Foundation. <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/peace/laureates/1992/tum-lecture-sp.html> [Consulta: 8 maig 2016]
- MOLINA, Lucía (2006). *El Otoño del pingüino: análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

- MUÑOZ MARTÍN, Ricardo (1995). *Lingüística per a la traducció*. Vic: Eumo.
- (2010). «On paradigms and cognitive translology». A: SHREVE, Gregory; ANGELONE, Erik (eds.). *Translation and Cognition*. Amsterdam; Filadèlfia: John Benjamins, p. 169-187.
- NIRANJANA, Tejaswini (1992). *Siting translation: history, post-structuralism and the colonial context*. Berkeley (etc.): University of California Press.
- NEUBERT, Albrecht; SHREVE, Gregory (1992). *Translation as Text*. Kent; Londres: Kent State University Press.
- NORD, Christiane (1991). *Text Analysis in Translation: theory, methodology, and didactic application of a model for translation-oriented text analysis*. Amsterdam: Rodopi.
- (1997). *Translating as a purposeful activity: functionalist approaches explained*. Manchester: St. Jerome.
- ORTEGA Y GASSET, José (1937). «Misericordia y esplendor de la traducción». A: GALLÉN, Enric (et alt.) (ed.) (2000). *L'art de traduir. Reflexions sobre la traducció al llarg de la història*. Vic: Eumo, p. 362-369.
- PARCERISAS, Francesc (2007). «Idéologie et autotraduction entre cultures asymétriques». *Atelier de Traduction* [Dossier: «Autotraduction»], 7, p. 111-119.
- (2009a). «De l'asymétrie au degré zéro de l'autotraduction». *Quaderns. Revista de Traducció*, 16, p. 117-122.
- (2009b). *Traducció, edició, ideologia. Aspectes sociològics de les traduccions de La Bíblia i L'Odissea al català*. Vic: Eumo.
- (2013). *Sense mans. Metàfores i papers sobre la traducció*. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Cercle de Lectors.
- PAZ, Octavio (1950). *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra [22a edició, revisada i ampliada (2015)].
- (1965). «El punto de vista nahua». *Revista de la Universidad de México*, 4 (deseembre), p. 22-24.
- (1991). *Convergencias*. Barcelona: Seix Barral.

- PEGENAUTE, Luis (2001) (ed.). *La traducción en la Edad de Plata*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- PETTERSSON, Bo (1999). «The Postcolonial Turn in Literary Translation Studies: Theoretical Frameworks reviewed». *Canadian Aesthetics Journal/Revue Canadienne d'Esthétique*, 4.
- RIBERA, Josep (2008). *La cohesió lèxica en seqüències narratives*. València: Universitat de València.
- RICOEUR, Paul (2008). *Sobre la traducció*. València: Universitat de València.
- ROBINSON, Douglas (1997). *Translation and Empire: Postcolonial Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome.
- ROMANO, Susana (2004). «El otro de la traducción: Juan Maria Gutiérrez, Héctor Murena y Jorge Luis Borges: modelos americanos de traducción y crítica». *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, núm. 24, p. 95-115.
- SAID, Edward W. (1996). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- SAID, Edward W. (2013). *Reflexiones sobre el exilio y otros ensayos literarios y culturales*. Barcelona: DeBolsillo.
- SAGLIA, Diego (2012) «Modes of Transit: Cultural Translation, Appropriation, and Intercultural Transfers». A: HOGAN, Ciara; RENTEL, Nadine; SCHWERTER, Stephanie (eds.). *Bridging Cultures: Intercultural Mediation in Literature, Linguistics and the Arts*. Stuttgart: Ibidem Verlag, p. 93-112.
- SALES, Dora (2006). «Traducción, género y poscolonialismo. Compromiso traductológico como mediación y *affidamento* femenino». *Quaderns. Revista de Traducció*, 13, p. 21-30.
- SANTANA, Mario (2000). *Foreigners in the Homeland: the Spanish American New Novel in Spain, 1962-1974*. Londres: Associated University Press.
- SANTOYO, Julio César (2005). «Autotraducciones: una perspectiva histórica». *Meta: Journal des Traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 50 (3), p. 858-867.
- SAYOLS, Jesús (2010). *La traducció de la interculturalitat Anàlisi dels elements interculturals a Weicheng i la seva traducció a diferents entorns culturals europeus*. Universitat Autònoma de Barcelona: tesi doctoral.

- SIMON, Sherry; ST-PIERRE, Paul (eds.) (2000). *Changing the Terms: Translation in the Postcolonial Era*. Ottawa: University of Ottawa Press.
- SLOBODNÍK, Dušan (1970). «Remarques sur la traduction des dialectes». A: HOLMES, James S.; POPOVIC, Anton (eds.). *The Nature of Translation*. L'Haia: Mouton.
- SNELL-HORNBY, Mary (2006). *The Turns of Translation Studies: new paradigms or shifting viewpoints?* Amsterdam; Filadèlfia: John Benjamins.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1976). «Translator's preface». A: DERRIDA, Jacques. *Of Grammatology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, p. IX-LXXXVIII.
- (1993). «Can the Subaltern Speak?». A: WILLIAMS, Patrick; CHRISMAN, Laura (eds.). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: a Reader*. Nova York: Harvester Wheatsheaf, p. 66-111.
- (2004). «The Politics of Translation». A: VENUTI, Lawrence (ed.). *The Translation Studies Reader*. Nova York: Routledge, p. 397-416.
- STEINER, George (1998). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica.
- TANQUEIRO, Helena (2009). «L'Autotraduction en tant que traduction». *Quaderns. Revista de Traducció*, 16, p. 108-112.
- TORRE, ESTEBAN (1994). *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Síntesis.
- TOURY, Gideon (1978). «The Nature and Role of Norms in Literary Translation». A: HOLMES, James S. (et al.) (ed.) *Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies*. Lovaina: Acco.
- (1988). «A handful of paragraphs on "Translation" and "Norms"». A: Schäffner, Christina (ed.) *Translations and Norms*. Clevedon: Multilingual Matters.
- (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam; Filadèlfia: John Benjamins.
- (2005). «Enhancing Cultural Changes by Means of Fictitious Translations» A: HUNG, Eva (ed.). *Translation and Culture Change*. Amsterdam; Filadèlfia: John Benjamins, p. 3-18.

- TRIVEDI, Harish (2005). «Translating Culture vs. Cultural Translation». A: ST-PIERRE, Paul; KAR, Prafulla C. (eds.). Amsterdam; Filadèlfia: John Benjamins, p. 277–287.
- TRUJILLO, Ramón (1996). *Principios de semántica textual. Los fundamentos semánticos del análisis lingüístico*. Madrid: Arco/Libros.
- TYMOCZKO (1998). «Post-colonial writing and literary translation». A: BASSNET, Susan; TRIVEDI, Harish (eds.). *Post-colonial Translation. Theory and Practice*. Londres i Nova York: Routledge, p. 19-40.
- VALDEÓN, Roberto A. (2013). «Doña Marina/La Malinche. A Historiographical Approach to the Interpreter/Traitor». *Target*, 25 (2), p. 157-179.
- VENUTI, Lawrence (1995). *The Translator's invisibility: a history of translation*. Londres: Routledge.
- (ed.) (2004). *The Translation Studies Reader*. Nova York: Routledge.
- VIDAL CLARAMONTE, María del Carmen África (1995). *Traducción, manipulación, desconstrucción*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- VIEIRA, Else Ribeiro Pires (1999). «Liberating Calibans. Readings of *Antropofagia* and Haroldo de Campos' poetics of transcreation». A: BASSNET, Susan; TRIVEDI, Harish (eds.). *Post-colonial Translation. Theory and Practice*. Londres i Nova York: Routledge, p. 95-113.
- YOUNG, James O. (ed.) (2009). *The Ethics of Cultural Appropriation*. Chichester; Malden: Wiley-Blackwell.
- WILSS, Wolfram (1977). *Übersetzungswissenschaft: Probleme und Methoden*. Stuttgart: Ernst Klett.

