

## **La segona cançó d'Ariel: traduccions, intertextos i creació literària a partir d'un original shakespearità**

**Dídac PUJOL**  
**Universitat Pompeu Fabra**

### **Como citar este artículo:**

PUJOL, Dídac (2008) «La segona cançó d'Ariel: traduccions, intertextos i creació literària a partir d'un original shakespearità», en PEGENAUTE, L.; DECESARIS, J.; TRICÁS, M. y BERNAL, E. [eds.] *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. La traducción del futuro: mediación lingüística y cultural en el siglo XXI. Barcelona 22-24 de marzo de 2007*. Barcelona: PPU. Vol. n.º 1, pp. 295-306. ISBN 978-84-477-1026-3. Versión electrónica disponible en la web de la AIETI:

<[http://www.aieti.eu/pubs/actas/III/AIETI\\_3\\_DP\\_Segona.pdf](http://www.aieti.eu/pubs/actas/III/AIETI_3_DP_Segona.pdf)>.



# La segona cançó d'Ariel: traduccions, intertextos i creació literària a partir d'un original shakespearà\*

Dídac Pujol  
Universitat Pompeu Fabra

Flebes, el mariner, va córrer moltes mars;  
guanyà, perdé, sofrí la mort per aigua.  
Llegim-nos l'un a l'altre *La Tempesta*:  
sabrem alguna cosa  
de la vida, del somni i de la mort.

Joan Vinyoli, *Tot és ara i res*

## 1. Les cançons en el teatre de Shakespeare

Avui dia anem a «veure» (més que no pas a «escoltar») una obra de teatre. En canvi, les persones que anaven al teatre a l'època de Shakespeare eren «Auditors, not spectators» (Gurr 2004: 2). Dit d'una altra manera: en temps de Shakespeare, el component auditiu era l'eix al voltant del qual s'articulava tota l'obra, mentre que el xou, l'espectacle, era un element relativament secundari. De fet, els dramaturgs elisabetians escrivien bàsicament per ser escoltats, molt més que per ser vistos (Gurr 2004: 102). I és que el món de Shakespeare era eminentment oral.<sup>1</sup> Dins d'aquest univers amb predomini del component oral i auditiu per damunt de l'espectacle visual, no és d'estranyar que la música fos un element clau a dalt de l'escenari, tant per la seva relativa abundància com per la seva funció dramàtica.

És un fet constatable que gairebé totes les obres de teatre de Shakespeare contenen cançons, ja sigui en forma completa, fragmentària o al·lusiva.<sup>2</sup> Segons Duffin (2004: 16), aproximadament la meitat de les cançons són balades (cançons narratives); altres categories són cançons d'amor, cançons de taverna i danses que es ballaven en rotllana —val a dir que la gran majoria de les tonades eren populars, conegudes per tothom, des de la persona més humil fins al més distingit membre de la noblesa. Independentment que les obres continguessin o no cançons, totes començaven amb música (normalment una trompeta anunciava que la representació estava a punt de començar) i acabaven amb una dansa (interpretada pels mateixos actors) que no tenia res a veure amb l'argument de l'obra. Tal com apunta Orgel (2004: 12-13), fins i tot les tragèdies més violentes i pessimistes es cloïen de manera harmònica, amb música i dansa.

La música (amb lletra o sense) podia tenir diverses funcions, per exemple assenyalar un moment significatiu de l'obra (la cançó del salze a *Otel·lo* IV.iii.38-55,<sup>3</sup> cantada per Desdèmona just abans de ser assassinada), reflectir l'estat d'ànim o la naturalesa d'un personatge (la cançó que canta Ofèlia quan es torna boja a *Hamlet* IV.5.185-194), separar els actes i les escenes, o bé anunciar l'aparició d'un personatge important o de

\* Aquest estudi s'emmarca en els projectes HUM2005-03926/FILO i 2005SGR 00121, finançats, respectivament, pel Ministerio de Educación y Ciencia i la Generalitat de Catalunya.

<sup>1</sup> Per a un estudi de la traducció de l'oralitat de Shakespeare en català, vegeu Pujol (en premsa).

<sup>2</sup> En serien excepcions *Juli Cèsar* i *Timó d'Atenes*. Crystal i Crystal (2005: 148-149) donen un llistat de les cançons completes que apareixen en cadascuna de les obres de Shakespeare; Duffin (2004: 521-524) llista totes les cançons, ja siguin completes, fragmentàries o simplement al·ludides.

<sup>3</sup> Els números romans en majúscula indiquen l'acte; els números romans en minúscula, l'escena; els números àrabs, els versos. Al llarg d'aquest treball seguim la numeració —i, quan citem, el text— de Shakespeare (1997).

nous personatges (la música indica que comença la representació de *La ratera* a *Hamlet* III.ii.82 i que es reprèn a III.ii.122, III.ii.268-271 i III.ii.316).

Si hem de jutjar pel nombre de cançons completes que s'hi canten, *La tempesta* és l'obra més musical de Shakespeare: hi ha un total de set cançons completes; cal afegir-hi, a més, una cançó fragmentària i una al·lusió a una cançó.<sup>4</sup> El personatge d'Ariel hi canta quatre cançons completes, i n'interpreta, amb una caramella i un tamborí, una de fragmentària. En aquest estudi ens centrarem en la segona cançó d'Ariel, la que comença «Full fathom five thy father lies» (I.ii.400-408; vegeu-ne la transcripció a l'apartat 5 de més avall).

## 2. La segona cançó d'Ariel

El marc argumental en què ocorre la segona cançó d'Ariel és el següent: a petició del mag Pròspero (legítim duc de Milà), Ariel crea una tempesta que fa naufragar en una illa Alonso (rei de Nàpols), Ferran (fill d'Alonso), Antonio (germà de Pròspero i usurpador del ducat de Milà) i altres nobles. Després del naufragi, Ferran queda separat dels seus companys de viatge, i Ariel (un esperit aeri invisible) li anuncia, mitjançant la cançó, que el seu pare s'ha ofegat en el naufragi —de fet, l'anunci és un engany ordit per Pròspero, que pretén recuperar el ducat de Milà, ocupat il·legítimament pel seu germà Antonio. La cançó apareix, i és lògic que sigui així, en un moment dramàtic de gran tensió: a Ferran se li comunica la mort del seu pare. Tot i que trista, la cançó és captivadora («This music crept by me upon the waters, / Allaying both my fury and my passion / With its sweet air. Thence I have followed it— / Or it hath drawn me rather», I.ii.395-398) i té la funció de deixar Ferran encisat per a l'encontre enamoradís amb Miranda, filla de Pròspero. De fet, la música té quelcom de celestial («I hear it now above me», diu Ferran a I.ii.411) i s'associa clarament amb la màgia («and sure it waits upon / Some god o'th' island», I.ii.392-393).

Tot i que no és el meu propòsit estudiar la cançó en tant que peça musical, val la pena tenir en compte que la cançó en qüestió pertany a un gènere molt concret: és un «aire» (en anglès, un *air*), és a dir, un tipus de cançó normalment per a una sola veu acompanyada d'un llaüt, el qual té una funció purament subsidiària. A la segona cançó d'Ariel, doncs, la lletra preval per damunt de la música, que va ser composta expressament per Robert Johnson per acompanyar el text de Shakespeare en la seva primera representació l'any 1611 —un procediment no gaire habitual; el més freqüent era que el propi Shakespeare posés lletra a una tonada popular. Sigui com sigui, sembla clar que la cançó té una veu principal (la d'Ariel, personatge que devia ser interpretat per un noi amb un timbre de veu agut) i una tornada, que (depenent dels editors del text i dels intèrprets de la cançó) és executada o bé per diverses veus (les veus de les nimfes que canten «ding dong») o bé directament per campanes. El lector interessat pot fer-se una idea força aproximada de com sonava la cançó original escoltant-la en el CD-ROM que acompanya el llibre de Duffin (2004).<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Les cançons completes de *La tempesta* són (indiquem la localització dins l'obra, el nom del personatge que canta i, entre cometes, el principi de la cançó): (1) I.ii.378-390, Ariel, «Come unto these yellow sands»; (2) I.ii.400-408, Ariel, «Full fathom five thy father lies»; (3) II.i.296-301, Ariel, «While you here do snoring lie»; (4) II.ii.43-52, Estèfano, «The master, the swabber»; (5) II.ii.171-176, Caliban, «No more dams I'll make for fish»; (6) IV.i.106-117, Juno i Ceres, «Honour, riches, marriage-blessing»; (7) V.i.88-96, Ariel, «Where the bee sucks». La cançó fragmentària és: (8) III.ii.115-118 i música posterior, Estèfano i Ariel, «Flout 'em and cout 'em». L'al·lusió a la cançó és: (9) IV.i.220-221, Trínculo, «O King Stefano, O peer».

<sup>5</sup> Val a dir que en el CD-ROM de Duffin la cançó, tot i que està tocada amb llaüt i segueix la música original de Robert Johnson, està interpretada per una dona en comptes d'un noi.

La segona cançó d'Ariel ha fascinat escriptors com T. S. Eliot, Ernest Hemingway i Sylvia Plath, cineastes com Alfred Hitchcock i compositors com Henry Purcell o Michael Nyman.<sup>6</sup> A casa nostra, la cançó ha estat traduïda vuit vegades al català. Per ordre cronològic, les traduccions que se n'han fet són de Josep Carner (1910), Cèsar August Jordana (1930), Josep Maria de Sagarra (1945;<sup>7</sup> versió revisada 1959), Marià Manent (1955), Joan Ferraté (1977), Joan Vinyoli (1984), Salvador Oliva (1985) i Miquel Desclot (1998). Les traduccions es troben transcrits a l'apartat 5.

### 3. Aspectes de contingut: traduccions, intertextos i creació literària

En aquest apartat s'analitzaran tres aspectes: (1) el grau de literalitat i de fidelitat de les traduccions al contingut semàntic de l'original; (2) els ecos intertextuals en la traducció de Miquel Desclot; i (3) l'ús de la cançó com a punt de partida per a un text de creació pròpia en el cas de Joan Vinyoli.

Pel que fa al grau de literalitat i de fidelitat de les traduccions al contingut semàntic de l'original, ens centrarem, per raons d'espai, només en el primer vers, «Full fathom five thy father lies». Clarament, la traducció més literal és la de Joan Vinyoli («Ben bé cinc brases fondo jeu ton pare»), que és l'únic que tradueix «Full» (per «Ben bé»), mentre que la menys literal és la de Miquel Desclot, que tradueix «Full fathom five» per «Al fons del freu»: aquí han desaparegut les cinc brases, tot i que es conserva la imatge marítima i, doncs, s'és relativament fidel a l'esperit de l'original. És interessant de veure també com s'ha traduït el verb «lies». La traducció que predomina és la de la forma «és» (quatre vegades), seguida de «jeu» (dues vegades), «hi ha» (una vegada) i «té el recer» (una vegada). Tant «és» com «hi ha» són locatius neutres, en el sentit que no tenen cap connotació especial: es limiten a indicar la posició on es troba el pare de Ferran. Marià Manent, en canvi, utilitza una expressió molt més marcada: tradueix «lies» per «té el recer», segurament perquè rimi amb el «té» del tercer vers. Sigui com sigui, «té el recer» introdueix un element que no figura en les traduccions més neutres: el tema de la vida-en-la-mort. Aquest motiu és present en tota la cançó: les notícies que Ariel dona a Ferran sobre la mort del seu pare són falses, de manera que, paradoxalment, Alonso és mort però no és mort; a més, en la cançó el cos mort esdevé part vivent del mar (els ossos es converteixen en corall, els ulls en perles) i, en comptes de quedar destruït o en descomposició, «el mar [...] el modifica / en una cosa estranya i rica» (traducció de Joan Vinyoli), gairebé com si recobrés la vida. La traducció de «lies» de Manent, doncs, tot i que no és gens literal, és bastant fidel al sentit de la cançó i de l'obra en general, ja que explícita de manera eficaç l'oxímoron mort-vida: tenir un recer implica estar viu, però trobar-se dins el mar a cinc brases sota l'aigua implica estar mort. Finalment, Vinyoli i Desclot, en ser els més literals (tradueixen «lies» per «jeu»), transmeten perfectament l'ambigüitat de l'original: «lies» i «jeu» poden referir-se tant a

---

<sup>6</sup> T. S. Eliot va incorporar un vers de la segona cançó d'Ariel («Those are pearls that were his eyes») a *The Waste Land* (1922). Ernest Hemingway va publicar un conte titulat «The Sea Change» (dins *Winner Take Nothing*, 1933). Sylvia Plath té un poema titulat «Full Fathom Five» (dins *The Colossus and Other Poems*, 1960). Alfred Hitchcock va dirigir una pel·lícula titulada *Rich and Strange* (1932). Per a qui estigui interessat en la música de «Full fathom five», és ineludible la versió que el 1690 va fer-ne Henry Purcell en la seva semiòpera *The Tempest, or The Enchanted Island* (una semiòpera és un tipus de teatre musical amb diàlegs parlats i cantats): Purcell va posar música a l'obra homònima de John Dryden i William D'Avenant (estrenada el 1667 i publicada el 1670), que era una adaptació de *La tempesta* de Shakespeare. Una altra versió musical de «Full fathom five» és la que va fer Michael Nyman en la pel·lícula de Peter Greenaway *Prospero's Books* (1991), una adaptació cinematogràfica de *La tempesta* de Shakespeare.

<sup>7</sup> La data més probable de publicació de la primera edició és 1945; segueixo la cronologia de Manent (1988: 326 i 356-357) i de Serrahima (2003: 269).

algú que és mort (que està enterrat en un sepulcre) com a algú que és viu i que simplement dorm.

Passem ara al segon aspecte que tractarem en aquest apartat: els ecos intertextuals en la traducció de Miquel DescLOT.<sup>8</sup> De nou, ens centrarem en el primer vers, «Full fathom five thy father lies», que DescLOT tradueix per «Al fons del freu ton pare jeu». Observem que s'introdueix una paraula que no figura a l'original: «freu», és a dir, «estret» o «braç de mar entre dues terres» (*Diccionari de la llengua catalana* de l'IEC), o «pas o canal relativament estret i generalment poc fondo situat entre dues illes» (*Gran diccionari de la llengua catalana* d'Enciclopèdia Catalana). Segons el Corpus de l'IEC (<<http://pdl.iec.es>>), el mot «freu» té un ús bàsicament literari, i s'utilitza principalment en poesia i, en menor grau, en narrativa; l'autor que més l'utilitza és Carles Riba (en el Corpus, un 26% de les citacions del mot provenen de la seva obra). A qualsevol lector mínimament bregat en poesia catalana, però, no li cal consultar el Corpus de l'IEC per saber que «freu» és una paraula bàsicament ribiana: el mot apareix diverses vegades en el *Primer llibre d'estances* i en l'*Odissea* traduïda per Riba. Vegem, tot seguit, els contextos en què Riba utilitza «freu», i les raons per les quals DescLOT pot haver-se decantat per aquest mot en comptes del més literal «braces». El poema 37 del *Primer llibre d'estances* es titula «El darrer freu» (Riba 1981: 45), i tracta del son d'Ulisses mentre creua l'últim freu, de Feàcia a Ítaca. En un poema posterior, el setè de les *Elegies de Bierville* (1984: 27-28), Riba reprèn el motiu del son d'Ulisses en retornar a Ítaca (la paraula «freu» apareix explícitament al vers 50). Tots dos poemes tenen un intertext homèric: en ells es parla del «son profund que caigué sobre els ulls d'Ulisses, quan s'hagué *ajagut* al pont del vaixell dels feacis. Adormit va fer Ulisses, l'heroi de la vigilància[,] el seu darrer pas de mar, des del país on Nausica l'havia acollit, fins a Ítaca, l'illa paterna» (nota de Riba a l'elegia VII, 1984: 44; la cursiva és meua). Aquesta explicació ens du a la traducció de l'*Odissea* de Riba: el títol que Riba va donar al llibre XII de l'*Odissea* és «El darrer pas de mar» (1995: 213), un títol equivalent a «El darrer freu» (el títol, recordem, del poema 37 del *Primer llibre d'estances*). La nota de Riba a l'elegia VII ens remet també a un altre passatge de l'*Odissea* (llibre XIII, versos 79-80): «li va caure [a Ulisses] damunt les parpelles un son sense pena, / sense surt, que talment semblava una mort molt tranquil·la» (Riba 1995: 215). Quan dorm, doncs, Ulisses es troba entre la vida i la mort, un fet que apareix no sols a l'*Odissea* sinó també en l'obra de creació de Riba: a «El darrer freu» es fa esment dels «ulls foscos de la mort» (vers 17), i a l'elegia VII llegim que «el magnànim heroi dormí dins la popa segura / més profundament que per cap vi ni per mort» (versos 7-8). Vist tot això, podem aventurar que DescLOT tria el mot «freu» per tres motius. En primer lloc, pel tema marítim: «Al fons del freu» seria un equivalent (no literal, però sí aproximat) de «Full fathom five». En segon lloc, pel tema del son associat amb el darrer freu que creua Ulisses: «freu» (i «jeu») introdueixen el motiu del son, de la mort-en-la-vida i la vida-en-la-mort (tal com hem vist, Ulisses-Alonso és mort i no és mort; de fet, Alonso-Ulisses «lies» / «jeu», és a dir, dorm). I en tercer lloc, perquè «freu» permet a DescLOT unir, mitjançant una sola paraula, la veu de tres escriptors (Shakespeare, Riba i Homer), de manera que la cançó d'Ariel adquireix una ressonància múltiple: és com si Shakespeare hagués escrit la cançó d'Ariel tenint Homer i Riba en ment. I per què, ens podem preguntar, es pren DescLOT la molèstia d'al·ludir, mitjançant el mot «freu», a Riba i a Homer?<sup>9</sup> Segurament, perquè l'ús de fragments de textos canònics insereix la seva traducció en el cànon de

<sup>8</sup> Una primera anàlisi d'aquest tema ja la vaig fer a Pujol (2001: 60-61).

<sup>9</sup> Val a dir que l'al·lusió a Riba i a Homer mitjançant la paraula «freu» me l'ha confirmada, a posteriori, el mateix DescLOT en correspondència privada: per a ell, com per a molts d'altres, la paraula «freu» estarà lligada per sempre a la lectura de l'*Odissea* ribiana, que en el seu cas data dels 15 o 16 anys.

literaritat de la cultura catalana: si una traducció passa pel sedàs d'escriptors canònics com Riba i Homer, té més possibilitats de ser acceptada com a literària en la cultura d'arribada. Aquesta tècnica d'al·lusió (que pot arribar a la citació) intertextual és perfectament lícita, i s'ha utilitzat amb relativa freqüència en traducció literària: la van usar, per exemple, C. K. Scott-Moncrieff i S. Hudson a l'hora de traduir el títol de Proust *À la recherche du temps perdu* per *Remembrance of Things Past* (una expressió manllevada del sonet 30 de Shakespeare), i l'han emprada amb profusió els membres de l'escola de traducció brasilera anomenada «caníbal», interpolant fragments d'altres obres canòniques en les traduccions (vegeu Vieira 1999).

L'últim aspecte que tractarem en aquest apartat té a veure amb la recepció de la segona cançó d'Ariel en la literatura catalana, i més concretament amb el seu ús com a punt de partida per a un text de creació pròpia en el cas de Joan Vinyoli. Vinyoli segueix un procés invers al de Desclot: mentre que Desclot introdueix elements intertextuals d'autors canònics (Riba, Homer) en la seva traducció de Shakespeare, Vinyoli (1984: 53) introdueix elements intertextuals d'un autor canònic (Shakespeare) en un text de creació pròpia, «Cançó de mar»:

A quin racó d'antiga mar vingut, / franc de recances, m'he quedat rocós, /  
matinalment atònit que jo fos / un altre, net, insomne, resolut? // Que veloçment  
corria sense por / per la finor porosa de l'asfalt / cap on s'asseca en cada barca, al  
pal, / la teranyina amb fosca salaborr! // Quan he sentit la vella olor de sal / marina  
a prop i he tocat els esculls, / he interrogat la mar des del sorral / i se m'han fet  
totes les perles ulls.

El poema de Vinyoli està clarament inspirat per la segona cançó d'Ariel: hi apareix el motiu del mar, de la transformació («que jo fos / un altre») i de la mort-en-la-vida («m'he quedat rocós»). L'últim vers («i se m'han fet totes les perles ulls») és una inversió (gairebé una traducció a la inversa) del vers «Those are pearls that were his eyes» —per dir-ho en termes shakespearians, el poema de Shakespeare sofreix en Vinyoli un «sea-change / Into something rich and strange». I és que Vinyoli 'tradueix', tot capgirant-la, la metàfora de la cançó d'Ariel: el poeta, davant la mar, queda tan meravellat que les perles se li tornen ulls. La metàfora implica que el poeta té una epifania en el sentit joycià: Vinyoli passa a veure la realitat d'una altra manera, amb uns altres ulls, d'una manera més profunda. Aquesta metamorfosi és comparable a una naixença: el poeta passa de la mort a la vida (les perles se li tornen ulls), just al contrari que en *La tempesta*, on Alonso passa de la vida a la mort (els ulls se li tornen perles). En tots dos casos, però, el canvi esdevé quelcom de positiu, un enriquiment.

#### 4. Aspectes formals

Fain (1968: 329) ha remarcat amb encert que la segona cançó d'Ariel «is an intricate fabric in which alliteration, assonance, rhyme, and rhythm combine to create a spell» —un encanteri o encís al qual sucumbeix Ferran, però també nosaltres. En aquest apartat analitzarem tres aspectes de l'original i de les traduccions: (1) el ritme; (2) la rima; i (3) les al·literacions.

El ritme té dos components bàsics: el sil·làbic i l'accentual. A l'hora de traduir una cançó, el primer factor que cal tenir en compte és el nombre de síl·labes per vers: el traductor ha de crear un text amb una duració, si no idèntica, molt semblant a la del text original. I, a partir d'aquí, haurà de trobar un ritme que s'adeqüi, tant com sigui possible, a l'original. Tal com ha remarcat Àngel Luis Pujante (2001: 208), la tècnica necessària per traduir les cançons de Shakespeare és molt semblant a la del doblatge: el traductor ha de fer coincidir la durada, les pauses i els ritmes de l'original amb els del

text meta. Començarem centrant-nos en l'aspecte accentual, i deixarem per més endavant el component sil·làbic. Prenguem, a tall d'exemple, els versos 3, 6 i 7 («Those are pearls that were his eyes», «Into something rich and strange» i «Sea-nymphs hourly ring his knell»). El ritme de cadascun d'aquests tres versos es podria representar així: / x / x / x / (on ' / ' és una síl·laba tònica i 'x' una síl·laba àtona). Dit amb d'altres paraules, el ritme és binari, i més concretament trocaic.<sup>10</sup> Aquesta alternança perfecta de síl·labes tòniques i àtones evoca no solament el vaivé de les onades (en tots tres versos), sinó també l'anar i venir del batall, el dringar de la campana (en el vers 7, així com a «Ding dong» i a «Ding-dong bell»). L'original, en definitiva, presenta moments insuperables en què, gràcies a la combinació d'accents, s'uneixen so i sentit. Seria lògic, en conseqüència, que l'èxit de les traduccions es jutges no solament per la fidelitat al sentit, sinó també per la capacitat de reproduir els aspectes formals, des del ritme fins a la rima, passant per les al·literacions. La pregunta que cal fer-se, doncs, és: en quantes de les vuit traduccions de la cançó d'Ariel es reproduïx el ritme binari dels versos 3, 6 i 7? Malauradament, només en una: la de Desclot —de fet, tots els versos de la seva traducció tenen un ritme binari, i més concretament un ritme trocaic invertit, és a dir, un ritme iàmbic.<sup>11</sup> Deixem els aspectes accentuals<sup>12</sup> i centrem-nos en l'altre aspecte del ritme: el nombre de síl·labes del vers. En l'original tots els versos tenen set síl·labes, excepte el primer i l'últim, que en tenen vuit, i el vuitè, que en té dues. Si pretenguéssim fer encaixar les traduccions amb la tonada original (tal com es pot escoltar en el CD-ROM de Duffin 2004), les que, d'entrada, s'hi acoblarien millor serien les de Jordana, Ferraté i Desclot. El motiu és que tenen un nombre de síl·labes idèntic o molt semblant a l'original. En el cas de la traducció de Jordana, en heptasíl·labs, els dos octosíl·labs de l'original no representarien cap problema, ja que quan es canta no és gaire difícil allargar una mica una síl·laba en un vers que en té set. I en el cas de les traduccions de Ferraté i Desclot, el fet que estiguin en octosíl·labs tampoc no presenta gaires inconvenients, ja que, quan canten l'original (en el CD-ROM de Duffin 2004), sovint allarguen la vocal d'una determinada paraula, de manera que és com si el vers tingués vuit síl·labes en comptes de set —un exemple seria el segon vers, que es canta «Of his bones are cora-al made»—. La resta de traduccions (les de Carner, Sagarra, Manent, Vinyoli i Oliva) tenen deu síl·labes o alternen decasíl·labs amb altres tipus de vers, de manera que presenten més dificultats d'encaix amb la tonada original que no pas les de Jordana, Ferraté i Desclot. Val a dir, però, que la llargada d'aquestes traduccions no seria obstacle perquè poguessin ser cantades amb una altra melodia: de fet, totes elles presenten una gran regularitat rítmica i són, doncs, aptes per al cant. És més: a l'hora de traduir la cançó d'Ariel, és molt probable que la majoria (si no tots) els traductors en desconeguessin la tonada, de manera que segurament van optar per traduir la cançó com a text poètic i no pas com a text pensat per acompanyar una partitura musical concreta.

La hipòtesi de la traducció poètica queda refermada pel fet que tots els traductors han introduït rima. Si prescindim del vers bisíl·lab de l'original («Ding-dong»), constatem que la majoria de traduccions segueixen l'esquema de rimes de l'original: <a b a b c c d d>. Hi ha excepcions escadusseres: el quart vers de Sagarra i el segon i el vuitè de

<sup>10</sup> El ritme binari està compost per dos peus. Un peu és un grup de síl·labes que constitueixen una unitat mètrica; normalment un peu està format per una combinació de síl·labes tòniques i àtones. El ritme trocaic té el patró / x, mentre que el ritme iàmbic té el patró x /.

<sup>11</sup> En el tercer vers de la traducció («dels ulls, les perles del nimfeu»), he posat un accent de suport o secundari a “del”, que en l'escansió assenyalo entre parèntesis: x / x / x (/) x /.

<sup>12</sup> No entrarem, per raons d'espai, en el component accentual o ritme intern de cada vers: a l'hora de cantar, les diferències accentuals respecte a l'original serien superables, en la majoria de casos, mitjançant la tècnica d'allargament de vocals, que permet desplaçar accents, amb l'inconvenient, això sí, de forçar la naturalitat del discurs.

Manent, per exemple, no rimen amb cap altre; i la traducció de Carner allarga el nombre de versos (de nou passa a dotze) i presenta un esquema <a b a b c c d e d f f e>. La varietat, però, és més gran si considerem les rimes des del punt de vista accentual: mentre que en l'original hi ha una rima molt marcada (masculina), la majoria de traduccions presenten alternança entre una rima molt marcada (masculina) i una de menys marcada (femenina), excepte la de Miquel Desclot, on totes les rimes són masculines. D'altra banda, l'original combina amb gran equilibri les rimes assonants amb les consonants. Jordana i Desclot també les combinen, però amb predomini de les consonants. Sagarra utilitza sols rimes assonants, mentre que la resta de traductors fa servir rimes exclusivament consonants.

Ja per acabar, ens centrarem en el primer vers («Full fathom five thy father lies») i n'analitzarem els aspectes formals, inclosos el ritme, la rima i les al·literacions. Abans que res, cal tenir present que Shakespeare podia haver escrit perfectament «Full fathom six thy father lies», «Six fathoms under the sea thy father lies», o bé «Thy father has drowned». D'haver estat així, la diferència semàntica seria mínima, però el vers certament que hauria perdut molt, tant fònicament com estèticament. I és que les paraules d'Ariel són meravelloses, màgiques i encisadores, tant per a nosaltres com per a Ferran: «Full fathom five thy father lies».<sup>13</sup> Analitzem-ho: quatre sons /f/ (més un altre, /v/, de la mateixa família: fricatiu labiodental); tres sons fricativs interdentalsonors (representats per la grafia 'th'); dos sons /l/ (a la primera i a l'última síl·laba del vers, de manera que hi ha un equilibri); rimes internes («five ... thy ... lies»); rima masculina amb el tercer vers («lies ... eyes»); monosíl·labs en un 66,6% (quatre de les sis paraules; els monosíl·labs, quan n'hi ha molts de seguits, es perceben molt, i per tant criden l'atenció sobre ells mateixos); i, per si fos poc, simetria rítmica perfecta (tres troqueus entre dues síl·labes tòniques: / / x / x / x /; l'alternança de síl·labes tòniques i àtones evoca, juntament amb els sons fricativs /f/, /v/ i 'th', el vaivé de les ones). Cal ser un geni per crear tanta perfecció, tanta bellesa, tanta màgia.<sup>14</sup> Si hem de jutjar les traduccions, l'única que crea un impacte estètic equivalent o semblant al de l'original és la de Desclot, «Al fons del freu ton pare jeu»: vuit síl·labes, com en l'original; dos sons /f/; dos sons /o/; dos sons /n/ (fonèticament, [n] i [m]); rima interna («freu ... jeu», just a la meitat del vers, com Shakespeare); rima masculina amb el 3r vers («jeu ... nimfeu»); monosíl·labs en un 85,7% (sis de les set paraules); i, per si fos poc, ritme impecable (tetràmetre iàmbic: x / x / x / x /, que, junt amb els sons /f/, evoca a la perfecció el vaivé de les ones). Convindrà el lector que, tant pel que respecta a la forma com pel que fa al contingut, la traducció de Desclot, si bé és la menys literal, és la més creativa, la més literària i la més fidel a l'esperit de l'original; és, de fet, una recreació, una «repoetització».<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Un precedent del vers el trobem a *Romeo i Julieta* I.v.85, on Mercutio parla de brindis amb copes «five fathom deep».

<sup>14</sup> Recordem que alguns encanteris exploten el vessant al·literatiu, la repetició, la rima o els monosíl·labs: en són exemples el curt «abracadabra» (que en castellà fan rimar i al·literen amb «pata de cabra») i el llarg encanteri de les bruixes a *Macbeth* (IV.i.1-62), del qual donem dos exemples: «Double, double, toil and trouble, / Fire burn and cauldron bubble» (IV.i.10-11); «Fillet of a fenny snake, / In the cauldron boil and bake. / Eye of newt and toe of frog / Wool of bat and tongue of dog» (IV.i.12-15).

<sup>15</sup> El terme és de Segimon Serrallonga, que l'aplica al Joan Vinyoli traductor de Rilke; vegeu Carbó (1988: 345 i nota).



## Apèndix: la segona cançó d'Ariel i les seves traduccions catalanes<sup>16</sup>

- Shakespeare, *The Tempest*, I.ii.400-408  
ARIEL (*song*): Full fathom five thy father lies. / Of his bones are coral made; / Those are pearls that were his eyes; / Nothing of him that doth fade / But doth suffer a sea-change / Into something rich and strange. / Sea-nymphs hourly ring his knell: / SPIRITS [*within*]: Ding dong. / ARIEL: Hark, now I hear them. SPIRITS [*within*]: Ding-dong bell. [*etc.*]
- Carner (1910: 34)  
ARIEL, *cantant*: Sota de cinc braços es ton pare / del mar al cap-de-vall; / perles sos ulls esdevenien ara / y els óssos se tornaven de corall. / Rê de son cos afina; / més tot ha près en ell forma marina, / com d'un tresor novell, / y dones vagues d'un somriure blanc / toquen a morts per ell. / Les llurs passades / jo hi escoltades. / VEUS, *cantant la tornada*: Ning, nang, ning, nang.
- Jordana (1930: 26-27)  
ARIEL *canta*: A cinc brases hi ha el teu pare; / dels seus ossos fan coralls; / els seus ulls són perles ara; / tot el que es perd pels estralls / de la mort se li canvia / en quelcom de ric i estrany. / Per ell és que se sentia / de campana trista el dring. / (*Tornada a dins*: Ganang, ganing!) / Sents ara? Ganang, ganing!
- Sagarra (1945: 31-32)  
CANÇÓ D'ARIEL: Ton pare és a cinc brases sota l'aigua; / dels ossos seus se'n fa coral; / el que eren els seus ulls són perles ara. / Res d'ell no s'ha fet malbé, / però ha sofert els canvis de la mar, / tornant-se alguna cosa rica i rara. / Nimfes del mar li branden les campanes. / (*Des de dins*.) Ding-dong! / No les sentiú com toquen? Ding-dong-dang!
- Sagarra (1959: 150; variants de la versió revisada)  
títol: CANÇÓ / vers 2: seus, se'n / vers 4: d'ell s'ha / vers 8: (*Tornada*.) Ding-dong! / vers 9: ARIEL. ¿No les
- Manent (1955: 67)  
LAI MARINER: El teu pare a nou brases té el recer. / Són de corall els ossos; / per ulls aquestes perles ara té. / D'ell no es marceix ni mica, / però ha sofert un canvi mariner / i es torna de matèria estranya i rica. / Per ell toquen a morts les nimfes; i, ben clars, / cada hora els sons de la campana —escolta!— / *ding, dong*, prou sentiràs.
- Ferraté (1977: 110)  
[«CANÇÓ FUNERAL D'ARIEL»]: Cinc brases fondo és el teu pare; / dels seus ossos se'n fa coral; / el que eren ulls són perles ara, / sense que en ell hi hagi defalt, / ans és el mar que el modifica / en una cosa estranya i rica. / Nimfes del mar toquen a morts: / escolta!, en sento els clascos somorts.
- Vinyoli (1984: 53)  
CANÇÓ D'ARIEL: Ben bé cinc brases fondo jeu ton pare: / dels ossos seus se n'està fent coral, / el que eren els seus ulls són perles ara, / ni una mica del que és en ell mortal / no s'ha perdut; una mudança clara / de mar el torna en cosa rica i rara. / Nimfes toquen a morts per ell cada hora: el dring / escolta!, ara les sento, ning-nang-ning.
- Oliva (1985: 41-42)

<sup>16</sup> En les traduccions antigues, s'ha mantingut l'ortografia original.

*Cançó d'Ariel*: ARIEL: A cinc brases sota aigua és el teu pare, / els ossos se li tornen de corall; / perles els ulls li esdevindran encara. / Res d'ell no s'esvaeix; al capdavall / pateix només els canvis de la mar: / es converteix en un tresor bonic i rar. / Cada hora toquen a la seva mort / les Nimfes de la mar. TORNADA: Ning, nong! / ARIEL: Escolta, ara les sento; fan ning, nong.

- Oliva (2006: 27; variants de la versió revisada)

*Versió revisada (variants)*: vers 5: és el poder del mar que el modifica / vers 6: i el converteix en una cosa estranya i rica. / vers 8: nimfes (*a més*, «TORNADA: Ning, nong!») *passa a formar un vers independent, el 9è* / vers 10: sento:

- Desclot (1998: 31)

ARIEL (*cançó*): Al fons del freu ton pare jeu; / dels ossos seus se'n fa corall, / dels ulls, les perles del nimfeu; / però el seu cos no passa avall, / que muda per l'obrar del mar / en un tresor luxós i rar. / Les nimfes van a morts tocant: / (*Cor.*) Ning-nang! / Escolta! No les sents? Ning-nang.

## Referències bibliogràfiques

- Carbó, F. (1988). «Joan Vinyoli: de la traducció a la repoetització». *Boletín de la sociedad castellanense de cultura* 63 (3). 343-350.
- Carner, J. (trad.) (1910). W. Shakespeare, *La tempesta*. Barcelona: Estampa d'E. Domenech.
- Chickering, H. (1994). «Hearing Ariel's Songs». *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 24/1. 131-172.
- Crystal D. i B. Crystal (2005). *The Shakespeare Miscellany*. Londres: Penguin.
- Desclot, M. (trad.) (1998). W. Shakespeare, *La tempesta*. Barcelona: Proa.
- Duffin, R. W. (2004). *Shakespeare's Songbook*. Nova York: Norton.
- Fain, J. T. (1968). «Some Notes on Ariel's Song». *Shakespeare Quarterly* 19 (4). 329-332.
- Ferraté, J. (1977). Lectura de *La terra gastada*, de T. S. Eliot. Text original, versió i comentari. Barcelona: Edicions 62.
- Gurr, A. (2004). *Playgoing in Shakespeare's London*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jordana, C. A. (trad.) (1930). W. Shakespeare, *Obres de Shakespeare*, volum II: *La tempestat. L'amansiment de la fera. Els dos cavallers de Verona*. Barcelona: Editorial Barcino.
- Manent, A. (1988). «Els llibres de bibliòfil en català (1941-1962)». Dins A. Manent i J. Massot i Muntaner (ed.). *Miscel·lània Joan Gili*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. 321-360.
- Manent, M. (trad.) (1955). *Poesia anglesa i nord-americana*. Barcelona: Editorial Alpha.
- Oliva, S. (trad.) (1985). W. Shakespeare, *La tempesta*. Barcelona: TV3 - Vicens Vives.
- Oliva, S. (trad.) (2006). W. Shakespeare, *La tempesta*. Barcelona: Vicens Vives.
- Orgel, S. (2004). «Foreword». Dins R. W. Duffin (2004). *Shakespeare's Songbook*. Nova York: Norton. 11-14.
- Pujante, Á. L. (2001). «Translating Shakespeare's Songs: The Letter and the Musical Spirit». Dins P. Fernández Nistal i J. M. Bravo Gonzalo (ed.). *Pathways of Translation Studies*. Valladolid: Universidad de Valladolid. 205-216.
- Pujol, D. (2001). *Across the Frontier: A Dialogic Approach to Literary Translation, Poetry, Language and Identity in Contemporary Irish and Scottish Literature*. Barcelona: PPU.
- Pujol, D. (en premsa). «La traducció al català de la oralitat fingida en el teatre de Shakespeare». Dins J. Brumme i A. Zaballa (ed.). *Descripción y traducción de la oralidad fingida*. Frankfurt - Madrid: Vervuert - Iberoamericana.
- Riba, C. (1981). *Estances*. Barcelona: Edicions 62.
- Riba, C. (1984). *Elegies de Bierville*. Barcelona: Edicions 62.
- Riba, C. (trad.) (1995). Homer, *L'Odissea*. Barcelona: La Magrana.

- Sagarra, J. M. de (trad.) (1945). W. Shakespeare, *La tempestat. Romeo i Julieta. Nit de reis. Othel·lo*. Barcelona[: Edicions Calíope].
- Sagarra, J. M. de (trad.) (1959). *El mercader de Venècia. La tempestat. L'amansiment de l'harpia*. Barcelona: Editorial Alpha.
- Serrahima, M. (2003). *Del passat quan era present, I: 1940-1947*. Barcelona: Edicions 62.
- Shakespeare, W. (1997). *The Norton Shakespeare: Based on the Oxford Edition*. Nova York: Norton.
- Vieira, E. R. P. (1999). «Liberating Calibans: Readings of *Antropofagia* and Haroldo de Campos' Poetics of Transcreation». Dins S. Bassnett i H. Trivedi (ed.). *Post-Colonial Translation: Theory and Practice*. Londres: Routledge. 95-113.
- Vinyoli, J. (1984). *Domini magic*. Barcelona: Empúries.