

La llengua literària de l'escena catalana segons Josep Carner, a propòsit  
de tres traduccions inèdites del teatre anglès contemporani (1914?-1923)\*

Marcel Ortín

(Universitat Pompeu Fabra)

*A Enric Gallén*

1

L'any 1935 Josep Carner publicava setmanalment al magazín de Ràdio Barcelona les seves 'Confidències', en les quals oferia reflexions d'interès públic i de temàtica molt variada escrites sempre amb gràcia i amb un punt de vista personal, en la tradició de l'assaig familiar. Aquestes proses havien estat radiades prèviament per l'emissora, que així es convertia en un nou mitjà modern (oral i de gran abast) per a la literatura assagística.<sup>1</sup> El 23 de març Carner va omplir les dues columnes de la pàgina que tenia

---

\* La redacció d'aquest treball s'ha beneficiat d'un ajut a la investigació concedit per la Institució de les Lletres Catalanes (Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 2018, ref. CLT032-18-00008) i forma part de les activitats del grup de recerca TRILCAT (ref. 2017SGR224).

<sup>1</sup> Vegeu Marcel Ortín, 'Josep Carner davant del micròfon. Les "Confidències" a Ràdio Barcelona (1934-1936)', *Serra d'Or*, XXXIX, 448 (1997), 78-81.

reservada a la revista amb una interessant ‘Confidència sobre llenguatge teatral’.<sup>2</sup> És la seva darrera reflexió documentada sobre el que llavors era considerat, per ell mateix i per altres escriptors, un problema encara irresolt de la literatura catalana, amb arrels en els experiments vuitcentistes d’un Pitarra o un Guimerà: el problema de fer que els personatges parlin amb naturalitat damunt de l’escenari, o sigui, de convertir la parla corrent en llengua literària.

Naturalment, aquest problema no era exclusiu dels escriptors i els traductors que escrivien en català en els anys vint i trenta; però hi ha raons per a creure que ells devien sentir-lo molt viu, en aquell moment històric. D’una banda, la tradició pròpia reconeguda a què podien recórrer en cerca d’exemples era molt breu, de menys de mig segle. De l’altra –i sembla la raó decisiva–, moltes de les obres que pertanyien a aquesta tradició havien quedat inutilitzades com a models lingüístics per la reforma en profunditat que havia experimentat l’anomenat català ‘literari’ (el català en què s’havia de basar la llengua escrita culta) entre els anys 1913 i 1918. La reforma, recordem-ho, va portar a terme un doble procés de depuració de la llengua d’ús comú, sobre la base de la que es parlava a Barcelona, consistent a eliminar-ne les interferències del castellà i a seleccionar-hi formes fixes úniques, tenint també en compte les que es presentaven en la diversitat dialectal i en la llengua escrita –més o menys unificada, més o menys remota– de l’edat mitjana.

Carner va començar la seva ‘Confidència’ rememorant l’ideal de Pitarra d’escriure les obres de teatre ‘en català del que ara es parla’: expressió d’un propòsit més que no pas d’una realitat, deia, perquè la parla corrent no ha estat mai una llengua literària ja disponible, llesta per al seu ús per part del dramaturg. Tanmateix, l’ideal de Pitarra hauria tingut una gran influència en la tradició del teatre català: ‘En la nostra

---

<sup>2</sup> Josep Carner, ‘Confidència sobre llenguatge teatral’, *Revista Ràdio Barcelona*, XIII, 553 (23 de març de 1935), 11.

literatura teatral encara hi ha qui, per por d'errar el tret, escriu pitjor que no es parla'. I la posició contrària, afegia Carner tot seguit –ara recordant, segurament, les seves pròpies provatures de joventut–, també li semblava equivocada en el moment en què reflexionava sobre tot això, l'any 1935: 'Però ei! també em faria una certa angúnia un dramaturg esquerpament decidit a escriure millor que no es parla'. La conclusió era que calia escriure per a l'escena amb correcció i amb naturalitat:

Penseu a crear gent vivent, si us plau, i deixeu-los que parlin com voldran ells. Us diré més: aprengeu-ne. [...] Comprenc certes dificultats d'aquest moment, però el bon dramaturg ha de tenir dues virtuts: la primera és la de saber la gramàtica, i la segona és de fer-se-la perdonar, o bé passar-la de frau.

## 2

El que Carner oferia llavors com el seu propi consell sembla particularment significatiu si es té present la mena de literatura que ell mateix havia estat reivindicant per a l'escena catalana a la darreria de la primera dècada del segle. Entre els anys 1908 i 1910 havia donat arguments a favor de la llibertat d'imaginació i de llenguatge (en la ficció de la comèdia clàssica, posada al servei de la crítica de costums o empeltada amb la tradició del *romance*, i amb preferència per l'escriptura en vers) al mateix temps que publicava les traduccions de tres obres de Shakespeare, fetes totes tres des del francès: *El somni d'una nit d'estiu* (1908), *Les alegres comares de*

*Windsor* (1909) i *La tempesta* (1910).<sup>3</sup> Val a dir que aquesta campanya seva per un teatre ‘poètic’ no era incompatible amb la recerca d’una naturalitat digna en la traducció d’obres dramàtiques contemporànies de caràcter costumista, amb la pròpia intuïció lingüística compensant la manca de guiatge normatiu, com es veu en la versió de la comèdia en un acte de Tristan Bernard *Menjar de franc* (1909).<sup>4</sup>

No gaires anys després, el 1918, s’havia produït un canvi important en el context de situació de la literatura catalana: els principals elements de la reforma lingüística ja es trobaven a disposició dels escriptors. En el cas de Carner, l’interès a explorar les possibilitats damunt de l’escenari d’una llengua moderna, una llengua alhora correcta i natural –segons la caracterització que hem vist que en va fer a posteriori–, sembla haver desbancat en aquest moment l’antiga preferència pel ‘lliure joc de l’incomparable fetiller’ projectada en la comèdia d’un clàssic modern tan distant en el temps com Shakespeare.<sup>5</sup> Es poden datar pels volts dels anys de la reforma tres traduccions seves d’obres representatives del teatre anglès contemporani que van clarament en aquesta direcció. Són traduccions que han restat inèdites –potser pel seu mateix caràcter experimental, o perquè els originals estaven subjectes a drets d’autor–, i per aquesta raó han passat força desapercbudes.

---

<sup>3</sup> Sobre la campanya per la transformació del teatre català empresa per Carner en aquests anys, vegeu Enric Gallén, “‘Enquesta sobre’l teatre en vers” a *Teatralia* (1908-1909): estudi i edició’, *Estudis Romànics*, 31 (2009), 183-218; Margarida Casacuberta – Francesc Foguet – Enric Gallén – Miquel M. Gibert, ‘Estudi introductori’ a *El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques. Del Modernisme a la Guerra Civil* (Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2011), 19-148 (esp. pp. 45-48, 82-85, 110-121 i 133-135); i Marcel Ortín, *Josep Carner i la traducció* (Lleida: Punctum, 2017), 118-120, 155-169 i 177-181.

<sup>4</sup> Vegeu Ortín, *Josep Carner i la traducció*, 25-27. Els castellanismes lèxics d’aquesta traducció són ‘fatxada’, ‘modos y maneres’, ‘carmel·los’, ‘inglesos’ i ‘entregar’. La paraula *palco*, repetida sovint en el diàleg, apareix marcada amb cursiva, cosa que indica un ús conscient del castellanisme en aquest cas. També hi ha algunes formes dialectals que la reforma lingüística va excloure de la norma: ‘bastanta’, ‘fins a les dugues’, ‘aixís’, ‘xacolata’ i ‘desseguit’. Finalment, s’hi troben dues construccions amb *lo*, la primera formant part d’una estructura fraseològica fixa: ‘lo que es d’aquí no’n surten vius’ i ‘lo que t’he dit’.

<sup>5</sup> Josep Carner, ‘Abans que tot’, pròleg a William Shakespeare, *El somni d’una nit d’estiu*, trad. Josep Carner, Biblioteca Popular dels Grans Mestres, 3 (Barcelona: E. Domènech, 1908), 7-13 (p. 11).

Les dues primeres corresponen a dues peces en un acte d'Alfred Sutro,<sup>6</sup> el traductor anglès de Maeterlinck, nascut l'any 1863: *L'apuntador* (*The Man in the Stalls*, Londres: Samuel French, 1911) i *El bracelet* (*The Bracelet*, Nova York – Londres: Samuel French, 1912); aquestes obres s'havien representat per primera vegada en anglès en el mateix moment de la publicació i van ser recollides també en el volum *Five Little Plays* (Londres: Duckworth & Co, 1912).<sup>7</sup> La tercera és la versió d'una farsa en tres actes de W. Somerset Maugham, nascut l'any 1874, dramaturg i narrador avui molt més conegut que el seu amic Sutro; *Joan Casagran* (*Jack Straw*, Londres: William Heinemann, 1912) és una de les quatre comèdies amb què Maugham havia fet la seva primera fortuna quan les havia tingudes simultàniament en cartell a Londres, el 1908.<sup>8</sup>

La datació de les traduccions és incerta.<sup>9</sup> Carner podia haver comprat els llibres de Sutro i de Maugham en el seu viatge a Anglaterra de l'estiu de 1913; i encara una altra possibilitat (que tampoc no passa de conjectura): podia haver pensat ja a traduir una d'aquestes obres el gener de 1914, per a la temporada que estava a punt de començar a la sala Auditòrium de Barcelona, amb direcció artística d'Adrià Gual (a l'anunci corresponent hi consta la 'traducción de una obra moderna inglesa por don

---

<sup>6</sup> No pas 'E. Sutro' ni 'P. Sutro', errors que apareixen en els anuncis i les ressenyes de la representació de *L'apuntador*.

<sup>7</sup> Les dues traduccions es conserven en el Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre, a Barcelona: la d'*El braçalel*, en un manuscrit del traductor, de 30 pàgines, sense data, amb la indicació autògrafa 'Traduïda al català per J. Carner' a la portada (ms. 465); i la de *L'apuntador*, en un mecanoscrit sense indicació d'autoria i amb errors de transcripció, de 45 pàgines, que deu ser una còpia d'apuntador (hi figuren escrits amb llapis els noms de 'Sánchez' i 'Aragónés' i la indicació '1r apunt, Francesc Sánchez', així com els noms dels actors que van estrenar l'obra el 1921) (ms. 630).

<sup>8</sup> La traducció es conserva també en el Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre, a Barcelona; el mecanoscrit, de 134 pàgines, sense data, presenta abundants errors de transcripció i ortogràfics –el text devia ser dictat a la persona que el va mecanografiar–, i té anotacions escrites a mà amb llapis, sobretot marques de supressió, que no són de Carner (ms. 623).

<sup>9</sup> Loreto Busquets va contraposar l'arcaisme de les traduccions de les tres obres de Shakespeare (1908, 1909, 1910) i de les *Floretes de sant Francesc* (1909) amb 'la perfecta "normalitat" del llenguatge i la naturalitat d'estil de la peça inèdita de Sutro, *El braçalel*, que dato vers els mateixos anys' (Loreto Busquets, 'Josep Carner, traductor', dins *Josep Carner en els seus millors escrits*, Barcelona: Arimany, 1984, 165-177, p. 172). Aquesta datació del manuscrit de Carner, però, no és possible, ja que l'original anglès no es va publicar fins al 1912.

José Carner’,<sup>10</sup> però el fet és que després no hi ha notícies de l’estrena de cap obra d’aquestes característiques). L’únic indicati raonablement segur per a la datació és la qualitat de la llengua.<sup>11</sup> L’absència de paraules o formes que no figuren en el *Diccionari ortogràfic* de 1917 podria proporcionar un terme post quem per a les tres traduccions, que no haurien pogut ser fetes amb la mateixa seguretat lèxica abans d’aquesta data; però cal datar una mica abans –potser el 1913 o el 1914?– la d’*El braçalet*, que encara presenta algunes ocurrencies de lèxic no normatiu i algunes grafies vacil·lants en el manuscrit d’autor.<sup>12</sup> En dos casos també hi ha un terme ante quem cert, el que proporcionen les estrenes de *L’apuntador* el gener de 1921 i de *Joan Casagran* l’abril de 1923. I la possibilitat de datar aquestes dues traduccions pels volts del 1920 es reforça amb el fet que la publicació en llibre de *L’apuntador* ja havia estat anunciada el gener de 1919, formant part d’una Biblioteca d’Autors Dramàtics de l’Editorial Catalana que no va arribar a fer-se realitat.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> [Sense signar] ‘Música y teatros’, *La Vanguardia*, 29 de gener de 1914, 7.

<sup>11</sup> La qualitat d’aquestes traduccions pel que fa a la seva proximitat a la llengua normativa es fa visible també per comparació amb la de *Menjar de franc*, traducció d’un text modern del mateix gènere feta abans de la reforma, publicada i estrenada l’any 1909: vegeu la nota 4.

<sup>12</sup> El text presenta tres paraules no admeses en el *Diccionari* de 1917: els castellanismes ‘mentres’ (p. 7) i ‘munyeca’ (p. 14) i la forma dialectal ‘feliça’ (p. 29); és del tot improbable que coneixent-ne la proscripció Carner volgués conservar-les per a preservar sobre l’escena la naturalitat de la llengua parlada realment. D’altra banda, ja s’hi fa la distinció *aquest–aqueix–aquell* de manera sistemàtica. Hi ha dues correccions lèxiques interessants (amb la primera solució ratllada, en cada cas): ‘quan les coses anaven malament’ > ‘quan les coses no regixien [*sic*]’ (p. 23), i ‘he sotsmogut els seus sentiments’ > ‘he posat en joc els seus sentiments’ (p. 27). També s’hi troben solucions gràfiques no admeses després de les *Normes* de 1913: ‘s’adonat’ (p. 6), ‘totseguit’ (p. 8), ‘Fent’n’hi retret’ (p. 8), ‘perquè!’ (p. 11), ‘Adeussiau, Harvey’ (p. 21), ‘tantseval’ (p. 21), ‘tant i tant bo’ (p. 29), ‘sab’ (amb diverses ocurrencies, pp. 8, 13 i 16), i un parell de llocs amb *li* en comptes de *l’hi* (p. 6); ho explica, probablement, l’hàbit d’escriptura adquirit abans de la reforma (abans de poder-lo contrastar amb les lliçons explícites del *Diccionari*). En les altres dues traduccions el lèxic ja és sempre el normatiu, amb dues excepcions: el text de *L’apuntador* conté el pronom de primera persona en la forma plena davant del verb, ‘com me dic’ (p. 28), un ús tanmateix habitual del català de Barcelona i que el *Diccionari* reconeixia (1917, § 47); i el text de *Joan Casagran* conté la forma ‘mentres’ (acte I, p. 2), potser per efecte d’haver estat dictat. Les vacil·lacions gràfiques dels mecanoscrits respectius, portades fins a l’aberració en el cas del segon, no són significatives perquè no es poden atribuir al traductor (vegeu les notes 7 i 8).

<sup>13</sup> [Sense signar] ‘La Editorial Catalana, S. A.’, *La Veu de Catalunya*, 24 de gener de 1919, ed. del vespre, 14. Vegeu Ortín, *Josep Carner i la traducció*, p. 228 n. 13.

Algunes característiques compartides d'aquestes obres traduïdes per Carner donen coherència a la seva tria; no és difícil endevinar-hi els interessos literaris que el movien en aquest moment. D'entrada, s'hi constata un propòsit de modernitat: eren obres representatives de la literatura anglesa de l'època eduardiana estrenades uns anys abans als teatres de Londres, drames socials que s'ocupaven dels conflictes de la nova classe hegemònica, la burgesia benestant: en les seves relacions d'amistat o familiars, un cop deixat enrere el púdic moralisme victorià, i en el seu esforç per fer-se creditors d'un reconeixement que els membres de la classe rival, l'aristocràcia, ja tenien garantit de naixença.<sup>14</sup>

En el cas de Sutro, el teatre és un instrument de revelació i denúncia del convencionalisme en les relacions humanes, de la hipocresia dels qui el sostenen, de la impossibilitat d'escapar-ne. El seu tractament seriós dels temes sòrdids (temes exclosos de la *pièce bien faite* francesa contemporània) i la fonamentació de l'eficàcia dramàtica en caràcters creïbles, més que no pas en la perfecció mecànica de la trama, estan en la línia del primer teatre de George Bernard Shaw, els *plays unpleasant* de 1892-1893.<sup>15</sup> *The Bracelet* presenta l'autoengany a què s'ha sotmès el protagonista, víctima d'una relació matrimonial insatisfactòria, en enamorar-se de la jove institutriu dels seus fills. *The Man in the Stalls* presenta un triangle amorós igualment insatisfactori i un aparent final feliç basat en una mentida que acaba revelant-se, per la

---

<sup>14</sup> Vegeu Richard F. Dietrich, *British Drama, 1890 to 1950: A Critical History* (Boston, Mass.: Twayne Publishers, 1989), 102-107; i Michael R. Booth, 'Comedy and farce', dins *The Cambridge Companion to Victorian and Edwardian Theatre*, ed. Kerry Powell (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 129-144. Cal afegir que *Jack Straw* tornava a estar d'actualitat: l'any 1920 se n'havia fet una versió cinematogràfica, a càrrec de la productora nord-americana Famous Players-Laski, i el 1923 un teatre de Londres va reposar-la i se'n van fer noranta representacions (Ronald E. Barnes, *The Dramatic Comedy of William Somerset Maugham*, La Haia – París: Mouton, 1968, 182-183).

<sup>15</sup> Vegeu Dietrich, *British Drama*, 83-87.

força de les convencions socials, l'única possibilitat real en l'existència dels tres personatges protagonistes.

En relació amb el propòsit de modernització del teatre català, és interessant el debat que sembla que es va plantejar entre una part del públic del Teatre Romea en el moment d'estrenar-s'hi aquesta segona obra, un debat referit a la significació moral dels fets dramatitzats: el marit enganyat, l'amistat traïda, l'adulteri que no es resol ni en perdó ni en separació. La notícia que n'ha arribat és indirecta. En la seva ressenya a *La Veu de Catalunya* Joaquim Pellicena, tot fent-se'n ressò, va considerar que era un debat mal enfocat, perquè 'no ens trobem [...] davant un cas de moral, sinó davant un episodi de la vida'. Ho confirmava, al seu entendre, el judici que havia pronunciat el mateix traductor: 'En contemplar la bròfega pintura de Sutro, ningú no sentirà cap mena d'atracció envers el pecat. *L'apuntador* –com deia el mestre Carner sota les branques nues dels plàtans de la Rambla, la matinada de l'estrena– no fa amable el vici'.<sup>16</sup> Mirant-ho a distància, sembla clar que els dos drames de Sutro traduïts per Carner reprenien temes socials típicament victorians (la conformació de la conducta de la dona a la voluntat del marit i a les aparences, el rol superior de l'home que és el *pater familias* i el sol proveïdor econòmic)<sup>17</sup> per a posar-los en qüestió: denunciaven les contradiccions o la hipocresia de fons de la il·lusió romàntica, capgiraven el típic final feliç de l'antiga comèdia amb una resolució que no pretenia acontentar a ningú, que deixava al descobert les ferides de la infidelitat i del fracàs en la vida conjugal.

En el cas de Maugham, el seu primer teatre el constitueixen drames socials en la tradició de la *comedy of manners*, amb temàtiques de moda, ambientació cosmopolita i estil realista i funcional, gens ornat. *Jack Straw* presenta el doble parany en què cau una família de burgesos sobtadament enriquits: una autèntica humiliació a la qual no

---

<sup>16</sup> Joaquim Pellicena i Camacho, 'Teatre català. *L'apuntador*, comèdia en un acte d'E. Sutro, traducció de Josep Carner', *La Veu de Catalunya*, 2 de febrer de 1921, ed. del vespre, p. 7.

<sup>17</sup> Vegeu Booth, 'Comedy and farce', 131-132.



tenen més remei que sotmetre's, precisament pel pes que tenen les convencions en la classe aristocràtica a què aspiren.

La barreja de materials d'aquesta obra era típica de la comèdia anglesa. Escenes purament còmiques, amb personatges caricaturitzats, conviuen amb escenes emotives i sentimentals –també còmiques de tan idealitzades, però sens dubte al gust del públic– i amb escenes més o menys serioses de crítica social. El protagonista, el típic *outsider* que no es pot identificar amb cap dels grups representats, lliga tots els ingredients amb el seu enginy dialèctic i verbal, amb la seva capacitat de desdoblar-se i de sorprendre. Central en la renovació moderna d'aquesta tradició era la temàtica del conflicte de classes. A *Jack Straw*, Maugham confronta la confiança tranquil·la de la vella aristocràcia –que en el personatge de Lord Serlo, caricatura del cínic frívol, ja deixa veure un inici de decadència– amb la trepidació de ridícula i vulgaritat dels nou-rics. El biaix de fons, però, era més aviat conservador. De seguida es veu que Maugham planteja un conflicte d'efecte purament còmic, amb una resolució que deixa intactes les convencions objecte de la burla.<sup>18</sup> El públic del Londres de principis de segle hi trobava una ocasió d'admirar els ambients de luxe i, sobretot, de riure: riure's dels personatges ambiciosos quan es descobreixen enganyats i riure amb els personatges cíncics que hi posen els seus comentaris.<sup>19</sup> En el marc de la farsa, a més, la contraposició de personatges i grups socials diferents podia tenir un reflex directe en els seus llenguatges. En l'obra de Maugham aquest és un factor d'interès dramàtic de primer ordre; també és la raó per la qual Carner devia decidir-se a fer-ne la traducció, com veurem.

---

<sup>18</sup> Vegeu Booth, 'Comedy and farce', 129-132 i 137.

<sup>19</sup> Vegeu Frances Gray, 'Always Acting: Noël Coward and the Performing Self', dins *A Companion to Modern British and Irish Drama, 1880-2005*, ed. Mary Luckhurst (Oxford: Blackwell, 2006), 225-236 (p. 229).

Tenim notícies prou abundants de les representacions al Teatre Romea de les dues obres traduïdes que es van arribar a estrenar. No eren pas produccions excepcionals en aquell teatre en els primers anys vint, moment en què s'hi constata, respecte a l'habitual comèdia de costums, 'la introducció d'un grup d'autors anglosaxons que fan un teatre diferent, amb la incorporació de noves tècniques i un rerefons més crític i complex des d'un punt de vista filosòfic' (entre aquests, Maugham 'destacaria per la seva habilitat tècnica, sobretot en la creació de diàlegs entretinguts i variats').<sup>20</sup> Les obres triades per Carner no s'havien representat abans en l'àmbit cultural hispànic.<sup>21</sup> En el context de l'escena catalana de l'època, més aviat migrada pel que fa a l'interès que suscitaven les produccions, s'ha de considerar que totes dues van tenir èxit.

*L'apuntador*, que només necessitava tres actors, va estar en cartell entre el gener i l'abril de 1921, i se'n devien fer més de trenta representacions.<sup>22</sup> Un repàs de les ressenyes aparegudes a la premsa de Barcelona després de l'estrena permet endevinar

---

<sup>20</sup> Pere Gómez i Inglada – Manel Zamora i Navarro, 'D'un assaig frustrat d'empresa teatral moderna a la crisi dels anys trenta', dins *Romea, 125 anys*, coord. Enric Gallén (Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1989), 73-93 (p. 82).

<sup>21</sup> L'escassa atenció concedida al teatre anglès modern en aquest àmbit, malgrat l'interès indubtable de les obres (de Pinero, Jones, Chambers, Barrie, Sutro i Parker: 'comèdies de societat' que no es poden escriure 'sense viure-hi a dins'), havia estat denunciada anys abans per Alexandre P. Maristany en el pròleg a la seva traducció d'*El magistrat*, de Pinero (Barcelona: Impremta de Salvador Bonavia, 1910, 5-10); hi fa referència Enric Gallén, 'Pròleg', dins Bernard Shaw, *La casa dels cors trencats*, traducció de Joan Sellent (Barcelona: Proa, 2009), 7-29 (pp. 7-10).

<sup>22</sup> A càrrec de la Gran Companyia Catalana que dirigia Enric Giménez. L'estrena es va començar a anunciar als diaris el dimarts 25 i va tenir lloc el divendres 28, acompanyant la posada en escena de *La fal·lera de l'amor*, d'Ignasi Iglésias (*El Noticiero Universal*, 28 de gener de 1921, 4). El repartiment –que figura també en el mecanoscrit conservat, en una anotació a llapis que no és de Carner– va ser: Enric Giménez (Hector Allen, l'apuntador), Emília Baró (Elizabeth Allen, Betty, la seva dona) i Joaquim Montero (Walter Cozens, amic d'Hector i amant de Betty). Es va continuar representant (fins a l'abril, com a mínim: *La Vanguardia*, 8 d'abril de 1921, 9), sempre acompanyant una altra obra més extensa; també se'n van fer quatre funcions al Teatro Nuevo el mes de febrer, en un moment en què al Romea actuava una companyia argentina (*La Vanguardia*, 3 de febrer de 1921, 8). Els anuncis publicats per l'empresa en pregonaven l'èxit i l'atribuïen al 'triomf d'interpretació' dels actors, una 'creació insuperable de la senyora Baró i els senyors Giménez i Montero' (*La Veu de Catalunya*, 1 de febrer de 1921, ed. del matí, 15).

les raons de l'èxit en aquest cas. Els crítics van coincidir a valorar positivament la feina dels actors –la d'Enric Giménez i Emília Baró per damunt de la de Joaquim Montero– en una obra que en propiciava el lluïment en la interpretació naturalista. El drama de Sutro, en efecte, va ser elogiat sobretot per l'aproximació directa i sense embuts al conflicte que presentava. 'Verismo pasional', en va dir entusiasmada Prudenci Bertrana, després d'haver-ne subratllat el caràcter excepcional en un Romea 'cobijo de ñoñerías e insulseces'; i els termes en què va expressar la seva admiració indiquen l'afinitat amb els seus propis ideals de dramaturg: 'por una vez la carne ha palpitado, la vida se ha dejado ver y la rudeza de las pasiones se ha dejado oír en las tablas del llamado Teatro Catalán'.<sup>23</sup> En totes les ressenyes apareixen comentaris encomiàstics del realisme cru de l'obra, de la senzillesa només aparent, d'una resolució irònica 'a l'anglesa' que evita el desenllaç tràgic però no atenua el conflicte.<sup>24</sup> Pot servir de compendi aquest judici de Joaquim Pellicena des de *La Veu de Catalunya* (el diari en què col·laborava Carner encara en aquesta època), seguit d'un elogi de l'encert del traductor en la tria de l'obra:

L'estrena de l'admirable comèdia de Sutro a Romea ha estat una forta sotragada espiritual. Comèdia admirable per la suprema habilitat tècnica de l'autor, per l'estudi psicològic dels personatges, per la vida intensa que hi passa... Un bocí de vida portat a l'escenari, un bocí de vida amb la seva joia, amb la seva amargor, amb les seves infàmies, amb la seva generositat... Això és *L'apuntador*. | [...]

L'obra traduïda no és pas una obra mestra de la literatura universal. És una obra

---

<sup>23</sup> Prudencio Bertrana, 'Crónica de teatros. Romea. *L'apuntador*, drama en un acto, de E. Sutro, traducido del inglés, por don José Carner', *La Publicidad*, edición de la mañana, 30 de gener de 1921, 1.

<sup>24</sup> Per exemple a les dues següents: [Sense signar] 'Los estrenos. *L'apuntador*', *El Noticiero Universal*, 31 de gener de 1921, 3; Julián Sorel, 'La semana teatral. Romea: *L'apuntador*, comedia dramática en un acto, de P. Sutro, traducción catalana de José Carner', *La Prensa*, 1 de febrer de 1921, 1.

en un acte, de tècnica acabada, una obra corrent del teatre anglès contemporani.

Portar al Romea aquestes modalitats del teatre estranger és, sempre, literàriament, una tasca lloable.<sup>25</sup>

*Joan Casagran*, que necessitava tretze actors, va estar en cartell l'abril i el maig de 1923, i se'n van fer sis o set representacions.<sup>26</sup> Va programar-se dins un cicle de vetllades de 'Teatre Selecte', o 'Vetllades Selectes', promogut per l'empresari Josep Canals.<sup>27</sup> L'estrena va venir precedida d'una nota informativa i propagandística publicada en diversos diaris, potser redactada pel mateix Carner: subratllava en el teatre de Maugham l'emotivitat dramàtica, la fina observació del natural i la filosofia personalíssima, que havien fet que les seves obres fossin sol·licitades 'por todos los públicos de Europa y de América, como momentos de deleite estético y al mismo tiempo como lecciones de vida'.<sup>28</sup> Després de l'estrena, els crítics van estar d'acord a reconèixer en *Joan Casagran* aquestes qualitats: un teatre còmic contemporani de base realista i de gran eficàcia escènica, alhora popular i refinat. El gènere de la farsa en aquesta obra no era sinó una estilització de les formes del vodevil (efectivament, Maugham l'havia estrenada al Vaudeville Theatre de Londres); així ho va saber veure un ressenyador anònim, abans de constatar-hi també el caràcter de *pièce bien faite*:

---

<sup>25</sup> Joaquim Pellicena i Camacho, 'Teatre català. *L'apuntador*, comèdia en un acte d'E. Sutro, traducció de Josep Carner', *La Veu de Catalunya*, 2 de febrer de 1921, ed. del vespre, 7.

<sup>26</sup> A càrrec de la companyia estable del Teatre Romea, sovint anomenada Gran Companyia Catalana, que dirigia Enric Giménez. L'estrena es va començar a anunciar el dissabte 21 i va tenir lloc el dimarts 24 (*La Tribuna*, 24 d'abril de 1923, 6). El repartiment dels papers principals va ser: Enric Giménez (Joan Casagran), Domènec Aymerich (Sr. Parker-Jennings), Maria Morera (Sra. Parker-Jennings), B. Grases Alujes (Vicent Parker-Jennings), Esperança Ortiz (Ethel Parker-Jennings), Joaquim Montero (Ambrós Holland), Matilde Xatart (Lady Wanley) i Joaquim Torrents (Lord Serlo). Proclamada en els anuncis de l'empresa 'el grandiós èxit del teatre selecte' (*El Noticiero Universal*, 27 d'abril de 1923, 4), l'obra es va mantenir en cartell; la darrera representació anunciada és potser la del 2 de maig (*Las Noticias*, 1 de maig de 1923, 7).

<sup>27</sup> Vegeu Enric Gallén, 'El teatre', dins *Història de la literatura catalana. Part moderna*, dir. Joaquim Molas, vol. 9 (Barcelona: Ariel, 1987), 415-462 (pp. 417-418); i Miquel M. Gibert, 'El teatre de bulevard en les Vetllades Selectes (1922-1924) de l'empresari Josep Canals', dins *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, 60 (Miscel·lània Joaquim Molas, 5) (2010), 165-180.

<sup>28</sup> [Sense signar] 'En Romea. El estreno de hoy', *El Noticiero Universal*, 24 d'abril de 1923, 4; [Sense signar] 'Teatros. Romea', *La Tribuna*, 24 d'abril de 1923, 6.

El autor califica la obra de farsa en tres actos y el calificativo es adecuado y constituye una atenuante para que el espectador perdone algunas escenas inverosímiles que más parecen de vodevil al uso que de alta comedia. | Estos lunares aparte, la obra está perfectamente desarrollada y el interés que empieza a despertar al final del primer acto no decae en el segundo y aumenta en el tercero, hasta el punto de que el desenlace que se prevé al principio se hace dudoso. | Con verdadera habilidad el autor ofrece al fin el desenlace en forma inesperada.<sup>29</sup>

La farsa còmica amb tendència a la caricatura, va explicar un altre crític, ‘es un género que cultivan los ingleses con acierto y en el que dan rienda suelta a su *humour* para ridiculizar vicios y costumbres sociales’: en aquest cas, satiritzar ‘el vapuleado *parvenu* que actualmente ha venido a encarnar en el “nuevo rico” de postguerra’, i fer-ho amb el recurs a un diàleg ‘desenfadado, punzante y espiritual’.<sup>30</sup> Ara bé: una obra d’aquestes característiques no acabava d’encaixar en els hàbits interpretatius de la companyia del Teatre Romea. En aquest punt van coincidir també la majoria dels crítics: alguns desqualificant la interpretació sense més comentaris,<sup>31</sup> d’altres atribuint a una manca de flexibilitat dels actors, i potser a una mala direcció, la tendència a difuminar l’enginy del diàleg o a accentuar-ne el traç gruixut, tendència impròpia del *humour* anglès i que no podia sinó dificultar la comprensió de l’obra.<sup>32</sup> A més, a parer d’algun crític, les ambientacions de luxe que requeria l’obra no estaven a l’abast de la

---

<sup>29</sup> [Sense signar] ‘Los estrenos. Romea. *Joan Casagran*’, *El Noticiero Universal*, 25 d’abril de 1923, 4.

<sup>30</sup> C. C[osta], ‘Teatros. Romea. Estreno de *Joan Casagran* de Maughan’, *La Tribuna*, 25 d’abril de 1923, 4.

<sup>31</sup> Josep M. de Segarra, ‘Els teatres. Romea. Última vetllada selecta. *Joan Casagran*, comèdia en tres actes de W. S. Maughan, trad. de Josep Carner’, *La Publicitat*, 26 d’abril de 1923, 4; [Sense signar] ‘Música y Teatros. Romea’, *La Vanguardia*, 26 d’abril de 1923, 9.

<sup>32</sup> P[rudenci] B[ertrana], ‘Les estrenos. Romea’, *La Veu de Catalunya*, 26 d’abril de 1923, ed. del matí, 2; Emilio Tintorer, ‘Semana teatral. Teatro Romea: *Joan Casagran*’, *Las Noticias*, 2 de maig de 1923, 3.

capacitat de producció del Romea.<sup>33</sup> Tanmateix, el públic de les Vetllades Selectes va riure, va aplaudir al final de cada acte i es va complaure amb l'espectacle; i l'obra, com hem vist, es va seguir representant encara durant uns deu dies, ja fora d'aquell cicle.

5

En el context del teatre que es representava a Barcelona pels volts de 1920, aquestes traduccions de Carner s'han d'entendre com una contribució a l'intent de l'empresari Canals de diversificar la programació i el públic de l'escena catalana en la seu tradicional del Teatre Romea. La comèdia anglesa eduardiana de principis de segle – les formes de la qual es van mantenir vigents fins ben entrats els anys vint – havia donat resposta a les expectatives d'un públic nou, sorgit de la multiplicació de les poblacions urbanes en època victoriana.<sup>34</sup> La Barcelona d'entreguerres va experimentar un fenomen anàleg: al costat dels gustos tradicionals de la menestralia es van anar fent cada vegada més visibles les necessitats d'oci d'unes classes benestants més sofisticades, en paral·lel a la demanda creixent d'espectacles d'entreteniment per part de la petita burgesia i les classes treballadores. Aquí, però, la diversitat d'interessos venia complicada pel problema de la llengua a l'escena: no solament per l'hàbit adquirit d'un llenguatge col·loquial o vulgar per a la comèdia, al qual ja s'ha fet referència més amunt, sinó també, i en primer lloc, per la coexistència

---

<sup>33</sup> 'Del decorado, de la manera de vestir los intérpretes, de la labor de éstos, pongamos puntos suspensivos. Es decir, más vale callar.' ([Sense signar] 'Música y teatros. Romea', *La Vanguardia*, 26 d'abril de 1923, 9). Un altre crític va manifestar, però, una opinió contrària: 'La presentació escènica, de les més cuidades que havem vist en la temporada' (P[rudenci] B[ertrana], 'Les estrenes. Romea', *La Veu de Catalunya*, 26 d'abril de 1923, ed. del matí, 2).

<sup>34</sup> Vegeu Booth, 'Comedy and farce', 129.

del català i el castellà en l'oferta teatral i en les preferències del públic, amb inferioritat evident del català. Ho demostra un cop d'ull a la cartellera del Teatre Romea i al conjunt de la cartellera d'espectacles de Barcelona en aquesta època.

Mirem, per exemple, el primer anunci de l'estrena de *Joan Casagran*, que és del dissabte 21 d'abril de 1923:

Teatre Català Romea. Avui, dissabte, nit, benefici de l'eminent i popular Joaquim Montero. *El despatriat*, d'en Rusiñol; *1023*, d'en Dantas. – Demà, a les tres, l'obra de més gràcies d'en Folch i Torres, *Blaiet, vailet*; a dos quarts de sis, *El despatriat* i *1023*. – Nit, Festa dels estudiants, organitzada per la Associació Catalana d'Estudiants i la Associació d'Estudiants de l'Universitat Nova: *Rei i monjo*, *Roses de tot l'any* i cançonetes per Mercè Plantada. Dilluns, Diada de Sant Jordi. Tarda, *Mar i cel*. Nit, funció organitzada per la Joventut Nacionalista de la Barceloneta, *Mar i cel* i *La malvasia de Sitges*. Dimarts, sisena vetllada de «Teatre Selecte»: *Joan Casagran*, de Maugham, traducció d'en Carner. Es despatxa a comptaduria.<sup>35</sup>

L'anunci és significatiu per diverses raons. Hi veiem moltes obres representades al mateix temps al mateix teatre, i de molt poca durada probable en cartell, d'acord amb la pràctica que era habitual a l'època. La programació és feta amb obres tradicionals del teatre català, originals, amb dues úniques excepcions: la comèdia traduïda per Carner i l'obreta del portuguès Júlio Dantas *1023*, un 'episodi en vers' brevíssim que servia de complement a l'obra de Rusiñol. I l'oferta bàsica s'adreça al públic del teatre tradicional d'arrel vuicentista (amb el 'patrocini de funcions' que feien alguns

---

<sup>35</sup> *La Tribuna*, 21 d'abril de 1923, 7.

organismes) o bé al públic infantil (formant part del cicle específic que dirigia Josep M. Folch i Torres); només l'oferta de l'obra de Maugham es distingeix expressament com a 'sisena vetllada de Teatre Selecte'.

Si mirem el conjunt de la cartellera teatral d'aquell dia a Barcelona, encara és més notòria l'excepció que significava l'estrena de *Joan Casagran*. En català només hi havia aquesta oferta de Romea i tres de vodevil i revista als teatres del Paral·lel: vodevil al Gran Teatro Español (Compañía de Vodevil Santpere y Bergés, amb *Quart i ajuda!*) i a l'Apolo Palace (Gran Compañía de Vodevil y Grandes Espectáculos de Elvira Torrents Soriano, amb *La Monyos* i *El Nandu ve a Barcelona*); i revista al Teatro Victoria (*Que es gran Barcelona* i *Ja soc aquí*). Deixant a part el Gran Teatre del Liceu, l'oferta teatral restant era en castellà i era sobretot d'opereta i comèdia lleugera, molta portada de Madrid.<sup>36</sup> La cartellera d'espectacles es completava amb la programació de 'corridos de toros' i amb la de cinema, que en aquell moment ja ocupava una pàgina sencera del diari.

En general, el públic del teatre català dels anys 1917-1932, que són els quinze anys que va durar la iniciativa de l'empresari Canals, es va repartir entre els dos espais i les dues menes d'oferta que acabem de veure. En els teatres del Paral·lel s'oferia 'vodevil, comèdies i sainets de costums catalans, algunes mostres de teatre polític i realista de signe melodramàtic sobre el món del districte cinquè, i revistes i espectacles musicals'; en el Teatre Romea, i en el Novetats a partir de l'any 1926, van

---

<sup>36</sup> Tívoli: *Manolita la peque*, *Las campanadas*, *La montería*; Novedades: *Arco Iris*, 'revista de gran espectáculo', *El pobre Valbuena*, *Los monigotes*; Principal Palace: *Los claveles rojos*, 'opereta-revista', *Roma se divierte*; Goya: *De corazón a corazón*, *La alegría del vivir*, *La hora de amar*; Poliorama: *El marqués de Chi-Lung*, *Los pollos bien*; Cómico: *El deber militar*, 'pantomima', i 'los colosales números' *Sculptures vivantes* i *Ballet Sascha-Morgowa*; Victoria (al costat de l'oferta de revista en català): *El gato montés*, 'ópera popular'; Nuevo: *Manolita la peque*, *La viejecita*, *La montería*, 'opereta y zarzuela'; Bosque: *Maruxa*, *Marina*, *Los calabreses*, *La canción del olvido*, 'zarzuela'; Barcelona: *El niño de oro*, 'sainete', i *Agapito se divierte*, 'divertida comedia', per la Gran Compañía Cómica del Teatro Rey Alfonso de Madrid; Edén Concert: 'las más bellísimas artistas y mejores números de variedades'; Eldorado, 'coliseo de variedades': Raquel Meller 'en su nuevo, variado y exclusivo repertorio'.



alternar ‘les aportacions més populars amb algunes de caràcter més minoritari’, entre les quals destaquen les propostes d’‘alta comèdia burgesa’ d’ambientació ciutadana de Carles Soldevila i Josep Pous i Pagès i les importacions del teatre europeu i americà contemporani, ofert en versions traduïdes o bé representat per companyies estrangeres.<sup>37</sup> La programació de Canals va procurar atreure al teatre en català les classes mitjanes i mitjanes-altes de Barcelona, sense perdre el públic popular, menestral i petit burgès, que havia estat el tradicional del Romea. La resposta, però, no va ser plenament satisfactòria: les obres en castellà importades dels teatres de Madrid encara s’enduien, molt sovint, les preferències del gran públic; i l’exemple de teatre d’art contemporani ofert amb les Vetllades Selectes no va suscitar una adhesió continuada al teatre en català per part d’aquells a qui s’havien destinat els abonaments, ‘la *high-life* barcelonina’ que no era indiferent a la cultura en la pròpia llengua, o sigui els membres de la nova burgesia comercial i industrial.<sup>38</sup> De moment no es va poder deixar enrere aquell ‘desinterès’ de les classes benestants de Barcelona ‘envers el teatre català’ rememorat per Soldevila molts anys després:<sup>39</sup> el que ell

---

<sup>37</sup> Vegeu Casacuberta – Foguet – Gallén – Gibert, ‘Estudi introductori’ a *El debat teatral a Catalunya*, 31-34. Vegeu també Gallén, ‘El teatre’, 416-417 i 426; Enric Gallén, ‘Teatre i societat a la Catalunya d’entreguerres’, dins *Història de la cultura catalana*, dir. Pere Gabriel, vol. IX (Barcelona: Edicions 62, 1998), 149-164 (pp. 151-164); i Enric Gallén, ‘Sobre la institucionalització, la tradició dramàtica i la base social del teatre català: una perspectiva històrica’, dins *Una tradició dolenta, maleïda o ignorada? I Jornades de debat sobre el repertori teatral català*, ed. Jaume Aulet – Francesc Foguet – Núria Santamaria (Lleida: Punctum – GELCC, 2006), 77-107 (pp. 96-101).

<sup>38</sup> L’expressió és de Carles Soldevila (‘Full de dietari. Per un teatre d’art, III’, *La Publicitat*, 12 de febrer de 1928, 1), per a qui l’experiència havia acabat en desengany: ‘aquest procediment mundà, aquest recrutament a base de compromisos socials, no em sembla cap solució; és un artífici tan ple de gràcia com vulgüeu, però absolutament estèril’.

<sup>39</sup> L’any 1951 en va fer aquesta explicació retrospectiva, després de reconèixer-lo també en ell mateix quan era estudiant: ‘El teatre català, que feia de tant en tant extraordinàries expedicions a la modernitat i a l’exotisme [...], no podia llevar-se de sobre la tara del ruralisme. La burgesia amb fums aristocràtics li girava l’esquena o simplement l’ignorava. La gent de professió liberal, nervi del catalanisme, feia lleials esforços per trobar-hi al·licients, però no els hi acabava de trobar’ (*Del llum de gas al llum elèctric. Memòries d’infància i joventut*, 1951, dins *Obres completes*, Barcelona: Selecta, 1967, 1531-1627, p. 1622). Cf. l’argumentació de Carles Capdevila, complementària d’aquesta, sobre el desinterès de la societat catalana pel seu teatre, el qual no hauria sabut o pogut ‘superar el concepte de teatre d’aficionats que l’infantava’, substituint-lo per un concepte d’autèntic ‘teatre nacional’: un signe més de ‘la insuficiència literària i cultural del nostre renaixement’ (Carles Capdevila, ‘Als catalans els agrada de debò el teatre?’, *Mirador*, IV, 163, 17 de març de 1932, 5; vegeu també, d’ell mateix, ‘De teatre català. Punts de vista’, *Mirador*, VI, 257, 4 de gener de 1934, 5 i 8).

mateix havia volgut combatre, precisament, posant-se al capdavant de les Vetllades (que va codirigir amb Josep Millàs Raurell) i escrivint comèdies originals que tenien entre els seus models, en un lloc preeminent, les obres del teatre anglès eduardià.<sup>40</sup>

## 6

Quins llenguatges va proposar en aquest moment el Carner traductor per al públic burgès que es volia atreure a l'escena catalana? De les tres traduccions que va fer del teatre anglès contemporani, la de la comèdia de Maugham (*Joan Casagran < Jack Straw*) és la que permet una observació més completa de les seves decisions, en resposta al repte que li presentava la diversitat estilística de l'original. La descripció que segueix no té per objecte avaluar aquesta traducció sinó mirar d'entendre els propòsits del traductor. Els exemples per a cada cas es podrien multiplicar.<sup>41</sup>

L'acció de la comèdia transcorre en l'ambient social de les classes adinerades d'Anglaterra a principis del segle XX ('Society', 'the world of fashion', en diuen les acotacions). En el primer acte Joan Casagran és un cambrer del Gran Hotel Babilònia amb qui Ambrose Holland havia fet coneixença als Estats Units; temperament audaç i donat a l'aventura, s'avé a adoptar la identitat de l'arxiduc Sebastià de Pomerània a prec de Lady Wanley, amiga de Holland, per tal d'enganyar i humiliar els Parker-Jennings, uns nou-rics pretensiosos i agressius. En el segon acte l'engany és sostingut

---

<sup>40</sup> 'De les comèdies d'Oscar Wilde a les de Noel Coward passant pel teatre de Somerset Maugham' (Casacuberta – Foguet – Gallén – Gibert, 'Estudi introductor' a *El debat teatral a Catalunya*, 144).

<sup>41</sup> Els exemples de la traducció de Carner es referencien indicant l'acte i el número de pàgina que figura en el document conservat (vegeu la nota 8). El text d'aquest mecanoscrit, ple d'errors de transcripció i de grafia que no es poden atribuir al traductor, es dona sempre en la forma correcta. Els exemples de l'obra original s'han pres de l'edició del text a *The Collected Plays of W. Somerset Maugham*, 3 vols. (Londres: William Heinemann, 1952 [reimpr. de l'edició en 6 vols., 1931]), vol. I, 185-271, que no presenta canvis respecte a la primera (1912).

a la casa mateix dels Parker-Jennings, fins que els inductors troben que el protagonista l'ha portat massa enllà i el descobreixen; Joan Casagran, però, està enamorat d'Ethel Parker-Jennings i es resisteix a abandonar el lloc. En el tercer acte Joan Casagran obté d'Ethel la promesa de matrimoni al mateix temps que es fa evident a tothom que ell és, efectivament, l'arxiduc Sebastià de Pomerània.<sup>42</sup> Aquest plantejament dramàtic s'inscrivia en la tradició de la *comedy of manners* anglesa, com ja s'ha dit més amunt: l'heroi s'uneix amb l'heroïna un cop superats els obstacles, en el marc d'un conflicte del tot artificial però de grans possibilitats còmiques. Pel recurs a l'enginy verbal i a una trama fortament estructurada, sembla clar que el primer Maugham es proposava de seguir Oscar Wilde en l'actualització de la comèdia del segle XVIII. Aquí, però, extremava l'exemple fins a la pura farsa, amb plena consciència. La reprovació de comportaments i la crítica social indirecta es tenyeixen de cinisme, per la improbabilitat i obvietat dels clixés que es posen en joc: el festeig del cambrer amb la noia rica i bonica i la possibilitat del matrimoni desigual, tan perillosos als ulls d'un públic amb consciència de classe, però feliçment resolts quan el cambrer esdevé arxiduc.<sup>43</sup> En aquesta obra Maugham devia interessar-se sobretot per la comicitat que neix del contrast de llenguatges: no tant el de les parles 'reals' del diàleg 'naturalista', que després ell mateix va criticar, com veurem, sinó un de literàriament construït que sempre va formar part del seu ideari dramàtic.<sup>44</sup>

La traducció de Carner respecta les qualitats lingüístiques generals de l'obra anglesa i alhora té molt en compte el públic català que l'havia de veure

---

<sup>42</sup> Pomerània era un país real, llavors província de Prússia, un antic regne el territori del qual s'havien disputat, al llarg d'una història de prop de mil anys, Suècia, Rússia i Polònia. És possible que Maugham concebé el caràcter del protagonista a partir d'una anècdota de Goethe, el qual, després d'haver estat contradit amb raó per un militar d'aquell país, va exclamar: 'Well, you gentlemen from Pomerania certainly believe in frankness, one might almost say in rudeness'; l'anècdota, reportada pel mateix 'oficial d'artilleria prussià', es pot llegir a l'antologia *Goethe: Conversations and Encounters*, ed. i trad. David Luke – Robert Pick (Chicago, Ill.: Henry Regnary Company, 1966), 50-51.

<sup>43</sup> Vegeu Christopher Innes, *Modern British Drama, 1890-1990* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 214-216; i Dietrich, *British Drama, 1890 to 1950*, 164.

<sup>44</sup> Vegeu Innes, *Modern British Drama, 1890-1990*, 231.

representada.<sup>45</sup> S'hi reprodueix l'ús corrent, però netejat d'incorreccions i de qualsevol vulgarisme o dialectalisme que no sigui volgut, i es recreen o es rescaten les expressions susceptibles de poder-se incorporar al llenguatge polit de les classes benestants. La naturalitat d'expressió en els diàlegs sense mimetisme de la parla real, o sigui la sensació que els personatges s'expressen amb correcció en el seu llenguatge quotidià, s'obté, en primer lloc, per mitjà de formes fraseològiques que són equivalents en sentit i funció a les formes diferents que presenta l'original. Es tracta d'un recurs constant, del qual n'hi ha prou d'observar aquí uns pocs exemples:

- De quin sant el coneixeu? (I.18) < How on earth d'you know him? (199)
- No en feu cabal! (I.28) < You mustn't mind (205)
- Millor fer-ne bugada (II.8) < Better have it out (223)
- treure-us d'aquí, si us plau per força (III.16) < to turn you out by main force (257)

També és constant el recurs a expressions que, sense ser formes fraseològiques fixes, posen en joc elements típics de la llengua parlada que no s'identifiquen formalment amb els del text anglès (el diminutiu deprecatiu, les perífrasis emfàtiques i les locucions, el predicatiu, el lèxic de sentit figurat):

---

<sup>45</sup> Es deixen fora de l'anàlisi, centrada en les tries lingüístiques del traductor, dos indicis de la seva preocupació per la recepció correcta de l'obra per part del públic català. Els referents culturals reben el tractament explicatiu que cal per a fer-los intel·ligibles ('al cor de Londres', I.4 < 'to the City'; 'La banda és de Londres; el buffet costa un ull de la cara', II.2 < 'The band's down from London, and the refreshments are from Gunter's'). Les reflexions metalingüístiques s'adapten sempre que és possible (per exemple, el prec de la Sra. Parker-Jennings al seu fill perquè li digui *mamma* i no el massa corrent *mother*, traslladat amb la parella lèxica *mamà* – *mare*, a I.26; o la queixa del fill perquè la seva mare no sol pronunciar les *h*, i no precisament perquè formi part de l'aristocràcia, queixa que es trasllada amb una discussió sobre la inelegància de l'ús del verb *badar*, a I.26); les que no es poden adaptar, s'ometen (per exemple, la conversa sobre la improbabilitat del nom del protagonista, Jack Straw, a I.7).

- odiats i tractats com genteta (I.3) < hated and despised (190)
- no us en faig el més petit retret (I.6) < I'm not blaming you (192)
- són generosos a desdir (I.17) < they're awfully generous (199)
- Ho dieu per facècia? (II.28) < You must be joking? (236)
- Què hi feu aquí encantat? (I.25) < What are you waiting there for? (204)
- veure com es posen a fer-vos postures (I.33) < to see them fawn upon you (208)
- El cor d'una mare no s'enganya! (III.38) < You can't deceive a mother (270)

El recurs encara és més visible en el registre informal, com es pot veure en l'ús del diminutiu i de l'expressió equivalent en aquests exemples:

- La cadernereta m'agrada (I.42) < Pretty Polly's all very well (214)
- un tros de carn batejada (III.37) < a blithering ass (270)

En general, el traductor mira d'acostar-se a maneres de dir usuals en català, de les quals tria les que devia creure que podien ser reconegudes en aquell moment com a pròpies d'una llengua parlada acceptable: la parla rica i genuïna que volia compartir amb el seu públic, en funció exemplar. Per això arriba sovint a una modulació creativa de les unitats que li proporcionava l'original:

- aquest tabalot rebregat (I.17) < that disgraceful young rip (198)
- Oh! És ben bé aquest, l'estil dels homes! (II.21) < Oh, that's just like a man (231)

- Vejam, estimada, una mica de seny (III.27) < Now, my dear, don't be unreasonable (263)
- Déu beneeixi els seus cabells blancs (III.32) < Bless his old head (267)

Aquesta mirada a les qualitats generals de la llengua de traducció de Carner en el diàleg de la comèdia contemporània no seria prou completa, tanmateix, si no donés compte també d'un parell de fenòmens contraris que eren típics del seu mètode en aquest moment i que han estat considerats defectes per la crítica recent. En primer lloc, la presència d'algun literalisme innecessari (aquí un calc lèxic i un de sintàctic):

- Com podeu dir aquestes hòrrides coses (I.21) < How can you say such horrid things (201)

(En comptes de la solució més natural 'Com podeu dir coses tan horribles'.)

I en segon lloc, algun intent d'introduir en el diàleg paraules o expressions que la reforma lingüística havia tot just rescatat de la llengua antiga o d'algun dialecte que les conservava (difícilment acceptables, per aquesta raó, almenys de moment, en la representació del llenguatge parlat d'ús general que era pròpia del drama d'ambientació realista):

- Tinc quelcom d'important a dir (II.31) < I have something important to say (238)

(En comptes d'una solució igualment literal i més pròxima a l'ús, 'Tinc una cosa important a dir'.)

El propòsit de Carner de naturalitzar el diàleg en la llengua d'arribada es complica, a *Joan Casagran*, amb la necessitat de respectar la distinció de les maneres de parlar dels diferents personatges, correlativa a la distinció de caràcters i classes socials que està en el centre del plantejament dramàtic de Maugham. En el seu text, el traductor diversifica a consciència la complexitat sintàctica (de la hipotaxi a la frase simple i la pura exclamació) i la qualitat del lèxic (de més abstracte a més concret, de més neutre a més connotat); d'aquesta manera produeix variacions de registre més o menys corresponents a les del text anglès (del registre alt o formal a l'informal o col·loquial, sense sortir-se mai d'una llengua correcta), amb l'objectiu que facin la mateixa doble funció que feien en l'original, alhora còmica i caracteritzadora.

L'anglès dels personatges educats o aristocràtics és un llenguatge estàndard, sense vulgarismes ni marques expressives de llengua col·loquial, posat al servei d'un diàleg governat per la intel·ligència. Aquest grup social està representat sobretot per Ambrose Holland (descriu en les acotacions com 'a well-dressed, elegant man of five and thirty') i per Lady Wanley ('a handsome widow of uncertain age'), dos amics sense passat conegut que mantenen converses de to crític i confidencial, la naturalitat de les quals Carner trasllada amb el nou proto-estàndard sorgit de la reforma lingüística:

○ HOLLAND: Però, de quin sant heu de pensar en ell?

LADY WANLEY: Oh, soc tan beneïda, Ambrós!

HOLLAND: Què voleu dir, amiga meva?

LADY WANLEY: Al capdavall no soc cap noia: soc mare de dos nois sanitosos que tenen una gana enorme. Em penso que l'home en qüestió m'ha fascinat.

HOLLAND: Valga'm Déu!

LADY WANLEY: És inútil esverar-se'n. Evidentment és la criatura més deliciosa que he vist en ma vida.

HOLLAND: No volem dir que n'estigues enamorada de debò?

LADY WANLEY: Una vídua amb una mica d'humorisme, no està mai enamorada de debò. (II.21-22)

< HOLLAND: Why on earth should you think of him?

LADY WANLEY: Oh, I'm such a fool, Ambrose.

HOLLAND: My dear, what *do* you mean?

LADY WANLEY: After all, I'm not a girl – I'm the mother of two healthy boys with enormous appetites. I think the man has bewitched me.

HOLLAND: Good Lord!

LADY WANLEY: It's no good saying that. Of course he's the most fascinating creature I've ever seen in my life.

HOLLAND: You don't mean to say you're seriously in love with him?

LADY WANLEY: A widow with a sense of humour is never seriously in love with anybody. (231-232)

En canvi, Joan Casagran, el vell conegut de Holland a qui ell reconeix amb sorpresa després de molt de temps de no saber-ne res, és un personatge sense classe social coneguda. Encara que apareix fent de cambrer al Gran Hotel Babilònia, no sembla un autèntic cambrer i la seva veritable identitat és una incògnita per a tothom. En delata la impostura el seu llenguatge, que combina un to general de sobrietat i precisió amb esclats d'una parla educada i preciosista, molt construïda, amb ironia i complicació sintàctica. La traducció de Carner té en compte aquesta diversitat de



modalitats expressives, essencial en la mesura que reforça l'enigma amb què és presentat el protagonista de la comèdia:

- Precisament perquè no se sap on para, és el personatge que podem escollir amb més seguretat (I.38) < It's because his whereabouts are unknown that he's the safest person to choose (212)
- Tingueu la bondat de dir-li[,] tot seguit que tornarà, que li estaria molt obligat si podia veure-la (III.20) < Be so good as to tell her the moment she comes in that I should be very grateful if I could see her (259)
- Estava preguntant-me com us podria insinuar amb la delicadesa convenient, que us escauria de seguir el seu exemple (III. 24) < I was wondering how I could suggest to you with proper delicacy that you might conveniently follow his example (261)
- És claríssim que voleu que aquesta gent m'aculli en els seus braços per tenir l'avinentsa de dir-los algun dia que jo no era sinó un impostor (I.37) < It is evident that you wish these good folk to take me to their bosom in order that you may have the opportunity of telling them one day that I'm merely an impostor (211)

L'extrem contrari el representa la família Parker-Jennings ('the worst sort of *parvenus*', 'the greatest snobs in London'). El seu llenguatge, en la caricatura que en fa Maugham, és un anglès més col·loquial o més estereotipat. Mr. Parker-Jennings ('very common') en dona una variant sense relleu, transparent i funcional, traslladada per Carner amb els recursos de col·loquialitat que li proporcionava la tradició de la comèdia de costums:

- no em vingueu amb aquells escanyapits de deu cèntims (I.26) < none of your twopenny stinkers (204)
- Cent cinquanta lliures m’ha costat de fer-los venir. Tren especial de Londres, i qui sap les endergues (II.5) < Cost me £150 to have them down. Special train from London, and I don’t know what all (222)

El seu fill Vincent (‘showy and aggressive’) dona una variant de llenguatge pseudoaristocràtic, après i trivial; la traducció el trasllada subratllant-ne l’esnobisme (en l’exemple següent, deixant algunes paraules en l’anglès original), però també renunciant a algun matís estilístic (l’aparició no volguda del *slang* a ‘my governor’):

- Perfecte *sportsman*. [...] L’altre dia el vaig veure que mirava una partida de cricket. Gran amic del meu pare, sabeu. Perfecte *gentleman* anglès (I.43) < Thorough sportsman. [...] I saw him looking on at a cricket match the other day. Great pal of my governor’s, you know. Thorough English gentleman (215)

I Mrs. Parker-Jennings (‘vulgar’) permet una tercera variant de l’anglès estereotipat, més complexa en la mesura que el personatge és una caricatura de l’ambició d’ascens social. Maugham hi representa el llenguatge espontani i familiar de la seva classe – llenguatge ‘de barriada’, dit en termes de Carner<sup>46</sup>– i l’intent obvi d’acostar-lo a la manera de parlar dels personatges de l’alta societat quan hi dialoga. El contrast dona lloc a episodis còmics i a alguns comentaris metalingüístics, i d’aquesta manera es

---

<sup>46</sup> Josep Carner, ‘Dos llibres sants en català’, *La Veu de Catalunya*, 28 de juny de 1918, ed. del matí, 9 (Lletres i Llibres).

converteix en un dels temes de la comèdia.<sup>47</sup> També aquí la tradició costumista de l'escena catalana proporciona recursos al traductor, reforçant una ironia lingüística que ja ve de l'original:

- No voldreu dar entenent que m'he d'estar quieteta i empassar-m'ho? (II.37)  
< D'you mean to say I've got to sit still and lump it? (241)
- Bé, en nom de Déu, teniu un tupè que fa f'redat! (II.38) < Well, upon my soul, you 'ave got a cheek! (242)
- Oh, beneit del cabàs! Espereu que jo el tingui a tret! (III.3) < Oh, you blithering fool. Wait till I get a word with him (248)
- Oh, espero que no hem fet cap *faux pas*! (II.32) < (Oh, I 'ope we 'aven't made any faux pas (238)

L'excepció de la família Parker-Jennings és Ethel ('very charming and very pretty'), caracteritzada amb un llenguatge natural sense pretensions que accentua el contrast de caràcters i és un dels elements que contribueixen al seu atractiu. La traducció reproduceix aquesta senzillesa ideal amb un escriure de formalitat:

- És ben delicat de part vostra. Estic ben contenta de conèixer-vos millor. Qualsevol cosa que passi, sé que puc comptar amb vós (II.13) < It's very charming of you. I'm so glad that I know you better now. Whatever happens I know I can count on you (226)

---

<sup>47</sup> Vegeu a la nota 45 alguns exemples del trasllat dels comentaris metalingüístics.

- Oh, aneu-vos-en, si us plau, mentre en teniu avinentesa. No podria comportar de veure-us arrestat (III.29) < Oh, please go while you have a chance. I couldn't bear to see you arrested (265)

Finalment, en contrast amb el llenguatge dels dos grups socials contraposats hi ha la parla peculiar de Lord Serlo (de condició aristocràtica, però 'quite insignificant'), que el caracteritza com un personatge frívol o desmenjat, decadent. El seu recurs constant a una fraseologia extravagant de to informal, així com la seva sintaxi col·loquial, de frases poc construïdes i en aposició, són reproduïdes en la traducció fins allà on era possible de fer-ho sense apartar-se del nou català correcte:

- la vella és tan vulgar, que gairebé escorxa de sentir-la (I.40) < that old woman's so vulgar she just about takes the roof of your head off (213)
- una minyoneta de bon aire [...] la noia és guita (I.41) < a very neat-steppin' little filly [...] the filly's kicking (213)
- No puc avesar-m'hi de cap de les maneres. Coneix massa lords perquè faci per mi. Quan sigui el meu cunyat, l'engego fora de la pista, sabeu, al galop (I.42) < Can't stick him at any price, knows too many lords for me. When he's my brother-in-law – hoof him out, don't you know – double quick march (214)
- No era una mala mòmia. Però em feia anar endimoniadament curt de butxaca (I.44) < He wasn't a bad old buffer. Kept me dooced short of money, though (215)

A la llum dels exemples anteriors, és ben visible l'interès històric d'aquesta traducció de Carner. L'orientació no és diferent de la de les altres traduccions del teatre anglès contemporani que hem vist que va portar a terme més o menys a la mateixa època, però aquesta –la darrera– presenta una varietat més gran d'estils. Fetes totes tres a poca distància de la reforma lingüística, assenyalen un moment de transició en el conjunt de les seves contribucions al teatre en català. A més del canvi en el context de situació (en allò que era acceptable, un cop establerta la norma, i en allò que convenia promoure per a fer-la vigent i difondre-la), hi havia també la novetat del gènere de referència: la comèdia moderna demanava un altre registre, diferent del registre 'poètic' que el mateix Carner havia estat demanant per a la traducció de la comèdia clàssica uns anys abans.

En relació amb aquest canvi, sembla molt significativa la incomprensió amb què va ser rebut el seu llenguatge de traducció per part d'un sector de la crítica, la qual es feia ressò, al seu torn, de la incomoditat d'una part del públic de les Vetllades Selectes. L'experiment a què obligava la farsa de Maugham, de diferenciació de les maneres de parlar segons els caràcters i de contraposició intencionada dels registres socials, no va ser ben acceptat per alguns espectadors que es veien representats a si mateixos al damunt de l'escenari, i en la seva pròpia llengua, potser per primera vegada. Tampoc no acabaven de correspondre a les expectatives que encara devia generar en aquell moment un traductor com Carner. El llenguatge de *Joan Casagran* no tenia sempre, com hem vist, l'alta dignitat 'noucentista' que alguns n'esperaven. Els crítics dels diaris *La Vanguardia* i *La Tribuna* no es van estar d'expressar la seva queixa en aquest sentit:

En la versión catalana, debida a don José Carner, hubiéramos deseado un lenguaje menos vulgar y más matizado. Que si a otro fuera cual pedir peras al olmo, en quien es maestro en el manejo del idioma catalán, es sólo reclamar lo que a su jerarquía literaria corresponde.<sup>48</sup>

La traducción, del poeta Carner, sería perfecta si en determinados momentos no pusiera en boca de personajes aristocráticos frases populares que les vulgarizan. Hay que tener especial cuidado en que los diversos sectores sociales usen el léxico que les corresponde. Ciertamente que nuestra charla pintoresca ha impuesto su vulgaridad de forma a casi todas las clases sociales, siendo una minoría la que sostiene el espíritu de selección de la raza en lo que afecta al léxico, cosa que viene a obligar al escritor, por su función de depurador, a ser más escrupuloso cuando se trata de lo que hablan los personajes de modalidad aristocrática.<sup>49</sup>

És possible que l'efecte denunciati fos degut a la poca aptesa dels actors per al diàleg irònic, ja comentada, o viceversa, a una posada en escena que tendia a accentuar el to de farsa. En aquests punts van coincidir diverses ressenyes.<sup>50</sup> Algunes, però, hi van saber endevinar també les exigències que venien directament del text de Maugham:

---

<sup>48</sup> [Sense signar] 'Música y teatros', *La Vanguardia*, 29 de gener de 1914, 7.

<sup>49</sup> C. C[osta] 'Teatros. Romea. Estreno de *Joan Casagran* de Maugham', *La Tribuna*, 25 d'abril de 1923, 4.

<sup>50</sup> El crític de *Las Noticias* és el que va fer la denúncia més contundent, responsabilitzant també el traductor, però contradien-se amb la seva pròpia valoració final de l'espectacle: 'Los artistas de Romea, incluso la dirección y hasta tal vez el propio adaptador, [...] rivalizan en dar relieve a toda grosería, de palabra y gesto, de que la interpretación es susceptible, de manera tal, que la fina ironía del diálogo y toda la gracia satírica de la obra apenas las advertimos. [...] Nos asombra que un poeta y literato cual José Carner traduzca tan prosaicamente, tan vulgarmente, y con tales galicismos, como podría hacerlo un estudiante de segundo curso de francés poco leído. [...] Sin embargo, hagamos constar que esta velada, la sexta de las de abono ofrecido, nos resultó, cual las demás, salvo excepción, agradabilísima' (Emilio Tintorer, 'Semana teatral. Teatro Romea: *Joan Casagran*', *Las Noticias*, 2 de maig de 1923, 3). Només un altre crític va parlar també d'imperícia del traductor, en un to diferent: 'La

Por exigencias del original no ha podido en esta obra José Carner hacer gala de sus méritos literarios y ha de poner en boca de algunos personajes frases de una gran vulgaridad y hasta de mal gusto, pero que corresponden a las que consignó el autor inglés.<sup>51</sup>

De la tasca d'En Carner, com a traductor, no cal parlar-ne: és feta amb la desimboltura que el caracteritza, com a gran reconeixedor dels recursos d'estil, però els mots que llegits quasi no sobresurten ni xoquen, dits en escena, prenen un gran relleu i arriben a astorar certes oïdes delicades, excessivament amants del lèxic aristocràtic.<sup>52</sup>

La diferent exigència lingüística que posen al traductor la comèdia clàssica i la comèdia moderna ja havia estat observada per Alexandre Plana uns anys abans, el 1911, en la seva ressenya de l'estrena de *Les alegres comares de Windsor*: 'l'original mateix [de Shakespeare] per son estil que no és el d'ara –el d'un Shaw, per exemple– demana un estil i un repertori de mots que tampoc siguin els d'un Santiago Rusiñol, també per exemple'.<sup>53</sup> El traductor de comèdies modernes per a l'escena estaria obligat a representar la realitat contemporània, el llenguatge de les converses quotidianes, però evitant de recaure en la indistinció popularista del 'català del que ara es parla'. Això el separaria també del traductor que recrea obres de ficció per a ser

---

traducció d'En Carner, llisquent i amable a estones, una mica encarcarada en certs indrets, no es pot dir que sigui una traducció excel·lent. Es veu massa que "és traducció" (Josep M. de Segarra, 'Els teatres. Romea. Última vetllada selecta. *Joan Casagran*, comèdia en tres actes de W. S. Maughan, trad. de Josep Carner', *La Publicitat*, 26 d'abril de 1923, 4).

<sup>51</sup> [Sense signar] 'Los estrenos. Romea. *Joan Casagran*', *El Noticiero Universal*, 25 d'abril de 1923, 4.

<sup>52</sup> P[rudenci] B[ertrana], 'Les estrenes. Romea', *La Veu de Catalunya*, 26 d'abril de 1923, ed. del matí, 2.

<sup>53</sup> Alexandre Plana, 'Crònica de teatres. Romea: *Les alegres comares de Windsor*, traducció de Josep Carner. Principal: Benefici de la Margarida Xirgu', *El Poble Català*, 13 de febrer de 1911, 3.

llegides; i aquí tant se val que siguin obres dramàtiques o narratives, que siguin clàssiques o contemporànies: el Carner de la Biblioteca Literària (traductor de Molière, Andersen, Alfred de Musset, Dickens, George Eliot, Erckmann-Chatrian, Mark Twain, Villiers de l'Isle-Adam, Selma Lagerlöf i Arnold Bennett en aquests mateixos anys en què traduïa Sutro i Maugham) sens dubte tenia més llibertat per a una recreació lingüística personal, que pogués contribuir a conformar una nova llengua literària sobre la base segura que havia proporcionat la reforma.<sup>54</sup>

Anàlogament, el llibretista d'una òpera còmica com *El giravolt de maig* (única contribució de Carner al projecte d'un teatre líric en català, estrenada al Palau de la Música Catalana l'octubre de 1928) podia portar a la representació actual una realitat estilitzada, la dels personatges d'un segle XVIII purament ideal o imaginari, i també un diàleg en llenguatge 'poètic' (ben visible en el lèxic: 'missenyora', 'm'apar', 'divinal', 'encantària', 'deu-me', 'bentost', 'serpent', 'baume'), amb un efecte arbitrari reforçat pel suport del vers.<sup>55</sup>

En l'obra de Carner com a traductor per a l'escena, col·laborador en la producció immediata de comèdies contemporànies, hem pogut constatar en aquest moment un propòsit de llengua literària alhora realista i digna, ben construïda, que no es deixa seduir pel miratge de la representació immediata. (I sabem que amb el temps no va fer sinó aprofundir en la preferència per la naturalitat dintre la correcció, deixant enrere

---

<sup>54</sup> En un estudi de la recreació de l'estil rondallístic per part de quatre traductors catalans d'*A Christmas Carol* (una obra que el mateix Carner, en el pròleg a la seva traducció, havia distingit de la novel·la realista dient que es tractava més aviat d'un cant i una rondalla'), Victòria Alsina conclou que és Carner qui més busca la similitud formal amb l'estil de l'original, alhora que fuig de solucions molt acostades a la llengua oral i es desinteressa d'un efecte d'estricta naturalitat; vegeu Victòria Alsina, 'La traducció de l'estil. Quatre traduccions catalanes d'*A Christmas Carol* de Charles Dickens', dins *Dickens en la cultura catalana. La recepció i les traduccions*, ed. Sílvia Coll-Vinent – Marcel Ortín (Lleida: Punctum, 2013), 161–196. Els efectes de la reforma lingüística i les decisions de Carner en la traducció d'una comèdia clàssica, feta per al llibre i no pas directament per a la representació, s'examinen a Marcel Ortín, 'Dos llenguatges de traducció diferents: les dues versions de Josep Carner d'*El malalt imaginari* (1905/1909 i 1921)', *Caplletra*, 58 (2015), 123–157. Per a una visió general del projecte de la Biblioteca Literària, col·lecció que ell mateix va crear i va dirigir els primers anys (1918-1921), vegeu Ortín, *Josep Carner i la traducció*, 58-60 i 66-74.

<sup>55</sup> Josep Carner, *El giravolt de maig* (Sabadell: La Mirada, 1928). Els exemples són tots de l'«Escena setena», pp. 64-75.



l'artifici lingüístic: l'any 1927 va declarar, per exemple, que la llengua del teatre havia de consistir a 'dir tot el que hom diria en una conversa planera, sense dir res del que no cal dir', cosa que comportava 'esquivar [arcaïsmes lèxics com] el *quelcom* i el *car* inexorablement'.<sup>56</sup>) Es tractava de demostrar les possibilitats de la llengua catalana reformada per a una presentació versemblant de caràcters i comportaments actuals al damunt de l'escenari, en diàlegs en prosa naturals i interessants. Només excepcionalment –per a obtenir un efecte determinat, fent l'ullet a l'espectador– serien acceptables les derivacions del llenguatge col·loquial cap al dialectalisme, el vulgarisme i el castellanisme, que havien estat recursos comuns de la representació realista en la tradició moderna del teatre català; ara que havien estat clarament identificades, aquelles formes lèxiques i sintàctiques espúries ja no es podien deixar de reconèixer com a representatives de modalitats de llenguatge només perifèriques o particulars, en contrast amb les formes centrals, o normals, de la llengua literària sorgida de la reforma.<sup>57</sup> Idealment, si més no, el traductor podia començar a esperar del públic culte la capacitat de fer aquestes distincions.

---

<sup>56</sup> Melcior Font, 'Conversa amb Josep Carner', *La Publicitat*, 26 de gener de 1927, 1. Són d'aquell mateix any unes declaracions molt interessants de Carles Soldevila referides al llenguatge de la comèdia burgesa, en les quals es reconeixen idees suggerides o compartides per Carner: 'L'idioma [costumista o heroic, el de la tradició del teatre català heretada del vuitcents] [...] resultava impotent per dir, davant un públic de classe mitjana, les coses quotidianes en un llenguatge alhora planer i literari. Calia esperar que l'esforç de redreçament, iniciat en la lírica i prosseguit en el periodisme, arribés a crear una nova expressió, realitzés el miracle de modificar el llenguatge de l'espectador o almenys de modificar el seu paladar lingüístic, abans de fer parlar correctament els comedians. [...] En la comèdia de ciutat, que, al meu entendre, és el teatre més teatre, no és possible de fer parlar els personatges amb un vocabulari massa allunyat del que usen els espectadors, cosa, en canvi, força faedora en la tragèdia i en el drama rural. [...] Avui [...] és ja possible de fer un diàleg on la gent, sense deixar de parlar correctament un sol segon, encomani la sensació, tan de mal definir però tan de bon entendre, de la naturalitat' ('La situació del teatre a Barcelona, IV: Els autors. II. La comèdia urbana o burgesa', *La Nova Revista*, II, 5, maig de 1927, 46-49, pp. 47 i 48).

<sup>57</sup> En aquest respecte és interessant l'exemple de Joaquim Montero, procedent del teatre còmic popular del Paral·lel, que tanmateix va col·laborar en aquesta època en la direcció artística del Teatre Romea (temporades 1920-1921 a 1927-1928) i va fer d'actor en les representacions de les obres de Sutro i de Maugham traduïdes per Carner: en la ressenya d'una adaptació teatral seva de Dickens, el crític en comparava el llenguatge amb el de la 'traducció exquisida' que havia fet Carner de la *Cançó nadalenca* i en destacava 'la bona voluntat' i els 'lloables esforços [...] per honorar el nostre idioma' (Joaquim Pellicena i Camacho, 'Teatre Català. *Mister Pickwick*, escenificació francesa de la novel·la de Carles Dickens per Duval i Chavray, traducció catalana d'En Joaquim Montero', *La Veu de Catalunya*, 13 de gener de 1921, ed. del vespre, 7).

Al mateix propòsit d'exemplaritat respondria la tria de les obres, orientada a l'educació d'aquells espectadors nous que calia atreure al teatre català: les traduccions havien de permetre que poguessin emmirallar-se en una representació de parles correctes diverses –existents o possibles–, corresponents a la diversitat de llenguatges amb què els dramaturgs anglesos contemporanis havien caracteritzat els personatges de les seves classes benestants. Des d'aquesta perspectiva, i malgrat la incomprensió d'una part dels assistents el dia de l'estrena, s'entén perfectament que Carner triés per a les Vetllades Selectes de l'empresari Canals una obra com la de Maugham, en què la comicitat de les situacions reforça una pedagogia social basada en el contrast de les maneres de parlar. Aquelles sessions havien estat concebudes pensant en el públic distingit de Barcelona, com hem vist, més que no pas en els espectadors assidus del Teatre Romea.

La representació realista de comportaments i de llenguatges no va ser el punt d'arribada de la reflexió de Carner, quant al propòsit que convindria portar al teatre. En la 'Confidència sobre llenguatge teatral' de 1935, portant una mica més endavant la mirada retrospectiva, va expressar la seva insatisfacció també amb aquella orientació de l'art dramàtic –la del teatre eduardià de principis de segle que tant l'havia atret quinze o vint anys abans–, en un moment en què ja havia de competir amb les possibilitats que l'adveniment del sonor havia proporcionat al nou art cinematogràfic. La descoberta de les possibilitats del cinema sonor s'havia produït a finals dels anys vint; el triomf definitiu, en la dècada dels trenta. Carner va fer-se seva

la reflexió que havia formulat en aquest respecte l'autor de *Joan Casagran*, precisament, publicada el mateix any de la 'Confidència'; a més de la inferioritat en què s'havia de trobar llavors un teatre de propòsit merament realista pel que fa al llenguatge, calia considerar també les limitacions temàtiques que aquesta opció li imposava:

[En] el pròleg que ha escrit per al volum cinquè de les seves obres teatrals Somerset Maugham, [...] a propòsit de la seva producció *La flama sagrada*, sosté que el realisme del llenguatge retalla la realitat vertadera, on no és pas impossible la discussió de tòpics elevats per les persones cultes. Demés, el cinema, opina, ha guanyat tants de punts al teatre en allò que ell també pugui fer, que el drama, si vol sobreviure, ha de cercar el seu material en llocs, per a un film, inabastables. El drama viu d'acció, però pot especialitzar-se en una acció purament espiritual. I en això no podria pas servir-lo el fracàs de la conversa moderna, la dels homes gairebé elementals que s'aturen un moment davant del bar.<sup>58</sup>

Carner ja havia defensat una concepció del teatre com a 'festa religiosa-nacional' el 1907,<sup>59</sup> en els primers temps de la seva participació en l'escena catalana, després d'haver experimentat un autèntic enlluernament pel teatre de Maeterlinck i d'haver fet algunes provatures d'adaptació dramàtica del cançoner i el llegendari popular. Ara, el 1935, va elogiar en termes d'espiritualitat èpica i tràgica la traducció de *L'Orestea*

---

<sup>58</sup> L'any 1935 Carner era cònsol d'Espanya a Beirut. El text del prefaci de Maugham que llegia (escrit el 1931) devia ser el de *Plays of W. Somerset Maugham*, 6 vols. (Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1933-1935), vol. V: *Caesar's Wife. East of Suez. The Sacred Flame* (1935), 5-13. L'editorial alemanya Tauchnitz distribuïa aquesta obra arreu del món excepte als territoris de l'Imperi Britànic i als Estats Units d'Amèrica, en què hi havia la reserva de drets per a dues edicions similars aparegudes poc abans (1931-1934), publicades per les editorials William Heinemann i Doubleday respectivament.

<sup>59</sup> 'La joventut i el Teatre Municipal. Opinió d'en Carner', *La Veu de Catalunya*, 16 de novembre de 1907, ed. del vespre, 1.

d'Èsquil feta per Carles Riba.<sup>60</sup> No té res d'estrany, doncs, que rebés amb simpatia la declaració de Maugham contra les limitacions del realisme amb què s'havia anat identificant la tradició de la comèdia de costums; ni que, pel seu compte, hi volgués veure un al·legat a favor d'un teatre profund, 'espiritual', un nou teatre poètic que oferiria noves possibilitats a l'ideal de la naturalitat de llenguatge. De fet Maugham s'havia limitat a defensar de les crítiques l'experiment de llengua construïda de *The Sacred Flame*, una obra de maduresa (1928), sense deduir-ne la voluntat de reorientar el seu art o d'abandonar el 'diàleg naturalista', que era l'opció lingüística més acceptada en aquell moment.<sup>61</sup> En canvi, la proposta dramàtica de Carner, quan la va realitzar amb obra pròpia en els anys quaranta i cinquanta –*Misterio de Quanaxhuata* (1943), refeta en català a *El Ben Cofat i l'Altre* (1951), i *Cop de vent* (escrita el 1955 i revisada el 1957, publicada el 1966)–, sí que va anar en la direcció nova que preconitzava en la 'Confidència':

És evident que el drama corre el risc de tornar-se convencional. Crec que seria un bon remei fer-lo més profund i més agut: que això, i no pas una certa riquesa de parlaments, significaria aquell tirat al seu nou espiritualisme. I si això s'aconseguia, el problema del llenguatge teatral, a Catalunya, seria ben resolt. Un ideal més elevat, i fet entenedor per a tots, ens tornaria al sentit del bon teatre, que té quelcom de religiós. I quant a l'èxit, tindriem certes probabilitats perquè, donada l'exagerada modèstia de la nostra actual escena, goso dir que no tindriem gran cosa a perdre.

---

<sup>60</sup> En el seu discurs de la 'Festa anyal' de l'Institut d'Estudis Catalans, reproduït al diari *La Publicitat*, 30 d'abril de 1935, 6.

<sup>61</sup> 'In the plays I have written since I have reverted to the naturalistic dialogue that seems to comply with the requirements of the present day' ('Preface', dins *Plays of W. Somerset Maugham*, vol. V, 1935, 5-13, pp. 8-9.

El cas que aquí hem examinat és, però, anterior a aquestes reflexions seves de 1935. La naturalització d'obres del teatre anglès eduardià que va portar a terme, la de la comèdia de Maugham en primer lloc, il·lustra encara l'intent de trobar per a l'escena la fórmula d'un llenguatge literari realista ben construït però no artificial: el que es considerava idoni per a aquell públic nou, la gent benestant de Barcelona, que calia guanyar. És un cas interessant en la història del teatre català contemporani per la llum que porta als propòsits i les possibilitats amb què es trobaven els dramaturgs i els traductors en aquell moment precís, immediatament posterior a la reforma lingüística.

El cas també és interessant per una raó més general, d'un cert abast teòric: confirma el principi que el llenguatge d'una traducció literària no deixa de ser mai un llenguatge històricament determinat. Els efectes d'aquest principi s'observen sobretot en les traduccions d'obres dramàtiques d'ambientació contemporània (parlaments o pur diàleg, en alguna forma de correspondència amb la parla probable dels caràcters encarnats pels personatges), més encara quan estan destinades a la representació (a la interpretació actual per part dels actors, abans que a la lectura en el llibre: *for the stage* més que no pas *for the page*, per dir-ho amb la distinció plena d'encert que ha quedat fixada amb aquest joc de paraules en anglès). En comptes d'entendre'n el llenguatge com el resultat d'una tria individual del traductor –d'una tria lliure–, cal posar-lo en funció de diversos factors relacionats: els seus propis objectius lingüístics i literaris, sens dubte, però també l'estat real de la llengua a què tradueix i, partint d'aquí, el càlcul que està obligat a fer sobre la base de les expectatives i les capacitats que pot suposar en els intèrprets i en el seu particular auditori en aquell moment concret.