

Una mostra de la traducció de còmics al català: el cas de *Maus. Relat d'un supervivent*

Eduard Baile López (Alacant)

■ 1 Breu comentari sobre el mercat de traduccions de còmics en català

Tradicionalment, la venda de *còmics* en català a l'Estat espanyol, malgrat que la indústria ha descansat sovint als múscles d'entitats radicades al territori catalanoparlant, amb Barcelona com a punta de llança, ha estat una aventura comercial amb forts desavantatges econòmics pel fet de competir amb el potent mercat en castellà. Aquesta magra realitat, que té lloc fins i tot en contextos aparentment propicis, com ara amb anterioritat a la Guerra Civil Espanyola i la posterior dictadura franquista, més enllà de casos específics com el d'*En Patufet* (1904), sols ha aconseguit de matisar-se puntualment, bé mitjançant les publicacions periòdiques sufragades per l'Església, tals com *Cavall Fort* (1961) o *L'Infantil* (1963), les sempiternes reproduccions en àlbum de certs clàssics de la BD, eminentment *Tintín* i *Asterix*, o alguns *manga*, habitualment els que han estat prèviament difosos en format *anime*. Gairebé desactivats els dos primers focus, ja siga, en el primer cas, perquè el temps de les revistes és mort¹ o, en el segon exemple, perquè bona cosa dels lectors d'aquests clàssics francobelgues representen nuclis lectors al marge de l'afecionat general,² i amb el tercer en un estat relativament residual,³

-
- 1 A les hores d'ara, és quasi impossible trobar un còmic en un quiosc si no està mediatitzat per una campanya de col·leccionables.
 - 2 En altres paraules: molts dels lectors de certes sèries que han esdevingut fenòmens socials, no lligen més que tal sèrie, de manera que la seua incidència en el mercat general és poc rellevant en termes d'anàlisi detallada, per bé que representen alts beneficis econòmics. Sobreviuria, per exemple, la indústria espanyola sense *Mortadelo y Filemón* (1958), tot i que els seus lectors no solen accedir a d'altres obres?
 - 3 Una ràpida ullada a les prestatgeries ens proporciona la visió d'un realitat plenament dominada per còmics japonesos en castellà, més enllà de casos excepcionalment simbòlics o la tasca declaradament catalanista de Joan Navarro al front de la filial de Glénat.

ha estat l'èxit de l'etiqueta *novel·la gràfica*⁴ la que ha proporcionat una nova via a través de la qual el català pot mantenir una mínima presència com a llengua vehicular al mercat. Contradictòriament al que acabem d'afirmar, en les poques ocasions en què s'obté informació sobre el percentatge de vendes de còmics en català, particularment segons informació de la filial de Glénat a l'Estat,⁵ sembla apuntar-se vers la idea que la transcendència de la nostra llengua al si de la indústria és una d'incapaç de mirar als ulls a les vendes en castellà, ni tan sols tenint en compte els condicionants de base diferents.⁶ Els motius podrien ser ben diversos i, que coneguem, no han estat analitzats amb profunditat, però alguna cosa se'n pot deduir si ajuntem una escassa visibilitat a les grans superfícies, una publicitat reduïda i, encara més, una obvietat descoratjadora com és el fet que, sovint, les edicions en català arriben amb posterioritat a les castellanès, ço és, quasi mai no s'edita en català si no és que abans ja s'han tret els rèdits necessaris als equivalents en la foscament denominada *llengua comuna*. Ens enganyem, doncs? Veiem-ho.

Malgrat el que s'ha apuntat en el paràgraf previ, volem insistir en el camí obert pel concepte *novel·la gràfica*, i el motiu no és un altre que l'evidència de les prestatgeries de les grans superfícies, una nova realitat comercial, i de les llibreries especialitzades: tot i que amb un impacte menor, car, de miracles, no se'n fan en aquest món actual i potser no se n'han fet mai, resulta palmari que cada volta apareixen més ítems compilatoris en català que reproduïxen clàssics del medi o, si més no, èxits editorials superadors del *gueto* lector clàssic. I ací és on pensem que resideix la clau de tot plegat: és possible que a les hores d'ara no es venguen quantitats desorbitades a la manera, per exemple, d'*El Capitán Trueno* (1956) entre els cinquantes i els seixantes, perquè, entre d'altres factors, l'oferta de l'oci s'ha

-
- 4 Corrent autoral? Conversió al format llibre? No és la nostra pretensió d'entrar-hi, en aquest tens debat, de manera que, per a un estat de la qüestió, vegeu García (2010) tot tenint en compte que l'autor professa una determinada visió militant. En tot cas, per als objectius específics d'aquest treball, mamprenem el terme en tant que llibre-objecte que, de més a més, conté històries autoconclusives de temàtica adulta.
 - 5 No en donem cap referència concreta perquè escrivim segons múltiples declaracions disseminades de Joan Navarro, sempre força obert sobre un tema, les vendes de còmic, habitualment tabú en la indústria espanyola.
 - 6 Fonamentalment, s'hi donen dos trets: d'una banda, el nombre de compradors potencials en castellà és major; d'una altra banda, la distribució de material en català es troba amb dificultats fora del Principat, la prova evident de la qual cosa és com d'estrany resulta que un còmic en llengua catalana arribi als aparadors de les grans superfícies d'Alacant o de València.

diversificat sobremanera, però els còmics, ja no els lligen sols els infants per recanvi generacional constant o, com comença a fer-se més comú a partir dels huitantes, els col·leccionistes afeccionats aferrats a gèneres concrets més enllà de l'edat prototípica, sinó que han esdevingut un producte més de la indústria artística, als quals es pot accedir de tant en tant com, de fet, ocorre amb la majoria de consumidors de música o de cinema. En d'altres paraules: encara en un estat incipient per comparança, és clar, i sense assegurar que es recorregui el camí fins a la fi, el mercat del còmic està en ple procés de metamorfosi des d'un de sostingut sobre les compres del fenomen *fan* fins a un nou model que sobrevisca en funció del client ocasional. La novel·la gràfica, en aquest sentit, permet de presentar a dit client uns artefactes que, sota una aparença que remet al llibre com a objecte, li ofereixen històries de temàtica diversa, amb aspiracions adultes, autoconclusives i, molt important, des d'un punt de vista de pragmàtica econòmica, amb presència duradora als punts de venda.⁷ És per aquesta escaleta, al nostre parer, que, a pesar de les dificultats comentades respecte de la competència front al material en castellà, les traduccions en català poden esdevenir, si no habituals, almenys no plenament residuals.

No es tracta ara, perquè l'espai no ens ho permet, d'escometre una anàlisi pormenoritzada dels ítems disponibles al mercat en català en l'actualitat,⁸ però sí que pretenem de fer, sense afany totalitzador sinó antològic, una vista d'ocell per sobre. D'entre tots els artefactes a l'abast, i al marge de *Maus* d'Art Spiegelman, del qual parlarem més avant com a objecte d'estudi central, segurament és *Persèpolis* (2006) de Marjane Satrapi (fig. 1) el que més ha aconseguit de captivar el lector general mitjançant un relat autobiogràfic que, reforçat publicitàriament mitjançant l'adaptació com a pel·lícula d'animació per l'autora mateix i Vincent Paronnaud (2007), es configura com un colp d'ull humil i quotidià a l'evolució de l'Iran del 1969 ençà, especialment pel que fa a la situació de les dones en una societat dominada per l'integrisme religiós; així, doncs, l'autora ens hi descriu, tot prenent, si fa no fa, el motlle del *bildungsroman*, els anys d'infantesa a l'Iran per a, posteriorment, traslladar el focus sobre l'adolescència a Viena, la tornada a casa per a l'inici dels estudis universitaris i, finalment, el matrimoni i el posterior divorci, factor que precipita la marxa a França, on Satrapi encara viu.

7 A diferència del producte de quiosc, efímer per definició.

8 Les dates d'edició, sempre referides a la primera aparició en català, no a l'original, i el nom dels traductors parteixen de la *Base de datos de libros editados en España*, allotjada al web del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

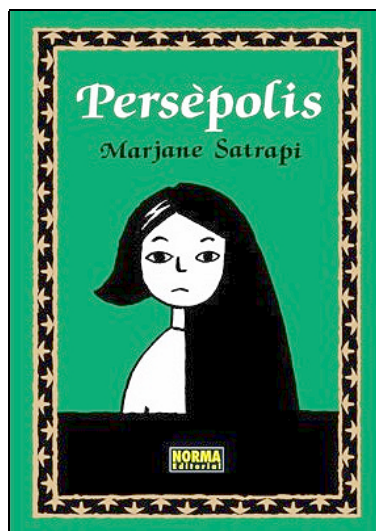


Figura 1: *Persèpolis* (2006) de Marjane Satrapi, publicat per Norma Editorial, com a exemple paradigmàtic de la difusió d'un clàssic del medi en català gràcies a l'etiqueta 'novel·la gràfica'.

La integral catalana, amb traducció d'Albert Agut per a Norma Editorial a partir dels 4 volums originals, precedeix a l'edició completa en castellà i ha comptat amb dues edicions, una primera al 2006 i una segona al 2009. Molt de prop quant a eco mediàtic, en aquest cas no sabem si esperonat o desafavorit per la irregular adaptació en imatge real a càrrec de Zack Snyder (2009), hi ha *Watchmen* (2007) d'Alan Moore i Dave Gibbons, un còmic de superherois que, a mitjan anys huitantes, trenca els límits del gènere⁹ gràcies a la inclusió d'un fort caràcter realista en un context, almenys en essència, netament fantàstic; per damunt de tot, però, *Watchmen* és una obra mestra de l'arquitectura de motius, de manera que cada element que el conforma apareix i reapareix amb la precisió de les agulles d'un rellotge suís sota l'empara d'un *leit motiv*, reconegut de manera explícita en la conclusió del primer capítol, basat en la sentència «Qui vigila els vigilants?», de Juvenal. En aquest cas, l'edició en català, traduïda per Laura Casanovas Navarro per a Planeta DeAgostini, arriba molt després que l'obra haja tingut diversa vida editorial des de la seua dècada original: així, Zinco, Glénat,¹⁰ Norma Editorial i la mateixa Planeta n'han estat editores i reeditores en castellà.

9 I del medi: reserves terminològiques al marge, *Watchmen* fou triada per *Times* com una de les 100 millors obres de la literatura anglesa del segle XX.

10 Aquesta, de manera incompleta.

Tot havent apuntat dos dels casos més exitosos, amb *Maus* temporalment fora de l'ecuació, potser fóra excessiu de comentar cada ítem detalladament, però no ens voldríem estar, si més no, d'esmentar sumàriament alguns dels exemples més interessants a l'abast a les prestatgeries per tal de completar l'aproximació panoràmica. Així, de procedència nord-americana, en major o menor mesura vinculats amb l'*underground*, podríem citar-ne: *Ciutat de vidre* (2007), el vessament a vinyetes per Paul Karasik i l'esquiú David Mazzuchelli de la novel·la de Paul Auster, amb traducció de Joan Sellent per a Angle Editorial; *Ghost World. Món Fantasmal* (2008) de Daniel Clowes, traduït per Teresa Camprodon Alberca sota la marca editorial de La Cúpula; o *Habibi* (2011) de Craig Thompson, traduïda per Martí Sales Sariola per a Astiberri. Pel que fa a ítems de procedència europea, destaquem-hi: *L'Incal* (2008) de Alejandro Jodorowsky i Moebius, mercès a una traducció de Vanessa Molina Clément per a Editores de Tebeos; la *Col·lecció Hugo Pratt* a càrrec de Norma Editorial, publicada simultàniament a l'edició castellana des del 2009 amb *El tigre de Malàisia* com a primer volum mitjançant la traducció d'Ernest Riera, un vell conegut des dels temps de Zinco durant els huitantes; o *Blacksad* (2011) de Juanjo Guarnido i Juan Canales Díaz, traduït per Pau Plana en un sol volum integral que, com en el cas de *Persèpolis*, també en Norma Editorial, antecedeix l'edició completa en castellà. Finalment, fóra interessant d'apuntar vers un fenomen que denota, si no és que confirma, amb tots els ets i els uts que calga, l'existència d'un mercat potencial de públic lector en català. Es tracta de les traduccions des del castellà d'alguns autors de l'Estat amb obres que, insistim en aquest aspecte, han traspassat el reducte col·leccionista:¹¹ així, per exemple, *Maria i jo* (2008) de Miguel Gallardo, treta a la llum per La Galera;¹² o *L'hivern del dibuixant* (2011) i *Arrugues* (2012) de Paco Roca (fig. 2), ambdues traduïdes per Adriana Plujà Banal per a Astiberri.

Comptat i debatut, per més que és complicat d'arribar a conclusions definitives, ja que les xifres de vendes de còmic a l'Estat són majoritàriament desconegudes, i, encara més, malgrat que el poc que en sabem per a les vendes en la nostra llengua no sembla gens afalagador, hi ha un obvi interès per afavorir l'eixida comercial en català de productes d'afany transversal entre el lector prototípic, si més no, des de vora el 2005.

11 Sovint amb el reforç de translacions al cinema, com és el cas de l'obra de Gallardo (2010) i d'*Arrugues* (2012) de Paco Roca.

12 No se n'indica el traductor.

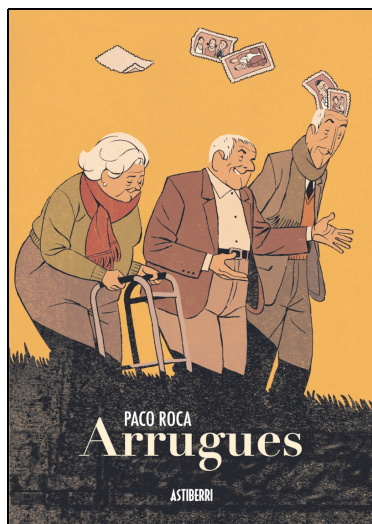


Figura 2: *Arrugues* (2012) de Paco Roca, publicat per Astiberri, és, sens dubte, una obra clau per a entendre la superació de fronteres lectores a l'Estat espanyol.

■ 2 Anotacions sobre Art Spiegelman

És possible que la fama crítica, justa i merescuda, de *Maus. Relat d'un supervivent* haja estat, en última instància, un impediment perquè la resta de la producció d'Art Spiegelman (Estocolm, 1948; fig. 3), col·laborador i editor adjunt del *New Yorker* a les hores d'ara, assolisca una major projecció vers el públic lector: segons com es mire, és factible d'assenyalar que ens acostem perillosament a aqueixa mena de fenomen pel qual un artefacte específic devora el paisatge complet de l'autor. Així, doncs, valguen aquestes breus línies¹³ per a esperar que lija aquest treball a bussejar en la resta de l'obra del ninotaire nord-americà, la mostra més excelsa de la qual és, certament, la novel·la gràfica sobre l'holocaust, però sense que això implique menyspreu i/o oblit d'altres fites notables.

Figura 3: Art Spiegelman, autor de *Maus. Relat d'un supervivent*.



13 Per a aquest apartat, fem abstracció d'informació dispersa continguda en Allen (1997) i Spiegelman (2011).

Estudiant d'art i disseny, des de mitjan anys seixantes, en paral·lel amb la seua faena oficial en la Topps Gum Co., per a la qual il·lustra els adhesius dels populars *Garbage Pail Kids*, Spiegelman s'introdueix en l'àmbit alternatiu amb la intenció manifesta d'explorar les possibilitats expressives del medi tot defugint els clixés convencionalitzats; d'aquest període, se'n podria destacar la sèrie de col·laboracions per a *Witzend*, un magazín de culte que acull, entre d'altres, artistes com ara Wally Wood, Berni Wrightson o Vaughn Bodé, lliurats a camins intensament personals al marge del *mainstream*. Si avancem un poc més en el temps i ens situem a mitjan dècada dels setantes, trobem el nostre autor immers en treballs variats per a publicacions regulars d'ampli altaveu com el *New York Times*, el *Village Voice* o el *Playboy*, aportacions que precedeixen l'entrada a la School of Visual Arts com a professor.

Figura 4: Portada d'un exemplar de *Raw*, el magazín seminal creat per Spiegelman l'any 1980.



El 1980 és un any clau en aquest succint repàs biobibliogràfic, ja que, juntament amb François Mouly, la seua esposa, Spiegelman funda la revista *Raw* (fig. 4), punta de llança de l'ambició experimental que permea tota la trajectòria del creador de *Maus*, la qual, precisament, s'hi inicia en forma seriada i encara en un estat primitiu. El desig de l'autor a rompre el llenguatge convencional del medi converteix la revista en un focus brillant i transcendent de l'*underground*, una capçalera sota la qual es publiquen històries d'alguns dels més prestigiats artistes del medi com, a tall d'exemple, Jacques Tardi, Gary Panter, el tàndem Muñoz i Sampayo, Charles Burns o un jove Chris Ware, tal vegada el dibuixant cabdal dels últims vint anys gràcies a *Jimmy Corrigan, the Smartest Kid on Earth* (2000).

Depassats els assajos primigenis de *Maus*, Spiegelman, convençut de les possibilitats del medi per a assolir un estatus de prestigi i de difusió comparable a la literatura, aconsegueix el 1986 de bolcar la seua personalíssima i alhora universal visió sobre l'extermini jueu en format llibre, un primer volum que es completa amb el segon cinc anys més tard. Entre la resta d'obres disponibles de l'autor a les prestatgeries, cal destacar-hi: *Jack Cole and Plastic Man: Forms Stretched to Their Limits*, un estudi crític del 2001 força luminós sobre un dels autors més atractius de la *Golden Age*; *Breakdowns*:

Portrait of the Artist as a Young %@&!*, revisitació del 2008 a partir de *Breakdowns: From Maus to Now, an Anthology of Strips*, publicada trenta-un anys abans, una suggeridora col·lecció de les seues aportacions a *Ram*, incloent-hi pàgines del *Maus* original, per bé que amb una certa manipulació que pretén d'assolir una entitat diferenciadora com a volum únic; i *In the Shadow of No Towers*, un fallit tot i que valuós document del 2008 sobre l'impacte dels atemptats de l'11-S.

■ 3 Anotacions sobre *Maus. Relat d'un supervivent*

■ 3.1 Comentari general

Obra clau per al canvi lent de la percepció miop que sovint demostra l'intel·lectualisme envers el medi del còmic, *Maus. Relat d'un supervivent* es configura com a crònica de l'holocaust filtrada a través dels records que Art Spiegelman arranca de la memòria de son pare Vladek,¹⁴ un jueu polonès emigrat als EUA en acabar el segon conflicte mundial. En les primeries dels setantes, Spiegelman, hereu avantatjat de Robert Crumb, el *pope* de l'*underground* americana, inicia el seu *magnum opus* mitjançant breus lliuraments a través del *comic-book* *Funny Animals* i el continua, ja en la segona meitat de la dècada, en *RAW*, magazín seminal de creació pròpia suara mencionat. Aquest *Maus* primigeni és una creació dura i crua, reivindicativa i dolorosa, essencialment bastida sobre un traç agressiu i detallat a la manera, precisament, de Crumb, el pare del còmic alternatiu citat suara. Quan, entre el 1986 i el 1991, l'obra es publica finalment en dos volums (fig. 5), fet que contribueix, sens dubte, a l'èxit de l'etiqueta novel·la gràfica,¹⁵ *Maus* no ha renunciat a aquell tret de dolorosa i catàrtica revelació de les misèries humanes però ha reduït substancialment el grau de sentimentalisme vacu¹⁶ gràcies a un dibuix ara força més brut, gairebé lleig i, sols aparentment, descurat: es tracta d'una estètica que naix de les entranyes per a reflectir conceptualment la matèria horrible de què es parteix. L'altre factor notable, ja present en l'època del serial però ara definit en tota la seua esplendor, és la tria per part de Spiegelman de representar els col·lectius com a animals

14 Per a una anàlisi detallada de la relació paternofilial entre Vladek i Art, vegeu Landsberg (1997) o Iadonisi (1994), i, en combinació amb altres reflexions generals, Allen (1997).

15 En voga aleshores per la popularització derivada de la publicació d'*A Contract with God and Other Tenement Stories* (1978) de Will Eisner.

16 És un treball que fereix sense caure, posem per cas, en la llàgrima fàcil proposada en *La vita è bella* (1997) per Roberto Benigni.

antropomorfitzats,¹⁷ decisió que, si bé inicialment pot alienar els lectors ocasionals, revela progressivament la seua condició d'element clau per a arribar a un simbolisme universal que hauria estat impossible amb receptes figuratives convencionals: és el triomf de la iconicitat. A més a més, tant l'un component com l'altre, ço és, l'estètica contrària a la bellesa acadèmica i el rebuig a la figuració humana, permeten a Spiegelman de prendre distància respecte a la història d'un pare a qui s'estima però a qui, igualment, no s'està de perfilar amb actituds racistes amb la població negra dels EUA, un comportament no gaire diferent del que conduí a l'extermini jueu.

En suma, *Maus* és, certament, una ullada valuosa sobre una de les majors aberracions de la història de la humanitat, un monument cultural, tal vegada, sols comparable, per un punt d'actitud estoica davant el patiment, amb la imprescindible *Se questo è un uomo* (1947) de Primo Levi, però també és, com a lectura subterrània que emergeix cada vegada amb més evidència a mesura que llegim, un inquietant exercici d'exorcisme de la culpa que Spiegelman, com tants altres fills de supervivents a la *sho'ah*, sent dins el cor.

■ 3.2 Història editorial original i transcendència crítica

La gestació de *Maus* respon a un procés lent de maduració, que, al nostre parer, denota la intenció per part de Spiegelman de crear una obra que traspasse les fronteres del medi i marque un abans i un després en la percepció del públic lector. Així, l'antecedent originari de *Maus* dista molt del producte final, ja que consisteix tan sols en una composició de tres pàgines en la revista *Funny Animals*, publicació *underground* que veu la llum l'any 1972; no és fins a uns quants anys més tard, però, que el dibuixant comença configurar la història d'acord amb un format de narrativa llarga a la manera de les novel·les literàries, fet que es perfila inicialment, ja hi hem apuntat, mitjançant un procés de serialització en *Raw* des del 1977. La depuració i ampliació progressiva, plena de correccions i de canvis constants de perspectiva des d'un referent més acostat a l'academicisme fins a la tria d'un model estrictament personal, allunyat dels valors convencionals de la bellesa artística, condueix finalment a l'edició de *Maus* com a llibre entre el 1986¹⁸ i el 1991 en sengles volums titulats «My Father Bleeds History» i «And Here My Troubles Began», un procés, el de la conversió en objecte

17 L'exemple més cridaner, sens dubte, respon al fet que els jueus presenten la forma de rates i els nazis, de gats.

18 Com a curiositat històricament contextual, paga la pena d'atendre a Brown (1988), anàlisi de l'obra just en el moment en què es tenia accés sols a la primera part.

cultural equiparable a les obres literàries amb què Spiegelman pretén competir a les llibreries en pos d'un lector global, que es confirma definitivament amb l'edició en un sol volum el 1995 acompanyat d'un CD-Rom sota el títol *The Complete Maus*. Des d'aleshores, successives reedicions, precedides ja des de les darreries dels huitantes per premis en reunions prestigioses de l'àmbit com ara el Festival d'Angulema, els Eisner Awards o els Harvey Awards, ha mantingut viva l'obra a les prestatgeries tot culminant a final de l'any passat amb l'edició de *Meta Maus*, una mena de calaix de sastre que, gràcies a esborranys inèdits, fotografies familiars i un DVD que conté l'obra digitalitzada juntament amb entrevistes diverses, ens il·lumina sobre aspectes com ara les motivacions íntimes de l'autor, les tries estètiques i narratives al darrere, o l'entramat de relacions familiars que predeïnen l'acostament entre ingenu i cínic, entre documental i metalingüístic, tan característic de l'artefacte final per mor de la preocupació de Spiegelman per no involucrar-s'hi plenament i perdre el necessari distanciament crític.

El fet que l'obra estiguera disponible en format llibre permet a *Maus* una major difusió que la que mai hauria aconseguit tancat a les pàgines de magazins independents, de la qual cosa la prova més feaent és el lliurament, el 1992, del Pulitzer Prize Special Award, tota una fita en la breu història del medi, per bé que no exempta de polèmica: és seriós parlar de l'holocaust mitjançant el còmic? Una pregunta que pot resultar absurda per a qui està convençut que aquest medi compta amb les aïnes necessàries per a atènyer qualsevol temàtica com qualsevol altre medi d'expressió artística, però que no és, ni de bon tros, un aspecte plenament assumit pel conjunt de la comunitat acadèmica, ni aleshores ni ara. Siga com siga, malgrat els entrebancs crítics anotats, a partir d'aquest punt *Maus* reïx en la seua penetració progressiva en el teixit cultural,¹⁹ una mostra de la qual cosa és la seua presència palmària a les universitats com a objecte d'estudi en matèries dispars com ara cultura jueva, història europea o literatura anglesa contemporània, a més de l'índex de rellevància que suposa haver estat traduïda gairebé a una vintena d'idiomes. Significativament, el 2008, una publicació d'entreteniment generalista com l'*Entertainment Weekly* decideix de col·locar-la entre les 10 millors obres del període comprès entre 1983 i 2008, novament una fita transcendent pel que comporta de trencament de tanques entre medis i, especialment, entre tipus de públic lector.

19 Johnson (1992) analitza una exposició primerenca al MOMA de Nova York, per més que el debat conceptual i terminològic sobre si un còmic pot ésser cam de galeries d'art sobrepassa les nostres intencions ací.

■ 3.3 Edicions a l'Estat espanyol

L'edició en castellà del clàssic d'Art Spiegelman té com a referent llunyà l'intent conjunt de Norma Editorial i Muchnik en l'any 1989 mitjançant una traducció d'Eduardo Goligorsky, si bé en aquest cas, encara pendent el segon volum anglès del 1991, es tracta d'una d'incompleta: sota el títol *Maus. El relato de un superviviente*, sols s'hi acullen els 6 primers capítols serialitzats en *Raw*. Així, no és fins al 2001, gràcies a la traducció de Roberto Rodríguez per a Planeta-DeAgostini, que el mercat a l'Estat espanyol disposa d'una edició del total del material. A les hores d'ara i des del 2007, però, l'ítem disponible a les prestatgeries es correspon amb la del segell Reservoir Books de Random House Mondadori, amb una nova traducció a càrrec de Cruz Rodríguez Juiz.

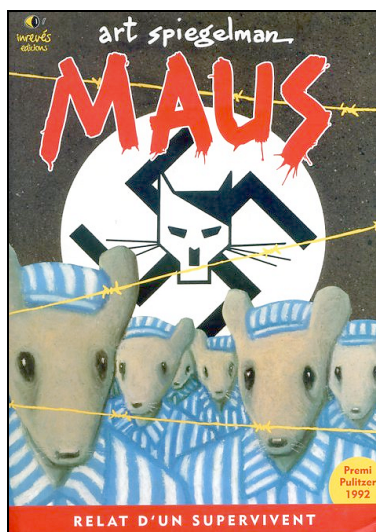


Figura 5: Portada de l'edició catalana (2003) de *Maus. Relat d'un supervivent* a càrrec de l'editorial mallorquina Inrevés.

En el cas català, l'edició completa arriba sols 2 anys després de la primera completa en castellà, ço és, el 2003, sota el títol *Maus. Relat d'un supervivent* (fig. 5) i acompanyada, com a apèndix notable i peculiar, per una guia didàctica. Quant a la traducció en si, de la qual és responsable Felipe Hernández, aparquem els comentaris fins al subpunt immediatament següent d'aquest treball.

■ 4 Anàlisi lingüística

En aquest punt de l'article, cor central, comentarem els aspectes que considerem més cridaners²⁰ del model de llengua catalana representat per la traducció catalana de *Maus*, segons l'edició d'Inrevés citada adés (fig. 6)²¹ i vessada des de l'anglès per Felipe Hernández, amb el suport de la correcció de Caterina Canyelles. Com comprovarem tot seguit, el model a què s'adscriu la traducció té com a referent essencial el subestàndard del català central, és a dir, en l'ànim dels responsables, hi pesa més la preeminència de Barcelona com a aparador comercial i com a focus de difusió lectora per damunt de consideracions locals vinculades amb la radicació de l'editorial a Palma de Mallorca. En aquest sentit, donada la limitació d'espai, l'objectiu de l'anàlisi se centra a caracteritzar el model de llengua d'acord amb els paràmetres de dita adscripció a un subestàndard concret: per damunt d'una voluntat totalitzadora, que ens superaria en aquest context, posarem la llum sobre aquells elements que, de manera més efectiva, descriuen la tria de model, és a dir, mamprenem la base de la teoria del *skopos*, segons la qual l'estatus del text-font és menys rellevant que l'estatus del text-meta (Kusssmaul, 1995; Nord, 1997). Fet això, mirarem també d'atendre a una diversitat d'exemples que ens ajuden a determinar si, com pensem, estem davant d'una traducció amb un català qualitativament elevat, o si bé la llengua d'arribada és una d'empobrida i insuficient. Dit això, la recurrència a l'original anglès es donarà sols puntualment, ja que, hi reincidim, el nostre objecte d'interès no és el procés de vessament d'una L1 a una L2 sinó la genuïtat i excel·lència normativa en la llengua d'arribada, que, tal vegada, si es donaren millor condicionants de mercat, podria servir de referència canònica per a d'altres aventures traductològiques.²² Per a reforçar aquesta

20 Segons dos paràmetres d'aproximació: d'una banda, en el pla normatiu, d'acord amb les pautes indicades en el *Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans 2a ed.* i en la *Gramàtica de la Llengua Catalana de l'Institut d'Estudis Catalans*; d'una altra, en el pla descriptiu, d'acord amb Veny i Clar (1993 [1986]), Colomina i Castanyer (1999) i Solà Cortassa *et al.* (2008 [2002]).

21 Entre parèntesi, hi indiquem sols la pàgina de què extraïem l'exemple a partir de Spiegelman (2003b); quant als casos puntuals en què recorrem a la comparança amb l'anglès, mantenim també la citació aïllada de la pàgina entre parèntesi, ara segons Spiegelman (2003a).

22 Per bé que no disposem d'espai per a reflexionar teòricament sobre els problemes del procés traductològic en l'àmbit del còmic, val a dir que hem tingut en compte, entre bastidors, ítems com ara Castillo Cañellas (1997), Carreras y Goicoechea / Flores Acaña / Provezza (2008) i Yuste Frías (2001).

darrera decisió, cal dir que, al nostre juí, l'original anglès no es caracteritza certament per comptar amb gaires particularitats lingüístiques, més enllà d'algun aspecte vinculat a la parla del pare de l'autor, element al qual sí que atenem, sinó que es configura, fonamentalment, com un model de llengua planer i senzill que, tot cercant la subtilesa, no destorba el flux narratiu.

■ 4.1 Conjugació verbal

En consonància amb el que hem assenyalat prèviament, la tria de conjugació verbal es correspon al model del català oriental en la seua modalitat central, és a dir, la que és determinada per la capitalitat barcelonina. Així, en trobem exemples dispersos dels quals ací fem abstracció quant als punts més definitoris:

- 1a persona del present d'indicatiu: «Era estiu, *recordo*» (5); «*Penso* sempre en tu» (217). Com pertoca d'acord amb el subestàndard, aquesta 1a persona de la conjugació apareix sempre amb desinència *-o* (fig. 6), bandejant, per exemple, les opcions en *-e*, com és el cas del subestàndard valencià, o en desinència zero, respecte del baleàric.



Figura 6: En la vinyeta de l'esquerra, hi podem observar un ús de la 1a persona del present d'indicatiu amb desinència *-o*.

- Present de subjuntiu: «Vol que l'*ajudi* a reparar la teulada o una cosa semblant» (99); «Només sé el que ella deia: espero que quan el meu fill es *faci* gran s'interessi per això» (161). En aquest cas, les formes verbals apareixen en *-i* i no en *-e* o en *-a*, segons la conjugació, com ocorreria en el subestàndard valencià, el punt de referència alternativa més evident.
- Pretèrit imperfecte de subjuntiu: «Una amiga meva, la Lucia Greenberg, voldria que us *presentés*» (15); «I abans que ens n'*anésim*, ens van tallar les barbes» (67). Hi observem les formes amb vocal temàtica *-e-* i amb

-ss-, per contrast amb altres opcions com ara amb la vocal temàtica *-a-* i amb *-r-* (*presentara, anàrem*).

■ 4.2 Possessius

Travessant tota l'obra, els possessius de 1a a 3a persona del singular es grafien sempre amb *-v-* i no amb *-u-*: «Sobre la *teva* vida a Polònia, i la guerra» (14); «Ompliria molts llibres, la *meva* vida, i ningú no vol sentir històries d'aquestes» (14); «Però quan vaig guaitar per la mira de la *meva* arma, vaig veure... un arbre» (50).

■ 4.3 Demonstratiu locatiu de primer grau de proximitat

Ús absolut d'*aquí* a partir del sistema oriental de dos graus, sense cap aparició de la forma subestàndard valenciana *ací*, que funciona, al seu torn, a partir d'un sistema de tres graus: «No és bo ni per a tu ni per a mi que continuïs venint *aquí*» (19); «Sí, *aquí*» (52); «N-no sabia que ningú hi visqués, *aquí*» (115).

■ 4.4 Accentuació dels participis i dels gentilicis acabats en *-ès*

D'acord amb el model oriental, en què s'inscriu el català central, els participis i els gentilicis s'accentuen oberts i no tancats en *-és*, com fa el referent valencià: «T-tu saps *anglès?*» (18); «Gairebé ningú podia escriure tan bé en *polonès* com ella» (19); «Quan era petit solia veure notes en *polonès* per la casa. Eren els seus diaris» (86); «Qui sap *anglès* i *polonès?*» (191); «Mai no ha *après* a relaxar-se» (182).

■ 4.5 Tries lèxiques

Hi englobem tant casos de variants (*cop/colp; feina/faena; llençar/llançar; treure/traure*) com de lexemes particulars (*nen / xiquet; noi / xiquet; sortir / eixir; tarda / vesprada*), tots indicis de coherència amb el subestàndard apuntat:

- Variants: «un *cop* al dia» (18); «T'has equivocat un altre *cop* amb la suma» (182); «Cada *feina* s'ha de fer de la manera correcta» (183); «Vaig fer *feines* feixugues» (284); «Les *llençaré*, però paga la pena» (285); «Quan vaig tenir l'hemorràgia, i el glaucoma a l'ull esquerre me'l van haver de *treure*, i ja no hi veig gaire bé» (41).

- Lexemes específics: «Veig un *nen*... un *nen* mort» (293); «Llavors era jove, i realment un *noi* maco, ben plantat» (15); «Però, em sembla, *nois*, que us podeu quedar si feu la neteja i els nostres llits» (272); «Una nit vam *sortir* a cercar menjar» (115); «La Gestapo va venir a la *tarda*» (115).

■ 4.6 Cura lingüística

Reservem aquest subapartat per a una sèrie d'elements diversos que, d'acord amb el que ja hem establert inicialment, mostren indicis febaents de la cura dipositada en el model lingüístic de la traducció, ja que responen a qüestions conflictives no ben resoltes o aclarides entre els gramàtics, a usos molt afectats per la contaminació castellana o a aspectes molt específics que denoten atenció al detall:

- Distinció dels verbs *ésser* / *estar* en sentit locatiu: «El meu pare *era* allà davant» (5); «El sopar *és* a taula» (13); «El seu germà va tornar dels camps un dia després, i només va *estar-s'hi* el temps d'enterrar-lo» (292). Com pertoca normativament, la marca o absència de durada de l'acció marca la preferència per un o altre verb, fins i tot amb el recurs de verbs més concrets com ara *estar-se*.
- Ús del verb *ésser* per a expressar la condició vital: «Dins del camp, cri-dàvem les nostres dones per si algú sabia si encara *eren* vives» (216); «L'Anja *és* viva!» (293). Al contrari que en castellà, que ho fa amb el verb *estar*, un ús que, de fet, ha pervingut en bona mesura al català col·loquial, sobretot fora del Principat, la nostra normativa prescriu l'ús d'*ésser* per a indicar l'estat vital (*viu*, *mort*) o també civil (*casat*, *vidu*, etc.), per bé que, d'aquest darrer cas, no en disposem, d'exemples.
- Distinció de les preposicions *per* / *per a*: «L'any passat em va ingressar a l'hospital *per* operar-me ràpidament» (41); «Va aixecar una mà *per* mostrar que estava ferit i es rendia» (50); «I a tots els que no estàvem ferits ens van conduir a la seva banda del riu *per* cercar soldats morts» (51); «Només *per* anar al bany trigaves un quart d'hora passant *per* damunt dels desgraciats que dormien al terra» (190); «He estalviat només *per* tenir alguna cosa *per a* la vellesa» (262); «Això no és *per a* mi» (262); «No ets aquí *per a* flirtejar i xafardejar!» (271). Comunament, el català oriental tendeix a fer un ús absolut de *per* i a no fer cap distinció respecte *per a*, ja siga davant de sintagmes nominals o davant d'infiniutius. En aquest sentit, a tenor del que marquen els exemples previs, la tendència del traductor sembla apuntar-hi, però, escadusserament, s'hi

esforça, tot i que no arriba a establir cap mena de pauta i naufraga en la incoherència (fig. 7). No obstant això, si se'ns permet, diguem-ne, el truc de màgia, hem optat per considerar els exemples aïllats en que sí que funciona la distinció com a indici de cura lingüística en tant que es tracta d'un punt no gaire atès pel gruix de parlants del subestàndard central, i, si més no, considerem que cal aplaudir l'intent de fugir de la tendència conformista habitual.



Figura 7: En la vinyeta més elevada de l'esquerra, s'hi pot veure un exemple d'ús de la preposició feble *per a*, per bé que la diferenciació amb *per* no s'arriba a constituir com a criteri sistemàtic.

- Pronoms febles *en* / *hi*: «Així, finalment, la *hi* vaig convidar» (16); «I allà, a Srodula, *hi* tindríem el nostre gueto en el futur» (107); «Sí, mai no havia llegit els còmics aquests, i *hi* estic interessat» (119); «I li he dit que la meva mare m'*hi* ajuda» (144); «I va quedar clar que no s'*hi* podia confiar» (243); «Quan vaig tenir l'hemorràgia, i el glaucoma a l'ull esquerre me'l van haver de treure, i ja no *hi veig* gaire bé» (41); «N'*hi* havia molts que vivien al carrer» (107); «He començat a esbossar-me algunes parts» (134); «Ella *en* sabia molt, d'alemany» (144); «Em va apallisar, què te

n'he de dir?» (217). L'ús d'aquests dos pronoms, ja siga en funció substitutòria de complements preposicionals contextuals, de Complement Directe, de Complement de Règim o per a construir usos lexicalitzats (*veure-hi*), denota, al nostre parer, un grau de correcció immillorable.

En un altre orde de coses, pensem que, així mateix, cal atendre a les decisions preses a l'hora de representar d'altres llengües diferents de la vehicular en el discurs. En aquest sentit, per tal de mantenir la coherència, sempre es deixa la llengua original sense modificar i se'n fa traducció al català en nota a peu de plana, com ocorre, per exemple, amb uns petits fragments produïts per Vladek en polonés (259) per a no ésser entés per un individu afroamericà, al qual, com a nota addicional de versemblança, se li atorga un model de parla que intenta de resseguir un argot mínimament característic que servisca de distinció amb la parla comuna dels blancs.²³ Així mateix, quan es tracta de conceptes culturals fortament identificats amb un lexema concret, el traductor novament opta per no fer el vessament al català tot aclarint-ne el sentit en notes: *progom* (35); *Bar-miçvà* (61). Es tracta d'una elecció adient, ja que, efectivament, és un vocabulari fortament connotat en la seua realització originària, per la qual cosa una traducció literal suposaria una pèrdua d'expressivitat (Venuti, 1995; Hurtado, 2001; Inghilleri / Maier, 2001).

Finalment, quant a les onomatopeies, val a dir que aquestes se solen deixar tal qual, com podem veure en casos diversos: *Slam!* (22); *Nok Nok* (145); *Aawoonmah!* (219); *Skreeeee* (249); *Bang! Bang!* (272); *Clic* (280); *Clik* (281); *Rring Ring* (281); *Glups* (281). Molt probablement, al darrere hi ha la necessitat de mantenir una alta fidelitat a la disposició tipogràfica convencional de cadascuna de les onomatopeies, les quals, en puritat, també formen part del discurs gràfic, però creiem veure-hi també la tendència generalitzada i progressiva a exportar-les a la llengua d'arribada sense cap canvi, potser perquè s'assumeixen no exactament com a entitats lingüístiques sinó, tornem-hi, com a préstecs plàstics del medi artístic, especialment quant a obres de procedència anglòfona. Això, que pot ésser defés des d'un paradigma que done preeminència al grafisme sobre la normativa de la

23 Quant a la manera com s'afronta aquest dilema, pensem que el traductor no hi encerta, ja que intenta confluïr amb la tècnica original de fer perdre fonemes finals, fet que provoca que la solució catalana esdevinga un tant artificial i poc creïble, en el millor dels casos, o lleugerament tendenciosa i irrespectuosa si hi volem veure un recurs a la representació més tòpica de la parla andalusa: «Thanks. It's a Hot Day fo' Walkin'» > «Gràcie. É un dia massa caloró pe caminó» (259).

nova llengua vehicular, crea certes dissonàncies d'equivalències fonètiques respecte de les grafies, i tal vegada es podria haver intentat d'equilibrar, ni que siga prenent inspiració a partir d'un model castellà com ara el que trobem en Gubern / Gasca (2008).

■ 4.7 Errades o incoherències amb el model subestàndard

Hem assenyalat suara que el model lingüístic oferit en *Maus* és un que denota, sens dubte, una pregona preocupació per respectar les pautes de coherència del model de subestàndard triat i, de més a més, per respectar la normativa d'acord amb el referent establert per l'Institut d'Estudis Catalans. No obstant això, és lògic que ocasionalment es pugui produir alguna dissonància que, en cap cas, volem insistir-hi, suposa un davallament considerable pel que fa al juí de qualitat global. Tot remarcant que el nivell de qualitat és força alt, apuntem ací alguns exemples d'errades o, si més no, de desequilibris. Pel que fa a errades purament de correcció lingüística:

- Pronoms febles segons el verb que els regeix: «El veí va sortir amb un rifle i *li* va disparar» (242). Pel fet que *disparar* és un verb transitiu i, per tant, regidor d'un CD, el pronom hauria d'ésser *el* i no *li*, que es correspondria amb el CI.
- Indeterminats amb valor quantitatiu: «Durant *uns* dies vaig tenir por de sortir...» (86). Els indeterminats, per si mateixos, no poden expressar quantificació, de manera que o bé s'hi expressa un valor numèric o s'acompanya d'algun quantitatiu específic (*uns quants*).
- Pronominalització verbal: «*Em passava* el dia aixecant i carregant caixes pesades» (284). El verb és *passar*, no pronominal, en comptes de *passar-se*, quan marca el transcurs del temps.

En un pla associat a incoherències amb el model general, anatem-hi:

- Model de conjugació verbal: «No crec que *véngui*» (99). D'acord amb el referent establert globalment, que segueix les pautes del català central i no del baleàric, la forma verbal hauria d'haver estat *vingui*.
- Accentuació: «Ja torna a *créixer*» (67). D'acord amb el subestàndard escollit, els verbs acabats com el de l'exemple haurien de presentar un accent obert, ço és, *-èixer*, i no tancat segons la pauta del subestàndard valencià.

■ 4.8 Llenguatge figurat

Per llenguatge figurat, ens referim ací a exemples d'expressions o mots que impliquen una metàfora o, si més no, un ús que es distancia del sentit recte del llenguatge comú. Certament, malgrat que *Maus* reposa sovint en diàlegs força vius, l'obra original anglesa no és dipositària habitualment d'usos d'aquesta mena, de manera que l'exigència al traductor no deriva en gaires elements de juí. Tot i així, en els esparsos fragments en què això ocorre, cal apuntar-hi un alt grau de reeiximent en optar, si cal, per trobar equivalents nostrats genuïns i, fins i tot, ocasionalment, augmentant-hi el grau de pintoresquisme en afegir una càrrega emocional que no molesta perquè és subtil i no en fa abús, i perquè, en definitiva, no traeix l'essència de l'original sinó que el depura en favor de la llengua d'arribada, potser necessitada d'un llenguatge més vivaç. Així, a tall d'exemple:

- «*Cap de fava!*» (5) per «*Rotten Egg!*» (5). Adaptació cultural, per bé que una traducció literal podria haver mantingut la força de l'original.
- «*No et facis el llest!*» (86) per «*Don't Be so Smart!*» (86). Conversió d'una expressió més aïna neutra en l'original, per una de més viva que afig color a la parla de Vladek, el pare de l'autor.
- «*Sí, allà talla el bacallà.*» (108) per «*Yes. He's a Big Shot Here!*» (108). Adaptació cultural, ara sí sense cap possibilitat d'ésser-hi literal.
- «*Feu fileres de sis, merdosos!*» (190) per «*Line Up in Rows of Five, you Shits!*» (190). Força literal, però amb un subtil canvi d'un substantiu adjectivat mitjançant un pronom personal emfàtic en anglès per un adjectiu en català, per bé que derivat morfològicament d'un altre substantiu.
- «*Després de la guerra vaig conèixer un paio que els havia vist morir!*» (276) per «*I Met After the War a Guy, He Saw Them Die, but Wouldn't Tell Me How!*» (276). Novament, un exemple original a penes connotat, sols lleugerament, que en la traducció guanya color.

■ 4.9 La parla de Vladek

Com a colofó a l'anàlisi, cal fer un ràpid esment a una certa particularitat de la parla de Vladek, el pare del nostre autor. En el context de la història, Vladek, ja ho sabem, és un jueu polonès emigrat als EUA, aspecte que Spiegelman, en l'original, tracta de simbolitzar-l'hi lingüísticament mitjançant el recurs a errors constants en la seua parla anglesa. Spiegelman, segurament basat en el model real de son pare, ofereix exemples subtils difícils

de categoritzar i d'agrupar, però les traduccions s'hi han hagut d'enfrontar sistemàticament optant pel que podríem dir casos paradigmàtics de fossilització d'estructures provinents de la L1, el polonés en aquest cas, vessades a la L2.

Pel que respecta a la traducció castellana, per exemple, el recurs més evident, tan característic dels parlants no nadius de tal llengua, és la confusió dels verbs *ser* i *estar*, però en el cas del català, s'hi opta, fonamentalment, per una manca de concordança de temps verbal:²⁴ «*És una pena que la Françoise tampoc no ha vingut*» (13); «*Continuava insistint que li mostrava el meu apartament*» (16); «*Tant de bo que no havíeu vingut*» (237). A aquesta decisió, per a tancar, pensem que cal fer-hi dues remarques: d'una banda, l'aplicació d'aquestes descoordinacions verbals no és constant sinó ocasional, és a dir, normalment Vladek ho fa correctament; d'una altra banda, hi ha un alt grau d'intervenció del traductor car es cerca versemblança en la llengua d'arribada i no es pot calcar, lògicament, la proposta original, és a dir, majoritàriament, els casos de manca de concordança en català no tenen un correlat en la traducció anglesa i, per això, no fóra gens productiu d'establir-hi comparances.

■ 5 A manera de cloenda provisional

Tal com ha quedat assenyalat al començament d'aquest treball, el mercat del còmic en català és un camí angost, ple d'entrebancs econòmics essencialment propiciats per la competència que ofereixen les publicacions en castellà. No obstant això, l'expansió del públic receptor de certes obres de prestigi sota l'empara de la denominació novel·la gràfica ha permès que la nostra llengua pugui mantenir una presència editorial, lògicament inferior a la del castellà i lluny de les necessitats sociolingüístiques òptimes, però almenys substancialment millor de la que ha gaudit des de fa força dècades, amb les revistes tradicionals gairebé fora de joc i amb l'estancament de les propostes provinents de la BD i de l'àmbit japonès. En aquest context, *Maus. Relat d'un supervivent* d'Art Spiegelman, juntament amb alguns altres exemples cridaners ja esmentats en d'altres punts, s'erigeix, al nostre parer, com l'artefacte que, amb més lucidesa crítica i afany de trencament amb les expectatives, ha abastat un interès transversal entre el conjunt lector i ha assolit un estatus de respecte que, ens agrade o no, el còmic necessita per a

24 En nota a peu de plana (13), s'hi adverteix també respecte del canvi d'orde sintàctic en algunes oracions i del manteniment d'expressions poloneses que denoten sentiments.

anar més enllà del món tancat dels col·leccionistes tradicionals; d'ací que haja estat l'obra escollida com a centre de l'anàlisi del model lingüístic transmés mitjançant aquest nou nucli de traduccions: per transcendència, vigència i assoliment crític, o, més pragmàticament, pel potencial de difusió entre el client més aïna ocasional que el còmic comença a rebre darrerament tot ampliant l'espectre de receptors prototípics.

L'anàlisi lingüística de *Maus*, no sorprenentment, ens situa davant d'un model bastit a sobre del català oriental; més específicament, malgrat la procedència baleàrica de l'edició, val a dir que es construeix sota la perspectiva del català central. Òbviament, el que hi ha darrere d'aquesta tria, com és costum en la resta d'ítems no analitzats específicament en l'article, és la ciutat mateixa de Barcelona, la qual, tot i presentar xifres de castellano-parlants força elevades, no deixa d'ésser el nucli central de població al si del territori catalanoparlant, la seu principal de les institucions lingüístiques i, en certa manera, la icona urbana de la llengua vers l'exterior. Sobretot, però, car no cal oblidar mai que parlem d'obres culturals que depenen d'una xarxa comercial, és determinant la fortalesa barcelonina com a continent essencial del teixit editorial als Països Catalans i, possiblement, al conjunt de l'Estat, amb tot el que això determina com a factor d'ascendència econòmica. Comptat i debatut, l'edició de còmics és dona majoritàriament a Barcelona, de manera que aquesta, ni que siga implícitament segons un model de deriva per costum, dicta les regles, fins i tot quan la traducció no hi ha estat editada, ja que serà igualment el focus de difusió publicitària. Potser la ciutat comtal ja no és dipositària de producció historietística pròpia, llevat d'exemples puntuals, és clar, però conserva l'ímpetu empresarial que assegura la seua influència sobre la tria lingüística dels productes a la venda. En tot cas, si reprenem el fil de l'inici del paràgraf, cal assenyalar, per a concloure, que la cura normativa de la traducció analitzada, sota la pauta del subestàndard depurat a partir de la capital, demostra una preocupació lloable per oferir al lector un model que servisca de referència qualitativa; certament, en temps com més va més preocupants per a l'estat de la llengua en àmbit tant social com familiar, assedegats per un entramat industrial de l'oci que, aclaparadorament, és creat en castellà, el mínim que es pot demanar és que les traduccions d'obres de prestigi responguen qualitativament a les expectatives del contingut. Probablement, per una mena de procés metonímic actiu al cap de molts lectors que vinculen llengua amb el que hi lligem, el prestigi del català hi està en joc. En tot cas, caldria mantenir prudència i comprovar, a mitjan-llarg termini, si el mercat editorial respon definitivament de manera positiva a la nova realitat introduïda

sota l'etiqueta novel·la gràfica i, en conseqüència, si el català hi tindrà molt o poc a dir, i d'acord amb quines condicions qualitatives i d'exposició.²⁵■

■ Referències bibliogràfiques

- Allen, Sara (1997): «*Maus*: A narrative history of family and tragedy», <www9.georgetown.edu/faculty/bassr/218/projects/allen/mausea1.htm> [13-05-2011].
- Brown, Joshua (1988): «Of mice and memory», *Oral History Review* 16:1 (Spring), 91–109 <www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/33d/33dTexts/mais/JBrownMiceMemoryOHR1988.htm> [24-07-2011].
- Castillo Cañellas, D. (1997): «Limitaciones en la traducción de tebeos», in: Félix Fernández, Leandro / Ortega Arjonilla, Emilio (coords.): *Estudios sobre traducción e interpretación: Actas de las Primeras Jornadas Internacionales de la Universidad de Málaga*, Málaga: Universidad de Málaga, 397–403.
- Carreras y Goicoechea, María / Flores Acuña, Estefanía / Provezza, Mónica (coords.) (2008): *La traducción de cómics. Corto Maltés, Lupo Alberto y Dylan Dog en español*, Roma: Aracne.
- Colomina i Castanyer, Jordi (1999): *Dialectologia catalana. Introducció i guia bibliogràfica*, Alacant: Universitat d'Alacant.
- Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans* 2a ed., <<http://dlc.iec.cat>> [13-06-2011].
- García, Santiago (2010): *La novela gráfica*, Bilbao: Astiberri.
- Gubern, Roman / Gasca, Luis (2008): *Diccionario de onomatopeyas del cómic*, Madrid: Cátedra.
- Gramàtica de la Llengua Catalana de l'Institut d'Estudis Catalans*, <www2.iec.cat/institucio/seccions/Filologica/gramatica/default.asp> [03-03-2011].
- Hurtado, Amparo (2001): *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Madrid: Cátedra.
- Iadonisi, Rick (1994): «Bleeding history and owning his (father's) story – *Maus* and collaborative autobiography», *The College English Association Critic* 57:1 (Fall), 41–56.

25 Agraïm les editorials Astiberri (Bilbao), Inrevés (Palma de Mallorca) i Norma (Barcelona) les autoritzacions que ens han donat per reproduir en aquest article els extrets gràfics dels seus còmics.

- Inghilleri, Moira / Maier, Carol (2001): «Ethics», in: Baker, Mona / Saldanha, Gabriela (eds.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londres / Nova York: Routledge, 100–104.
- Johnson, Ken (1992): «Art Spiegelman at MOMA», *Art in America* 80:3 (March), 123.
- Kussmaul, Paul (1995): *Training The Translator*, Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.
- Landsberg, Alison (1997): «America, the Holocaust, and the mass culture of Memory: Toward a radical politics of empathy», *New German Critique* 71 (Spring / Summer), 63–86.
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (s.n.): *Base de datos de libros editados en España*, <www.mcu.es/webISBN/> [14-10-2011].
- Nord, Christiane (1997): *Translating as a Purposeful Activity*, Manchester: St. Jerome Publishing.
- Ricouer, Paul (2005): *Sobre la traducción*, Buenos Aires: Editorial Paidós-Argentina.
- Solà Cortassa, Joan *et al.* (eds.) (2008 [2002]): *Gramàtica del català contemporani* 3 vols., Barcelona: Empúries.
- Spiegelman, Art (2003a): *The Complete Maus*, Londres: Penguin Books.
- (2003b): *Maus. Relat d'un supervivent*, Palma de Mallorca: Inrevés Edicions.
- (2011): *MetaMaus*, s.l.: Pantheon Books.
- Venuti, Lawrence (1995): *The Translator's Invisibility: a history of translation*, Londres / Nova York: Routledge.
- Veny i Clar, Joan (1993 [1986]): *Introducció a la dialectologia catalana*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- Yuste Frías, José (2001): «La traducción especializada de textos con imagen: el cómic», in: Departamento de Traducción e Interpretación (ed.): *El traductor profesional ante el próximo milenio: II Jornadas sobre la formación y profesión del traductor e intérprete*, Villaviciosa de Odón: Universidad Europea Ceas.
- Eduard Baile López, Universitat d'Alacant, Departament de Filologia Catalana, Campus de Sant Vicent del Raspeig, Ap. 99, E-03080 Alacant, <ebaile@ua.es>.

Zusammenfassung: Abgesehen von einigen vereinzelt Beispielen liegen die meisten Comic-Publikationen in Spanien in spanischer Sprache vor. Allerdings hat der Erfolg des Labels *Graphic Novel* in den letzten Jahren dazu geführt, dass die Leserschaft von Comics über den engen Kreis der Fans hinaus ausgeweitet werden konnte; im spani-

schen Kontext hat diese Herausbildung eines neuen Marktes erlaubt, einige der kommerziell erfolgreichsten und populärsten Werke ins Katalanische zu übersetzen, ein bemerkenswertes Faktum in einem, wie gesagt, nahezu exklusiv auf spanischsprachige Publikationen reduzierten Publikationssegment. Dementsprechend ist es unser Ziel, sich diesen katalanischsprachigen Artefakten reflektiert anzunähern und zu prüfen, welchen sprachlichen Leitlinien und Modellen sie gehorchen. Exemplarisch wurde dafür das Werk *Maus* von Art Spiegelman ausgewählt, vor allem weil diese *Graphic Novel* als paradigmatisches Beispiel für die Darstellungs- und Ausdrucksmöglichkeiten dieser neuen text- und bildbasierten Gattung gelten kann. ■

Summary: Apart from some isolated examples, most comics published in Spain are usually done so in Spanish. However, because of the success of the *graphic novel*, a concept which has expanded the core readership beyond the usual fans, some of the most popular works have recently been published in Catalan, a fact which, as we have stated, is not very common in a comic publishing market almost exclusively limited to editions in Spanish. Accordingly, our aim is to take a look at the linguistic guidelines and models used to translate these cultural artifacts into our language. More specifically, we have chosen *Maus* by Art Spiegelman, since it is considered to be a key example of the expressive possibilities the comic medium may aspire to as a narrative tool. [Keywords: Translation; Catalan; Spiegelman [Art]; *Maus*; comic] ■