

---

MARINA A. ABRÀMOVA

---

LA POLIFONIA DE GÈNERES  
I D'ESTILS EN *TIRANT LO BLANCH*  
I EL PROBLEMA DE  
LA SEVA ADEQUADA TRADUCCIÓ  
AL RUS

---

Per a apreciar millor el valor del *Tirant lo Blanch* és útil d'estudiar-lo des del punt de vista de la història de la novel·la. Sembla que per a aquesta tasca podrien ser útils alguns treballs conceptuals de filòlegs russos sobre la teoria de la novel·la. Parlaré essencialment d'un d'ells, Mikail Baktin, que és conegut a Europa sobretot gràcies al seu llibre sobre el carnaval medieval i l'obra de François Rabelais. Però en va escriure molts més.

En particular, en el seu treball *La paraula en la novel·la*, M. M. Baktin destaca dues línies principals en el desenvolupament de la novel·la: 1) l'*artificiosa* i 2) la *magistral*. Al mateix temps, quan caracteritza la mentalitat literària i lingüística dels creadors i de l'auditori de les novel·les cavalleresques, subratlla dos moments claus: "... la ruptura entre la llengua i la matèria d'una banda, i entre la matèria i la realitat contemporània de l'altra". Baktin es fixa en el primer moment. És per això que la novel·la cavalleresca pertany, segons Baktin, a la línia *artificiosa*, les característiques primordials de la qual són la *monofonia* i la *monoestilística*.

Però, per a Baktin, els autèntics i grans exemples de la novel·la els ha donat l'altra línia del desenvolupament del gènere, que "introdueix la polifonia social en el corpus de la novel·la donant-li una estructura i un sentit, encara que molt sovint l'autor no s'expressa directament". Baktin anomena aquesta línia "magistral" perquè la característica que acabo de citar s'aplica també a la novel·la moderna, sobretot a les novel·les

de Dostoievski que, a l'entendre de Baktin, representen l'exemple ideal del gènere. Ara no tenim temps de discutir sobre el problema de què és la novel·la moderna. Penso que les obres de Dostoievski en són només un tipus. Però si fins i tot suposem que Baktin té raó amb això, queda una llacuna molt important en la seva teoria. De fet, per al mateix Baktin, un dels més grans exemples que dóna la línia magistral és *Don Quijote*. Però Baktin no aclareix i ni tan sols es pregunta de quina manera Cervantes va poder crear aquest tipus polifònic de novel·la en el marc de la novel·la cavalleresca, és a dir artificiosa.

Això esdevé més clar si hom examina el segon moment clau (la ruptura entre la matèria i la realitat contemporània). Sobre aquest punt està basada la monografia consagrada a la novel·la medieval d'un altre estudiós rus, E. Meletinski: "La novel·la medieval no parteix de la vida tal qual [escriu] sinó que s'aprofita dels arquetipus de rondalles i llegendes –pròpies, estrangeres i antigues– i, a poc a poc, va creant una mena de mitologia artística novel·lesca".

Des d'aquest punt de vista la novel·la cavalleresca medieval es pot considerar com una utopia amb una oposició constant entre el món real i el món ideal, utòpic. En les primeres etapes del gènere la irrealitat es representava no tant com una ficció artística, sinó més aviat com un món utòpic, ideal per tal que l'heroi hi pugui demostrar les seves millors qualitats i perfeccionar-se. Aquest protagonista sempre positiu (tret genèric que prové de la rondalla i del folklore celta), que necessita un món harmonitzat amb ell, va determinar en gran part el caràcter utòpic de la novel·la cavalleresca.

La coordinació i el joc del món real i del món ideal, així com el contingut del model utòpic determinen considerablement l'evolució de la novel·la cavalleresca cortesana. Durant tota la història d'aquest gènere destaquen alguns tipus de model utòpic del món i de l'heroi positiu, l'evolució dels quals està directament lligada amb el contingut de la utopia mateixa. Queda absolutament clar que la diferència que existeix entre les idees medievals i les renaixentistes sobre la utopia (que la interpreten des de punts de vista diversos pel que fa a la seva finalitat, a la possibilitat de l'home de demostrar-hi les seves capacitats i a la coordinació amb el món real) va ser una fita essencial per a les novel·les cavalleresques medievals i renaixentistes. Un canvi important en aquest sentit es va produir ja a l'Edat Mitjana tardana i *Tirant lo Blanch* n'és una de les proves més paleses.

A banda de tot això no s'ha d'oblidar que la utopia de la novel·la cavalleresca medieval, artúrica, en primer lloc, ja estava esgotada en l'època de Martorell. I abans de començar a parlar sobre la polifonia de gèneres i d'estils en el *Tirant*, caldria examinar alguns dels processos que van provocar aquest esgotament, notable en la literatura francesa cap al segle XIV. Pel que toca a aquesta última literatura, la crisi en el desenvolupament de la novel·la cavalleresca no va ser superada en el marc del gènere mateix. Per aquesta raó no tenim cap novel·la francesa del nivell de Chrétien de Troyes al s. XIV o XV, només hi ha alguns exemples de l'explotació dels esquemes i

paradigmes anteriors i de la banda atractiva de l'argument que s'assemblen l'un a l'altre com dues gotes d'aigua. Un cas semblant també va passar a la novel·la cavalleresca castellana (que veiem també en *Blandin de Cornualha*, encara que en català la quantitat de traduccions lliures de la novel·la francesa és molt més reduïda) i, com a màxim, van contribuir únicament a la creació de la *prosa narrativa noble*. Com diu Bakhtin: "Aquesta prosa *legalitza* i canonitza la ruptura absoluta entre la llengua i la matèria i troba, a nivell d'estil, una forma de superació d'aquesta ruptura que resulta convencional i il·lusòria... Per a aquesta prosa la llengua és un element neutre i, a banda d'això, resulta tan agradable i ornamentada, que permet de concentrar-se en l'*atracció* cap als elements superficials, cap a l'agudesa i sentimentalisme del material literari". És evident que aquesta línia de novel·la, on al mateix temps s'acumulaven elements fantàstics, fabulosos, que l'allunyaven cada vegada més de la realitat, va resultar estèril. És precisament aquest tipus de novel·la cavalleresca el que està tan brillantment parodiat per Cervantes. Notem ací, que no vol dir res que als segles XIV i XV a França la problemàtica cortesana es traslladés en altres gèneres —el poema al·legòric o el conjunt de novel·la cavalleresca, a la manera de *Lancelot-Graal*. Encara que la literatura castellana hagués donat molts exemples de novel·la cavalleresca de prosa narrativa noble, és precisament a la península ibèrica que la novel·la cavalleresca roman viva, es desenvolupa i dona grans exemples als segles XV i XVI que comencen la història de la novel·la moderna. Sembla que l'obra de Martorell va poder esdevenir-ne una, gràcies no solament a la genialitat de l'autor, sinó també a algunes tendències anteriors en la literatura catalana. Ara parlaré de dos fenòmens (encara que, és clar, n'hi ha molts més), importantíssims des del punt de vista del desenvolupament de l'oposició *utopia-realitat* en la novel·la.

El primer n'és *La Faula* de Guillem de Torroella. Encara que sembli prou senzilla, té un sentit molt profund. D'entrada cal dir que Torroella reforça el caràcter irreal del món artúric. Cal fixar-se ja en el títol que subratlla l'associació amb una rondalla, amb la ficció. El fet que l'heroi es trobi en una illa, és a dir, que travessi un espai d'aigua, significa que passa a l'altre món, el món del més enllà. És per això, que el rei Artús està molt estranyat de veure l'*autor* de la *Faula*, perquè, com ell mateix diu, encara ni un sol mortal no ha tingut l'honor de visitar el seu reialme. Així, en *La faula* estan inclosos elements de la *Visió*, un gènere bàsicament religiós. Per tant, el món artúric en l'obra de Torroella està sacralitzat d'una manera particular i comparat amb el mite cristià.

El caràcter il·lusori del món artúric està accentuat també gràcies al seu xoc directe amb el món real que està introduït en *La faula* amb la presència de l'*autor* abans de tot. Aquest xoc determina el conflicte essencial de *La faula*: la trobada del protagonista amb Artús té només un sentit —demostrar un decalatge irremeiable del reialme ideal i del món, d'on ha vingut l'*autor*. Això provoca la problemàtica ètica i, en part, social de l'obra. Al món real, com ho explica el rei Artús, hi ha o avars, que no veuen res més que els diners, o persones honrades, que, malgrat tot, no poden canviar res. La gent no

recorda el reialme ideal. És molt significatiu que el rei Artús no està mort com pensa primer el protagonista, sinó que està malalt, i la raó de la seva malaltia és aquesta situació horrorosa del món real.

Observem com el conflicte essencial de *La faula* n'exclou del tot la problemàtica amorosa, que testimonia la disjunció de la base original de la novel·la cavalleresca francesa (la col·lisió interior entre l'amor i els deures socials del cavaller). Torroella considera l'amor en l'extens sentit ètic i social (Artús pateix tant perquè estima els seus súbdits).

A Torroella, doncs, li pertany sense cap dubte el mèrit de tractar el tema artúric d'una manera molt original precisament per la coordinació d'aquest món amb la realitat. Però aquesta decisió tan radical podia dur a la mort de la novel·la cavalleresca: si un gènere utòpic es torna una crítica dels vicis d'una època o, senzillament, en la reflexió directa dels conflictes reals, aquest gènere ja deixa d'existir com a tal. Torroella, doncs, es trobava a l'última frontera de l'existència de la utopia artúrica, si declarava que tothom se n'havia descuidat, és a dir que ja era inútil.

Però, tot i amb això, Torroella va traçar un camí cap a la *salvació* de la novel·la cavalleresca. Pel que sembla és el primer a presentar la utopia artúrica com un món artístic. El que acabem de dir està estrictament lligat amb el fet que Torroella no es basava en l'experiència de la seva pròpia tradició, sinó de la literatura francesa. Per a ell, el món artúric no era només una utopia rondallística, lligada a les llegendes bretones i a la mitologia cèltica, sinó, més aviat, una utopia novel·lesca més moderna, lligada amb la novel·la francesa. Així veiem com la serp, que és la primera a trobar el protagonista a l'illa màgica, li parla en francès (!), mentre que tota la narració precedent és en català. Doncs, la llengua dels consagrats –un atribut necessari de món ideal– és la llengua de les novel·les cavalleresques franceses. El caràcter “literari” del món ideal està subratllat moltes vegades. D'aquesta manera, els cascavells dels estreps del cavall, que va dur el protagonista al palau reial, toquen *Le lai de Tristan*. Dels herois artúrics, l'autor en veu *vius* dos: el rei mateix i la fata Morgana, mentre que els altres es troben representats sobre els vitralls del palau, són imatges artístiques.

Pel que fa al segon fenomen, en faré només cinc cèntims, perquè està molt més estudiat que *La faula*. És la nostàlgia per l'ideal cavalleresc i l'*estetització* de la realitat produïdes en els segles XIV i, sobretot, XV a tota Europa. Aquest procés consistia no tan sols en els *passos d'armes*, torneigs etc., sinó també en les obres literàries. I és molt important que, d'una banda, gràcies als tractats sobre les regles de la composició de cartes de batalla i sobre la cerimònia de la batalla mateixa anava creant-se una etiqueta lúdica molt particular. Aquesta prescrivía per als cavallers reals una conducta segons les lleis del món ideal novel·lesc (artúric abans que tot). D'altra banda, les biografies dels cavallers reals i les descripcions dels passos d'armes i torneigs testimonien el desig de fixar sobre el paper els fenòmens de la vida que havien tingut com a fonts obres

literàries. La *cavalleria ideal* tornava així a la literatura, i aquest fet va influir directament en la creació d'un nou tipus de la novel·la cavalleresca.

Ara bé, abans de tornar a parlar de Martorell, en podem treure unes conclusions. Cap a mitjan segle XV a Catalunya van crear-se les tendències que van canviar la concepció i el funcionament del complex artúric: la sacralització complementada del mite artúric; el començament de la comprensió de la utopia artúrica com a artística i, a més a més, novel·lesca; l'accentuació particular sobre la disjunció de l'ideal i de la realitat i la revelació de la problemàtica social i ètica; l'estetització de la vida real, provocada pel fet que per primera vegada està suposada la mort de la utopia artúrica; el caràcter més complicat de la interacció entre les normes de conducta, orientades a la literatura, i la literatura mateixa. Aquests són fenòmens importantíssims que havien preparat una etapa absolutament nova dintre de la història de la novel·la cavalleresca.

Tots aquests fenòmens, juntament amb l'esgotament de la utopia novel·lesca artúrica, van canviar la seva accepció per Martorell. Martorell proposa un tipus nou d'utopia determinat abans que res per la seva actualitat. Aquesta utopia està *adrecada* a la realitat i directament lligada amb esdeveniments importantíssims de l'època. A més a més, el protagonista ja no actua en un sol món ideal per manifestar-hi les seves millors qualitats (com passa a la part anglesa del *Tirant*), diríem que està més aviat pendent del món *pseudoreal* i ha de saber ésser més *terrenal*, actuar en situacions molt variades i complicades per a un Lancelot o un Ivain.

S'ha de constatar, però, que essent la novel·la cavalleresca un gènere utòpic, la realitat pot ser-hi introduïda només indirectament (això esdevé encara més notable si ho comparem amb la reflexió de la realitat en una novel·la picaresca, per exemple). Per això el lloc geogràfic real i l'època *pseudoreal* del *Tirant*, així com el protagonista i altres personatges, no són mai neutres i independents de les tradicions culturals i literàries anteriors. Tot es troba caracteritzat no d'una manera directa, sinó a través d'estereotipus d'altres gèneres i estils narratius. No obstant això, per a crear una mitologia novel·lesca de la personalitat i de l'amor i per a formar un model del món, Martorell, a diferència dels autors anteriors medievals, se serveix més que d'arquetipus mitològics, d'arquetipus de gèneres literaris de tota mena.

A banda de tot això, no s'ha d'oblidar que la utopia de la novel·la cavalleresca medieval ja estava esgotada en l'època de Martorell. Aquest últim s'allibera d'una actitud seriosa envers la utopia artúrica. Una certa distància envers aquesta utopia i envers l'ideal anterior el va dur a una actitud lúdica i, després, a una nova accepció de les funcions de la ficció artística. Per explicar-ho, cal examinar, l'únic episodi del *Tirant* en què apareix el rei Artús. Aquest episodi gairebé repeteix el sentit de *La faula*: els herois del *Tirant* es troben amb el rei, perquè els expliqui les autèntiques virtuts dels cavallers, de les dames i de l'estat ideal. A més a més, la fada Morgana està jaient en el llit de dol, com l'Artús de Torroella. Però és molt important que tot això passa durant un torneig festiu a Constantinoble, és a dir, durant una mena d'espectacle.



Artús, d'una manera misteriosa, es troba de cop i volta a la cort de l'emperador, però d'incògnit (com si portés una màscara) i en una gàbia de plata (cosa que el separa de la realitat). I si bé al començament Artús està molt trist, després, quan li fan preguntes, es troba més animat i acaba ballant amb Carmesina. I quan al final Artús i Morgana ja estaven a punt de partir amb un vaixell (un altre cop un espai d'aigua que separa dos mons!), "l'Emperador... ab l'altra gent... estaven admirats del que havien vist, que paria que tot fos fet per encantament" (Martorell 1979: 632). Així neix l'ambient d'espectacle i de mascarada, quan esdevé possible l'aparició en un lloc concret i històric de qualsevol personatge, fins i tot els més fantàstics i irreals. Aquesta accepció, doncs, del món artúric com real i irreal alhora duu cap a la superació de la crisi en el desenvolupament del gènere de la novel·la cavalleresca.

Martorell trasllada aquest principi d'espectacle a tota la narració, conscient de la naturalesa il·lusòria i ambigua de la realitat artística. El procediment de la *teatralització* que utilitza en la seva narració prepara un altre descobriment de Martorell, molt important per al destí del gènere. Aquest descobriment està lligat amb el fet que la representació de l'espectacle-acció per Martorell, pressuposa diferents nivells en el coneixement de l'argument –o del guió– pels personatges. A més a més, cap a aquesta jerarquia s'hi troben atrets també els lectors i l'autor. Un exemple senzill n'és el combat a la roca de fusta el dia de les bodes del rei d'Anglaterra, quan bombarders, colobrines i altres armes semblaven de ferro i estaven fetes de couro i plenes d'arena. "E certament fon un combat molt gentil: e les que no sabíem pensam, en lo primer combat, que anava de veres, e molts descavalcam e ab les espases en les mans cuitam allà; emperò prestament coneguem que era burla" (Martorell 1979: 200). És clar que els defensors de la roca (o els actors) així com el Rei, la Reina i altres *espectadors* ho sabien anticipadament. I justament una sorpresa agradable del *Tirant* (el que es creia real resulta il·lusori!) i el fet d'eliminar aquest *malentès* dona la nota picant de tot l'episodi.

Tot això significa que qualsevol esdeveniment pot ser representat a partir de diferents punts de vista, tant seriosos com còmics, irònics, etc., és a dir –tant de nivell *alt*, com *baix*. D'altra banda, aquests diversos punts de vista necessiten ésser expressats, cosa que implica el predomini en el *Tirant* dels *personatges raonadors*. Remarquem que aquest mateix episodi del qual acabem de parlar està explicat per Tirant (i no per l'autor!) i en la seva explicació ell ja s'aprofita de l'experiència anterior i ho presenta tot tenint en compte l'interès del seu oient –Guillem de Varoic. Per això Tirant és al mateix temps un participant profà de l'espectacle i un director d'escena.

Les veus d'una quantitat enorme de diferents personatges creen la polifonia de l'obra de Martorell, que, en aquest sentit és una obra clau en la història de tota la novel·la i que permet de seguir el pas de la novel·la medieval ("artificiosa") cap a la novel·la moderna ("magistral").

S'ha d'afegir, per acabar el tema, que els personatges de *Tirant* no eren encara ni personalitats modernes, ni caràcters literaris en el propi sentit de la paraula. Les seves

veus expressaven, doncs, no un punt de vista o una visió del món personal, sinó d'un o d'altre gènere. Per aquest motiu el principi cabdal de la poètica del *Tirant* és la interpenetració d'elements de gèneres *alts* i *baixos*, que s'estén a tots els nivells de la seva estructura.

Tot plegat ofereix problemes particulars al traductor del *Tirant*, sobretot al rus, llengua d'una tradició molt diferent de les romàniques. Encara que fins i tot suposem que aquest traductor entén perfectament el text (cosa que sembla molt dubtosa), com podrà explicar al lector rus que el cavaller es diu així perquè la més noble bèstia "ajustada ab ell" és el cavall, si aquestes dues paraules en rus tenen diferents radicals? Encara que sigui un exemple molt senzill, ja es nota el problema principal: com s'ha de fer per garantir que la traducció sigui la més adequada possible? Si fem comentaris (penso que són inevitables en el cas citat), matem la reacció espontània al text que, justament, constitueix la seva recepció artística. És el cas d'un acudit explicat posteriorment. Però si volem passar-nos-en sense comentaris, ens arrisquem a deixar el text incompreensible, modernitzar-lo, falsejar-lo, etc. Recordem que a la Rússia medieval no només no hi havia cavallers, torneigs, croades, bombardes, etc., etc., és a dir realitats occidentals, sinó tampoc gèneres literaris com la novel·la cavalleresca, els *fabliaux*, les cançons trobadoresques, etc. El sistema de gèneres, és a dir la mentalitat mateixa, va ser molt diferent. Això significa que el traductor no pot utilitzar la seva literatura antiga per traduir una obra occidental dels segles passats.

Doncs, ha d'aprofitar-se de les traduccions modernes d'obres medievals que ja coneix el nostre auditori. Encara que hi hagi una tradició, és a dir un llenguatge específic *traductoresc*, és clar que és *traïdor*. El problema esdevé encara més greu, si tenim en compte que hi ha molt poques traduccions del català antic: unes obres menors de Ramon Llull, dues poesies d'Anselm Turmeda i algunes obres líriques de Pere i d'Ausiàs March, d'Andreu Febrer, de Jordi de San Jordi i de Joan Roís de Corella. En aquest cas ens sembla lícit d'aprofitar el llenguatge de traduccions d'obres medievals franceses, italianes, castellanès, llatines, tot i que som conscients que és encara una *traïció*. Però sembla que és l'única possibilitat de traduir aquesta polifonia de gèneres i d'estils sense la qual el lector rus no entendria què és *Tirant lo Blanch*.

Ara bé, el problema següent que se'ns presenta és: les traduccions de quines obres poden servir-nos de model o, com a mínim, de punt de partida? (Que siguin de bona qualitat, ja no cal parlar-ne!) Com ja hem dit, en rus, falten del tot exemples de prosa catalana medieval. Per això ens servim de les traduccions de cròniques franceses que tenim i que tracten la mateixa temàtica o són de la mateixa època que *Tirant lo Blanch* (Villehardouin, Robert de Clary, Philippe de Commines), de les traduccions de novel·les cavalleresques medievals de diverses literatures (Chrétien de Troyes, Eschenbach, Malory), de narracions curtes a la manera dels *fabliaux* (*Novellino*, *Decameron*, *El conde Lucanor*), de la lírica i biografies de trobadors, de sermons i obres didàctiques de tota mena (fragment, de la *Disciplina clericalis*, de Bonaventura, de

Dante etc. –aquesta llista es més llarga que les precedents). Pel que toca a *Don Quijote*, el problema és més delicat, perquè ja és una novel·la polifònica. Això vol dir, doncs, que el llenguatge i l'estil de la novel·la cavalleresca, per exemple, hi són presentats en funció d'una altra visió del món, la de Cervantes, que és ben coneguda a Rússia. Per això ens sembla que si ens n'aprofitem, aconseguirem una traducció falsa del *Tirant*.

Però tots aquests procediments no exclouen comentaris. En necessitem de dues menes: els comentaris sobre realitats desconegudes al lector rus, fins i tot culte, i els comentaris sobre les particularitats de la poètica del *Tirant* (citacions indirectes, referències a nivells d'imatge, d'argument, etc. a altres obres i la resta). Cosa que pressuposa com a mínim dos tipus de lectura de la novel·la de Martorell: una de més culta (filològica) i l'altra de més profana.

MARINA A. ABRÀMOVA  
*Universitat Lomonòssov de Moscou*

#### REFERÈNCIA BIBLIOGRÀFICA

MARTORELL, J. & GALBA, M. J. DE (1979) *Tirant lo Blanch*, ed. de M. de Riquer, Barcelona, Ariel.