



ANUARI TRILCAT

Estudis de traducció, recepció i literatura catalana contemporània

Estudios de traducción, recepción y literatura catalana contemporánea

Studies in translation, reception and contemporary Catalan literature

6 · 2016

ISSN: 2014-4644

Estudis

- 3 **ROSSEND ARQUÉS** *La Vida nova* de Dante a la nova Catalunya entre decadentisme i blanors burgeses. Traducció i poètica
- 32 **JOAN CABÓ** Les traduccions i la recepció crítica de l'obra de Maurice Blanchot a Espanya i a l'Amèrica Llatina (1965–2015)
- 53 **MARIA PILAR PEREA** Les traduccions a l'anglès i al castellà de les *Rondaies mallorquines* d'Antoni M. Alcover
- 76 **ZOFIA STASIAKIEWICZ** L'obra literària de Witold Gombrowicz a Catalunya i la censura franquista (1947–1973)

Edició de textos

- 90 **JOSEP MIQUEL RAMIS** Correspondència Sebastià Juan Arbó – Victor Crastre

Materials de traducció

- 115 **PILAR ESTELRICH** En record de Günter Grass. Presentació de la darrera obra elaborada totalment per ell: *Vonne Endlichkait* (Göttingen: Steidl Verlag, 2015, 176 pp.)

Ressenyes

- 128–175 **J. M. JAUMÀ** L'herència yeatsiana. *Yeats Reborn*, ed. H. Schwall / **J. CURBET** J. Verdager. *Mount Canigó. A tale of Catalonia*. Trad. R. Puppo / **M. MORENO** F. Durán. *Versiones de un exilio. Los traductores españoles de la casa Ackermann (Londres, 1823–1830)* / **J. CORNELLÀ-DE TRELL** J. Amat. *El llarg procés: Cultura i política a la Catalunya contemporània (1937–2014)* / **M. DASCA** C. Lluch. *Novel·la catalana i novel·la catòlica. Sales, Benguerel, Bonet* / **E. COROMINA** Traducció i censura (ressenyes) / **A. SAWICKA** F. Lafarga i L. Pegenaute, eds. *Creación y traducción en la España del siglo XIX* / **I. ATALAYA** F. Lafarga y L. Pegenaute, eds. *Autores traductores en la España del siglo XIX* / **I. GARCIA** L. C. Purkey. *Spanish reception of Russian narratives, 1905–1939* / **F. J. PALACIOS** I. Hernández. *Literatura comparada, canon y traducción* / **A. TOMÀS** *La traducción y sus palimpsestos: Borges, Homero y Virgilio*, de F. García y R. Salazar

PUNCTUM

Anuari TRILCAT

Anuari dedicat a publicar estudis, edicions, ressenyes i informacions sobre la traducció i la recepció en la literatura catalana contemporània.

Els articles són avaluats de manera anònima i externa.

<http://trilcat.upf.edu/anuari>

Direcció

Enric Gallén, *Universitat Pompeu Fabra*

Caps de redacció d'aquest número

Maria Dasca, *Universitat Pompeu Fabra*

Bożena Zaboklicka, *Universitat de Barcelona*

Consell editor

Sílvia Coll-Vinent, *Universitat Ramon Llull*

Josep Marco, *Universitat Jaume I*

Marcel Ortín, *Universitat Pompeu Fabra*

Dídac Pujol, *Universitat Pompeu Fabra*

José Francisco Ruiz Casanova, *Universitat Pompeu Fabra*

Secretaria de redacció

anuari.trilcat@upf.edu

Consell assessor

Montserrat Bacardí, *Universitat Autònoma de Barcelona*

Denise Boyer, *Université Paris IV – Sorbonne*

Jordi Castellanos (†), *Universitat Autònoma de Barcelona*

Gabriella Gavagnin, *Universitat de Barcelona*

Francisco Lafarga, *Universitat de Barcelona*

John London, Goldsmiths, *University of London*

Vicent Simbor, *Universitat de València*

© 2016, dels textos, els autors

© 2016, d'aquesta edició, Punctum

Reservats tots els drets

Disseny i composició: Quadrati

ISSN: 2014-4644

Dipòsit legal: L 1259-2011

La *Vita nova* de Dante a la nova Catalunya entre decadentisme i blanors burgeses. Traducció i poètica

ROSSEND ARQUÉS

Institut d'Estudis Medievals – Departament de Filologia Francesa i Romànica

Universitat Autònoma de Barcelona

Rossend.Arques@uab.es

Resum: Aquest article analitza la importància i el paper de la *Vita nova* (*Vn.*) de Dante en l'anomenat *modernisme català*, un període a cavall dels segles XIX i XX, en el qual diversos escriptors, en consonància amb els components ideològics, culturals i literaris de l'època (decadentisme, regeneracionisme, jocfloralisme, simbolisme, espiritualisme, etc.), consideren el *prosímetre* de Dante com el text central de les seves poètiques i per això el tradueixen, l'adapten i el reescriuen. Per aquest motiu, aquí s'estudien tant les dues traduccions completes de la *Vita nova*, la catalana de M. Montoliu (1903) i la castellana de L. C. Viada i Lluch (1912) com algunes de les múltiples versions esparses de dos sonets cabdals de la *Vn.* («Cavalcando l'altr'ier» i «Tanto gentil e tanto onesta pare») realitzades per integrants d'aquestes diverses estètiques; testimonis, per tant, de la centralitat d'una obra que, d'ençà el preraphaelisme, s'havia erigit en el llibre de la nova religió d'amor i de regeneració vital i social.

Paraules clau: *Vita nova*, Dante, modernisme català, Manuel Montoliu, Joan Maragall, L.C. Viada i Lluch.

Abstract: This article analyses the importance and the role of the *Vita nova* (*Vn.*) by Dante in the so-called Catalan Modernism, a period straddling the 19th and the 20th centuries in which several writers, influenced by the ideological, cultural and literary trends of that time (decadentism, regenerationism, *jocfloralisme*, symbolism, spiritualism, and so on), constitute the prose marker of Dante as a central text of their poetics. This is why these movements translate, adapt and rewrite Dante. For this reason the two complete translations of *Vita nova* are object of this study: the Catalan version of M. Montoliu (1903) and the Spanish one by L. C. Viada y Lluch (1912), as some of the multiple scattered versions of two important sonnets of *Vn.* («Cavalcando l'altr'ier» i «Tanto gentil e tanto onesta pare»), made by members of these diverse aesthetics; witnesses, therefore, of the central place of a work which, since the Pre-Raphaelites, had raised to become the book of the new religion of love and of vital and social regeneration.

Key words: *Vita nova*, Dante, Catalan Modern Styl, Manuel Montoliu, Joan Maragall, L.C. Viada i Lluch.

1 Un text modelitzant dels textos de la vida i de la literatura: la *Vita nova* a cavall dels segles XIX i XX

La *Vita nova* va ser objecte de culte des de la segona meitat del segle XIX, és a dir, d'ençà que els integrants de l'anomenada Pre-Raphaelite Brotherhood transformaren aquest llibre en la Bíblia que en regulava la vida i l'art. És sabut que fou precisament Dante Gabriel Rossetti, fill del carbonari exiliat i dantista italià Gabriele Rossetti, qui transformà el *prosímetre* de Dante en el Llibre de la nova religió de l'Amor que volia ésser una continuació de la que feia

segles inflamà, segons deien, el cor dels «fedeli d'Amore».¹ Fou aleshores que es dibuixaren els valors sobre els quals es basaria l'estètica que se sol anomenar de *final de segle*, i que correspon a la dels moviments artístics de cavall dels segles XIX i XX que es coneixen amb l'etiqueta de *decadentisme* a Itàlia, de *modernisme* a Catalunya i Espanya, d'*art nouveau* a França, etc., i que s'entortolliguen amb moviments paral·lels i preexistents com l'esteticisme, el parnassianisme o el simbolisme. El simbolisme fou, amb tot, el codi comú d'interpretació de la realitat de la majoria d'artistes que formaven part d'aquests corrents artístics. La tasca de l'art era la de revelar els trets de l'esperit en forma de valors. Millor dit, seran aquests valors, estètics i ideals, els que condicionaran fortament la relació entre l'Art i la Vida, i contribuiran a l'exaltació del primer element (l'Art) en detriment del segon (la Vida). La Vida es percep com una cosa inferior, menor i baixa respecte a l'Art. S'estableix, per tant, una separació entre els qui viuen en funció de l'Art i els qui, en canvi, s'accontenten de fer-ho en funció de la Vida. Els textos concrets s'interpreten com a metàfores i metonímies del Text total, imaginat sovint com a «Ànima del Món» o bé com a «Etern femení»,² en funció dels casos, perquè a la seva base hi ha una totalitat a la qual apellen.

Amb l'intent de traçar un quadre, per bé que incomplet, dels valors sobre els quals es mouen una gran part dels «modernistes», volem subratllar alguns dels conceptes bàsics de la seva ideologia:

1.1 L'Art contraposat a la Vida. De la fe en el primer deriva, a més, la confiança en una artificialització o *estetització* de la vida, present ja en el mateix Rossetti, el qual creia que la natura acabaria per imitar l'art, precisament perquè la natura en general i la natura humana en particular tenen necessitat de ser redimides. L'art i l'estètica modernistes són expressió d'una crítica antimaterialista i d'un ideal favorable a l'espiritualització de la vida. L'art doncs és el *summum bonum*, com l'Amor. La vida, en canvi, és degradació, pura materialitat.

1.2 La dona és gairebé l'únic personatge del modernisme, juntament amb l'artista-amant, i és gairebé l'únic objecte entorn al qual giren tots els textos artístics, és a dir, tota producció artística tant literària com pictòrica o escultòrica. Precisament perquè la dona en la seva expressió universal, l'Etern Femení, representa, a més d'altres coses, el vehicle per antonomàsia de la redempció del mal en el qual han caigut la societat i la vida en general. Joan Maragall, en un article sobre *Sesame and Lilies* de Ruskin, escrit pocs dies després que morís l'escriptor anglès, afirma que la feminització del món que proposa Ruskin («¡Qué delicada concepción del eterno femenino!») és l'únic camí per al veritable alliberament de la dona i de la humanitat sencera. És la moda de la «dona fràgil», com l'anomenen Praz

1 Cfr., entre altres, Woodhouse 2000, Donnelly 2015 i Pesce 2015 i, pel que fa al prefaraelisme català, sobretot Cerdà 1981, Castellanos 1983 i Hinterhäuser 1980 i 1994.

2 Silvia Danesi, «La Edad Media revisitada: *The Pre-Raphaelite Brotherhood*» (Argan 1977, 90): «la “mujer angélica” ha cedido el puesto al “eterno femenino”, de rasgos marcados y boca sensual de Jane Burden; Pandora ha dejado escapar de su caja la morbosidad reprimida de la época victoriana».

(1972) i Hinterhäuser (1980); la dona preraphaelita, ideal i disposada al sacrifici, que trobem en tants autors de l'època (l'Helena de José Asunción Silva, la Beatriz del *Jardín umbrío* de Valle-Inclán, etc.). La literatura de final del segle XIX, però, ens dóna una representació més polièdrica de la dona que la que fins ara hem presentat. A la dona-redemptora es contraposa la dona-pecadora. Millor dit, hi ha fins i tot un desig d'hibridisme entre aquestes dues, com veiem en les figures *muliebri* del mateix Rossetti, en el desig del protagonista d'*Il piacere* de D'Annunzio o bé del narrador de *Las sonatas* de Ramón del Valle-Inclán. La musa redemptora es contamina amb la carnalitat de la seva representació contrària, una anti-Beatriu sensual, o si més no carnal, la degeneració de la qual impregna ambdues figures: la prostituta i la morta, que tenen elements comuns, ja que en ambdues hi ha la presència del cos degradat, pervertit i sensual, en un cas, putrefacte, en l'altre. No sempre aquest conjunt de trets es troba en tots els actors dels quals parlarem en aquest article, però l'horitzó que hem delineat correspon a l'horitzó ideològic comú que, tot partint de Rossetti, abraça fins als darrers epígons del decadentisme i més enllà i tot.

2 La *Vida nova* en la Catalunya a cavall dels segles XIX i XX

2.1 En el modernisme català també trobem, com no podia ser d'altra manera, les tendències artístiques que acabem de delinear, que incideixen sobre les diverses i, tal vegada, contradictòries posicions derivades de l'oposició vida/art i de l'isomorfisme de tots els fenòmens de la vida (les famoses «Correspondances» baudelairianes) (Minc 1979; Wellek 1983, 221–244). D'una banda, tenim textos en els quals s'insisteix en el colors patètics i tràgics de la realitat i en alguns dels personatges damnats de l'*Infern* dantesc (com Paolo i Francesca, Ugolino, etc.) i, de l'altra, s'insisteix en la reutilització dels tons, els estilemes i el personatge central de la *Vita nova* i del *Paradiso*, és a dir, Beatriu. El poeta Maragall, per esmentar-lo de nou com a exemple, en el període en el qual interpretava el seu Comte Arnau a la llum precisament de les figures infernals traduïa la *Vita nova* i escrivia sobre aquest llibre i sobre Beatriu (Ardolino 2006) i veia en la dona, millor dit, en el cant de la dona, l'única possibilitat de salvació de la humanitat. El final d'«El Comte Arnau» és molt significatiu en aquest sentit.

En contraposició, doncs, a l'*Infern* i als seus habitants més significatius, apareixen, influenciats per les poètiques preraphaelita i natzarena (Minc 1979; Wellek 1983, 221–244), un estol de dones pures i espiritualitzades inspirades en la figura de Beatriu (i, òbviament, en la de Laura, les *donne angelicate* per excel·lència), però el fet que aquesta sigui difunta projecta una llum macabra sobre aquesta part, per dir-ho així, més solar i lluminosa de la influència dantesca, ja que la major part de les figures femenines dels preraphaelites són el fruit d'un sincretisme entre la Madonna i aquesta criatura a mig camí entre la vida i la mort, que tan bé ha representat Edgar Allan Poe amb la Ligeia del conte homònim o, millor encara, Hawthorne amb Beatriu, la bellíssima i monstruosament verinosa filla del professor Rappacini, per no parlar d'altres creacions de Baudelaire, Wedekind, etc. Aquest

aspecte ens retorna a les portes de l'Infern, però d'un infern interioritzat, fet precisament d'espirtualització i damnació sublim.

L'àmbit que acabem de dibuixar, amb tots els matisos que facin al cas, que són molt importants, l'illustren molt bé les poesies i les obres de Pau Milà i Fontanals, Jeroni Zanné, Alexandre de Riquer, Santiago Rusiñol, Raimon Casellas, Apelles Mestres, Manuel de Montoliu, Eugeni d'Ors, Pere Corominas i d'altres, inclosos els pintors (Casas i Rusiñol en primer pla) i els músics (Granados, per exemple, cfr. Cortès 2015). De tot aquest material, val la pena recordar *Nova primavera* (1901) i *Llibre d'amor* (1903), obres originals de Manuel de Montoliu, traductor de l'entera *Vita nova* al català, a més de ser un profund coneixedor de la literatura italiana, del qual ens ocuparem tot seguit. Precisament els primers capítols del *Llibre d'amor*, en els quals el poeta es presenta com a pelegrí devot que fa camí cap al santuari on l'espera l'amada, van precedits d'epígrafs de la *Vn.*: a) «Io mi sentí svegliar dentro allo core»; b) «Voi udirete me chiamar sovente»; c) «Io sento sì d'Amor la gran possanza». Apelles Mestres, al seu torn, situa Dante al bell mig de la seva trilogia *La rondalla de l'Amor* (1912), en la qual el poeta toscà representa l'amor místic, capaç de superar la mort. Una mica abans, Alexandre de Riquer havia escrit l'any 1899 una obra amb el títol de *Crisantems*, just quan va morir la seva muller Dolors, que esdevindrà per a ell una nova Beatriu, contaminada amb la Beatriu rossettiana. Aquesta obra va anar seguida d'*Anyoransas*, llibre dedicat també a la muller morta, el primer sonet del qual és un pastitx de versos de la *Vn.* La intertextualitat dantesca continuarà també a *Un poema d'amor*.³ El crític d'art Raimon Casellas, considerat l'apòstol del preraphaelisme català, escriví articles on demostrà tenir una pregona coneixença del moviment anglès (Castellanos 1983). És autor de *La damisella santa* (1894) (un títol que té moltes referències al *The Blessed Damozel*), narració en què parteix de la figura de la «dona fràgil» («Sembla una santa de retaula! Sembla una aparició de l'altre món!») per acabar amb la imatge contrària d'una bellesa degradada que, de sobte i misteriosament, apareix nua al bell mig de la multitud i fa exclamar al narrador: «Fugiu, que és el dimoni!». L'obra que, de fet, segueix més de prop el model de la *Vn.* és el llibre de Pere Corominas, *Les hores d'amor serenes* (1912), en la *Introducció* de la qual l'autor en reconeix la derivació.⁴ Aquest llibre, però, dibuixa el límit exacte de la recepció de la que fou per a Dante una història d'amor absolut i que ara esdevé un quadern autobiogràfic en el qual transcriure un delicat amor burgès i casolà sense cap mena de transcendència. Es tracta del que en el títol d'aquest article intentàvem resumir amb els mots «blanors burgeses».

No voldríem tancar aquest apartat sense recordar que en aquest mateix ambient la recepció de la *Vita nova* aviat es transformà, tanmateix, en metàfora d'un programa polític

3 Alexandre de Riquer va traduir dos sonets de la *Vn.*: «L'amaro lagrimar che voi faceste» i «Amor e'l cor gentil sono una cosa».

4 «Abandonada l'obra per molt temps, una lectura de *La vita nova* del Dante em va tornar a moure la voluntat per continuar-la. Per cantarnos en prosa i en vers admirables el séu ideal de dòna, el gran poeta florentí no va vestir-se d'agenes pompes imaginaries. El séu foc d'amor animà la figura de Beatriu de tant humana bellesa espiritual que d'aleshores ençà no hi haurà hagut cap jove enyorat que no trobés en la dòna estimada alguna de les gracies gentils que va veure Dante en la suposada filla del portinari».

(Gómez Soler 2013), d'un ideal de modernització i reforma social clarament anticapitalista, que veia en la joventut i la primavera els símbols d'una nova vida. D'aquesta manera, la interpretació simbòlica tant de Beatriu com del mateix títol de l'obra va crear el paralelisme Vida nova – Ciutat ideal. Així l'urbs (Babilònia) trobava el seu pol positiu en aquesta nova Jerusalem. El poeta Maragall, en un article titulat *Vida nova*, resumeix alguns dels aspectes d'aquesta interpretació allegòrica tan difosa entre aquells catalans que percaçaven confiats «una nova Catalunya»,⁵ una nova societat, una nova pàtria.⁶ La mateixa Beatriu esdevindrà símbol d'aquesta nova Catalunya, jove, pura, ideal que tant els modernistes com els noucentistes perseguiran i modelaran. Però la cosa anava fins i tot més lluny perquè també comportava una nova actitud antropològica: la necessitat d'un canvi radical dels hàbits. Maragall, tot partint de l'exclamació típica: «any nou, vida nova» i tot relacionant-la amb la *Vita nova* de Dante, invita els lectors a prendre consciència del fet extraordinari de ser humans, és a dir, de poder tenir una Beatriu «dentro del año que empieza». L'home no és home sense aquesta possibilitat d'obrir-se al «más», al «sin fin»: «¡Beatriz, la que ha de darme la vida nueva! ¡Beatriz, la que puede hacerme más que hombre! ¡Beatriz, amor, Beatriz ideal! ¡Beatriz pureza!».⁷

2.1 Les traduccions de la *Vita nova*

Entre el 1889, any en què veu la llum l'*Antología de poetas líricos italianos 1200–1889* (Estelrich 1889), i el 1921, any de les celebracions del VIè centenari de la mort de Dante, el dantisme català troba el punt més àlgid. Al llarg de tot aquest període, però sobretot pels voltants del centenari dantià la cultura catalana es mobilitzà força amb traduccions, conferències i estudis. A començament del segle xx, diverses versions de la *Vita nova* aparegueren en les moltes publicacions dels grups modernistes, per bé que les versions integrals de l'obra només foren dues: la de Manuel de Montoliu en català (1903) i la de Lluís C. Viada i Lluch en castellà (1912), l'apèndix de la qual, però, contenia un bon nombre de traduccions catalanes de sonets, algunes de les quals publicades anteriorment.

Davant la impossibilitat d'examinar aquí tot aquest material i havent pres la decisió de concentrar-nos en el període de començament de segle xx, en el qual la *Vn.* és l'obra de Dante que més interès suscita, ens limitarem aquí a descriure les dues versions completes de la *Vn.* per després passar a l'anàlisi de les traduccions de dos dels sonets més traduïts: «Cavalcando l'altr'ier» i «Tanto gentil e tant'onesta» de la mà de poetes i erudits que, abans del 1921, dedicaren esforços a divulgar l'obra de Dante dins les coordenades generals del modernisme. Començarem per la castellana a cura de Lluís Carles Viada i Lluch, compilador de textos diversos, acadèmic i poeta diletant.⁸

5 Aquest era el nom d'una revista que creà Josep Aladern.

6 A la revista *L'Atlàntida* (1990) aparegueren alguns articles amb títols molts significatius: «Pàtria nova», «L'idea nova», «Cançó nova».

7 «Vida nueva» (Maragall 1906, 295).

8 Lluís Carles Viada i Lluch (1863–1938), nascut a Barcelona i mort «como consecuencia de los malos tratos recibidos, a sus 76 años, por una patrulla de control, el 2 de febrero de 1938», segons es llegeix a

La seva versió integral de l'obra —si bé algunes traduccions de les poesies són de Joan Lluís Estelrich, el qual feia temps que havia anunciat la intenció de traduir-la—⁹ conté, a més, una introducció de Michele Scherillo,¹⁰ estudis de literatura italiana i curador de l'edició italiana de l'obra publicada a Milà un any abans per Scherillo (Scherillo 1911), amb abundants notes provinents de les edicions d'Scherillo, Fraticelli (1882) i Giuliani (1863), un seguit d'illustracions que reproduïen diverses representacions de Dante i de Beatriu d'alguns artistes,¹¹ entre els quals sobresurten les cinc de Dante Gabriel Rossetti (*La nave del Amor*, *El sueño de Dante*, *Beata Beatrix*, *Dantis Amor* i *La mujer de la ventana*), un apèndix de fragments varis de la *Vn.* en castellà a cura de diversos traductors i els articles que amb el títol general de «Dante» el filòleg Manuel Milà i Fontanals havia publicat al *Diario de*

l'article «Háblese de otros Lorcas», de José Luis Gordillo Courcières a la revista «Altar Mayor», de la Hermandad del Valle de los Caídos 87 (11) del 25 de juliol de 2003. Fou autor de diversos llibres i traduccions, entre els quals cal destacar *Ensayos poéticos* (Barcelona: 1884), *Alabanzas y afectos por María* (Barcelona: La Hormiga de Oro, 1901), *Libro de oro de la vida: pensamientos, sentencias, máximas, proverbios entresacados de las obras de los mejores filósofos y escritores nacionales y extranjeros* (Barcelona: Montaner i Simón, 1905), *Sonetos nupciales* (Barcelona: 1924) i *Del amor al libro. Aforismos rimados* (Barcelona: 1927). I dins de la seva activitat acadèmica com a membre de l'Acadèmica de Bones Lletres de Barcelona, cal esmentar el discurs d'ingrés a l'esmentada institució: *De la limpieza, fijeza y esplendor de la lengua castellana en el Diccionario de la Real Academia Española* (Barcelona: Ribadeneira, 1921), *Los que no leen a Cervantes* (Barcelona: La Hormiga de Oro, 1935) i les seves edicions de Cervantes (*La Galatea*, *los Entremeses*, etc.). Sobre aquesta figura i les altres personalitats literàries involucrades en l'operació, cfr. Gómez Soler 2013.

9 Versions espanyoles precedents i completes, per bé que en prosa, havien estat publicades l'any 1870 (*La Vida Nueva*, obra escrita en italiano por Dante Alighieri, versión castellana de M[anuel?] A[randá?], Barcelona: Imprenta Hispana), el 1882 (*Biblioteca Universal: Tomo XXI: Dante, Tasso, Petrarca: La Vida Nueva, Aminta, Canciones*, Madrid) i el 1895 (Dante Alighieri, *La Vida Nueva*, traducida directamente del italiano, Sarrià, Barcelona).

10 Michele Scherillo (1860–1930), llicenciat en dret a la Universitat de Nàpols, es dedicà als estudis literaris, sota el mestratge de Vittorio Imbriani i Francesco d'Ovidio, i es convertí a la capital partenopea en una de les joves esperances més brillants de la «scuola storica». La primera obra important d'aquest autor fou la *Storia letteraria dell'opera buffa napoletana* (1883) que, reescrita l'any 1916, es convertí en un clàssic de la matèria. Anys després ingressà com a professor de literatura italiana a l'Acadèmia que més tard es transformaria en Universitat, de la qual fou degà. A més, fou elegit senador del regne i Soci de l'Acadèmia dei Lincei.

11 Els artistes i les il·lustracions són els següents, per ordre de presentació i amb els títols traduïts al català: Giotto (*Dante Alighieri*), *Bust de Dante* (Museu de Nàpols), H. Löwenstein (*Beatriu Portinari*), Carlos Arpini (*Dante a la riba del llac Benaco o del Garda*), Dante Gabriel Rossetti (*El vaixell d'amor*), Elisabeth Sonrel (*Dante a casa dels Portinari*), Cesar Saccaggi (*Incipit Vita Nova*), Élisabeth Sonrel (*Dante i Beatriu*, tríptic), M. Boyer-Breton (*Primera trobada de Dante i Beatriu*), Gerolamo Induno (*Trobada entre Dante i Beatriu*), Henry Holiday (*Dante i Beatriu*), Marcel Rieder (*Dante burlat*), Rafael Sorbi (*Dante al mig de les dones curioses*), Dante Gabriel Rossetti (*El somni de Dante*), Rosina Mantovani Gritti (*Beatriu entre amigues*), G. Bellucci (*Dante entristit per la mort de Beatriu*), Dante Gabriel Rossetti (*Beata Beatrix*), Dante Gabriel Rossetti (*La dona de la finestra*), *El sant Rostre o Veronica* (de la Basílica de sant Pere al Vaticà), Dante Gabriel Rossetti (*Dantis Amor*), Dante Sodini (*Beatrice Portinari*, escultura), Dante Gabriel Rossetti (*Nuvolet noble els precedia*), Élisabeth Sonrel (*Beatrice saluda Dante*), Bernardo Celentano (*La joventut de Dante*), Andrea del Castagno (*Dante Alighieri*), Casa d'Alighieri a Florència, Élisabeth Sonrel (*Reparició de Beatriu a Dante*) i Anselm Feuerbach (*Dante i les interlocutores del «Paradís»*).

Barcelona entre els mesos d'agost i setembre de 1856 (Gómez Soler 2013, 110–114). El llibre tingué una segona edició l'any 1946, sense els textos catalans i amb els dibuixos de Ramon de Capmany. La qualitat i la cura amb les quals va ser concebuda aquesta primera edició la converteixen en un dels moments més alts del dantisme erudit de l'època, tot i que, amb la presència de tantes imatges, pretenia d'alguna manera ser un llibre artístic que picava l'ullet al moviment modernista.

La versió catalana de Manuel de Montoliu, en canvi, té un caire ben diferent. Publicada en una col·lecció popular i de butxaca, no cercava el caràcter erudit de la castellana. Era més aviat una declaració explícita d'un dels textos bàsics de la poètica del traductor-poeta. Contenia, amb tot, unes poques notes breus que intentaven fornir alguns aclariments per a comprendre millor el text i un interessant pròleg en el qual el traductor explicitava el punt de vista des del qual llegia l'obra: l'allegoria. Hi ha tres textos en els quals el crític català s'esplaia. Es tracta d'aquest «Prefaci» (1903), de l'article «Beatriu», aparegut a *D'Ací d'allà*, l'octubre del 1921 i d'un article titulat «L'allegoria en l'obra de Dant», publicat a *La Revista* (1921).¹² Malgrat els gairebé vint anys que separen el primer text dels dos últims, escrits en ocasió del VIè centenari de la mort del poeta toscà, tots tres expressen la mateixa idea de fons: no es pot entendre l'obra de Dante si no es té en compte el caràcter allegòric, és a dir, la unió d'una realitat concreta amb el seu significat simbòlic. Heus aquí alguns fragments sobre el tema:

- a) «fusió del real amb l'ideal (...) identificació de l'Art i de la Vida. (...) Beatriu, doncs, és realitat i símbol ensems» («Prefaci»);
- b) «Aquesta identificació de la idealitat amb la realitat, qualitat essencial de tot geni, es compleix absolutament en l'obra dantesca» («Beatriu»);
- c) «La realitat se transfigura en símbol. (...) No hi ha dubte: cal reconèixer sota aquests signes un sentit transcendent. (...) Beatriu és, segons el meu criteri, realitat i símbol alhora» («Beatriu»).

¹² Cfr. també els articles que Montoliu publicà a la revista *Empori* que van en la mateixa direcció «Beatriu. Assaig de crítica dantesca. Beatriu en relació ab l'ambient social de la seva època» (gener de 1908), «Beatriu. Assaig de crítica dantesca. El misteri de Beatriu y'ls seus intèrprets» (febrer de 1908), «Beatriu. Assaig de crítica dantesca. El símbol de Beatriu» (abril de 1908). Gairebé intentant resumir tot allò que hem dit a la primera part d'aquest article, en el primer d'aquests articles escriu: «Beatriu, es donchs un nom màgich, qui evoca tota una època gloriosa de la humanitat. Es l'ideal que veuen resplandir els pobles demunt llur cap, més enllà dels nostres horitzons, que com a Dant els infundeix una fè robusta enmitx dels progressos de la Raó y 'Is du sense duptar a través dels horrors d'interminables guerres. Es l'estel simbòlich de tres raigs qui illumina cada un d'ells les tres esferes sobrehumanes, *Infern, Purgatori y Paradís*. Es el símbol de la unitat política y relligiosa, ideal dels pensadors d'aquell temps. Es la Dama redemptora d'un nou feudalisme intel·lectual qui, fugint de l'atmosfera sensual dels camps ardents de Provença, no accepta'ls frèvolos homenatges de vulgars cavallers més o menys poetes, sinó que aspira a ésser objecte únich d'adoració d'una ànima superior, y ab geste imperiós exigeix de son cantaire la gloria y la immortalitat. Beatriu es l'estel, cap d'un seguit d'estels qui lluiran prop de les noves constelacions de sublimes cantaires qui'ls han d'immortalisar».

En el primer article, contraposava la seva idea a les d'aquells que, com Biscioni, consideraven la *Vn.* un mer tractat d'amor intel·lectual i, tot estant d'acord amb la interpretació de Gabriele Rossetti, el pare del pintor, sobre la substancial unitat de les alegories presents en tots els poetes contemporanis a Dante, mostrava una certa perplexitat davant el fet d'identificar la *Monarquia* com a únic referent d'aquesta alegoria, com volia l'exiliat napolità, precisament perquè aquesta interpretació no explicava la profunditat i el misteri de la creació poètica dantiana. Montoliu, que mostra un bon coneixement dels estudis més recents sobre Dante, discuteix també la lectura de qui veu en Beatriu una alegoria volguda i artificial com la de la filosofia del *Convivio*, i s'inclina més aviat per una «alegoria natural», segons el que havia après de la lectura de Carlyle.¹³ A més d'aquest distanciament respecte a la interpretació rossettiana en sentit únic, la diferència més gran entre els textos del 1921 respecte al del 1903 rau tant en l'acceptació de l'existència d'una societat secreta d'amadors (els anomenats «Fedeli d'amore»; «No hi ha dubte —escriu Montoliu—: es tracta d'una comunitat de poetes que's proposen els uns als altres els misteris de llur religió per ajudar-se naturalment en la llur comprensió i esclariment»), que solia utilitzar un llenguatge críptic, com de la insistència en la interpretació allegòrica («L'alegoria en l'obra de Dant»), lligada d'alguna manera a la primera afirmació, en el fet que l'alegoria no la va crear el geni de Dante, sinó que la va heretar de la literatura antiga i, sobretot, de la medieval, gràcies a la popularitat que li donà el cristianisme, com afirmava Friedrich Schlegel.¹⁴ Es nota també que en aquests anys el crític s'ha acostat al dantisme dominant a la Sorbona, com ho indicarien les citacions d'A. F. Villemain, autor d'un *Cours de littérature au moyen-âge* (1830), i de Frédéric Ozanam. Aquest últim sembla haver tingut un paper molt destacat en la ideologia de Montoliu. Recordem que Ozanam (1813–1853), que substituï M. Fauriel, amic de Manzoni, a la càtedra de llengües estrangeres a la Sorbona, publicà, entre altres obres, una monografia titulada *Dante et la philosophie catholique au XIIIème siècle* (París: 1839)¹⁵ que es troba a la base de la següent afirmació de Montoliu:

13 «Deixin, doncs, llur tasca que no fa més que enxiquir i convertir en mesquins xaraders les grans figures que exalten la humanitat, i que escoltin llur fulminant condemna de boca de Carlyle, qui, presentint l'arribada d'aquests comentadors que necessiten microscopis per a veure les realitats que tenim a la plena llum del sol, exclama: “Algun crític futur que haurà totalment deixat de pensar com el Dante podrà creure tot això de mera alegoria (parla de *La Divina Comedia*), potser una ociosa alegoria. Tot el Cristianisme, tal com el Dante i l'Edat Mitjana el concebien, hi és simbolitzat. Simbolitzat, i, no obstant, amb quina sincera veritat d'intenció!, que inconscient de tota simbolització! El crític futur, qualsevol que pugui ésser el seu nou pensament, que opini que l'obra de Dante ha estat tota concertada com una alegoria, cometrà un disbarat”. Pel que fa a la lectura esotèrica de Dante, cfr. entre altres Ciavolella 2010.

14 «Aquest esperit simbòlic, característic de la literatura hebrea (que fou mestressa de la medieval) i de les literatures orientals, exercí una influència tan profunda en tots els pobles cristians, que el crític F. Schlegel gosa afirmar que “la Bíblia va arribar a ésser la poesia, l'escultura i les altres belles arts de l'Edat mitjana i ençada dels temps moderns, ço que foren per a l'antiguitat els cants d'Homer: la deu, la regla i la fi de tots els assaigs i de totes les ficcions simbòliques”» — escriu Montoliu.

15 Cfr. De Camilli 1993; Travi 1998; Thompson 1998; Franceschini 1999; Brunel 2000; Scotti 2002.

cal reconèixer, com diu Ozanam, en aquesta Beatriu l'allegoria de la ciència que ensenya a amar, a esperar i a creure; les ensenyances de la qual convergeixen totes a la idea de Crist considerat alternadament en cada una de ses dues natures.

Cal tenir present, però, que el francès nascut a Milà fundà l'abril del 1833, juntament amb cinc amics, una petita «societat» que temps a venir es convertiria en una societat mundial amb més de 900.000 membres. Em refereixo a la «Société de Saint Vicent de Paul». L'evolució de Montoliu sembla caminar també cap a posicions com més anava més radicals dins el catolicisme. Així ho indicaria, si més no, un article que publicà a la revista *Cristianidad*, dirigida per Jaume Bofill i Bofill titulat «La civilització materialista a la luz de la ciencia».¹⁶

Montoliu considera la seva versió una metonímia de l'original («Qui hagués pogut tenir el màgic domini que la nostra llengua posseïa Verdagner per fer una traducció ideal de l'obra de Dante!»).¹⁷ Espera, amb tot, haver-se acostat al màxim possible a l'elegància i a l'harmonia de l'original, cosa que ha estat facilitada per la gran proximitat del català clàssic amb l'italià antic; proximitat que no només és lèxica sinó també rítmica, per la qual cosa ha pogut traduir en vers les cançons, excepte dues, i tots els sonets. Millor dit, afirma que per traduir algunes poesies només ha hagut de canviar un parell de rimes de l'original. El seu ideal de traducció és, doncs, la literalitat, per aconseguir-la ha de fer contínues incursions a la llengua catalana medieval, amb el risc —n'és conscient— de ser titllat d'«arcaic i amanerat». El traductor no es planteja en cap moment les dificultats interpretatives que amaga l'aparent transparència de l'original, ignorància que sens dubte facilità la translació a una altra llengua. Li sembla, doncs, una composició acabada d'escriure, quan, com escriu el filòleg Gianfranco Contini en un article dedicat al sonet «Tanto gentil»: «si può dire invece che non ci sia parola, almeno delle essenziali, che abbia mantenuto nella lingua moderna il valore dell'originale». Es tracta, però, d'una qüestió força complexa que mirarem de tractar de passada cap al final de l'article.

2.2.1 «Cavalcando l'altr'ier»

He triat aquest sonet perquè és un dels més traduïts i perquè constitueix un text fonamental de la primera part de la *Vn*.

Situem-nos per un instant a l'interior de la *Vn*. Estem en els capítols v–ix, segons la clàssica divisió del *prosímètre*, anterior a la realitzada per Gorni (1996). Durant una funció religiosa, Dante mira sovint Beatriu, però entre ells dos se situa una dona. A Dante, aleshores, se li acudeix d'aprofitar el malentès per amagar la identitat veritable de l'amada, tot servint-se d'una dona-pantalla (*schermo*); una manera de recuperar la regla trobadoresca que

16 No hem d'oblidar que el seu germà, mort l'any 1882, fou membre fundador de la Sociedad Teosófica espanyola i va traduir al castellà la Bíblia de l'esoterisme, és a dir, el llibre de H. P. Blavatsky *La doctrina secreta*. Recordem, sigui dit de passada, el que es pot llegir al punt xviii de les *Constitutiones «Rosae Crucis Templi» et «Spiritus Sancti Ordinis»*: «lo juro ante Monseñor Dante Alighieri patrón de los Templarios», cfr. Argan (1977, 122).

17 Pel que fa a la gènesi de la traducció de la *Vn*. de Montoliu, cfr. Ardolino 2007.

manava «celar» el nom de l'amada i, alhora, d'integrar en la història exemplar de Beatriu els passats amors de Dante. S'esdevé, però, que aquesta primera dona-pantalla s'ha d'allunyar de la ciutat, de manera que el nostre poeta es troba en gran destret tant pel fet que res ja no protegeix el seu veritable sentiment com perquè es veu obligat a mostrar-se adolorit per la partença de la dona-pantalla. Per això escriu el sonet «O voi che per la via d'Amor passate». Forçat, però, a viatjar cap al lloc en el qual es trobava aquesta primera dona-pantalla, no li preocupa tant el fet de trobar-la com el d'allunyar-se de Beatriu, perquè corre el risc de desvelar alhora el secret i el fingiment. Aleshores, se li apareix Amor, vestit de pelegrí, per anunciar-li que està anant a portar el seu cor (el cor de l'amant, és a dir, del jo líric) a una altra dona-pantalla que substituirà la primera. Dante se n'enamora de seguida gràcies a la influència d'Amor, el qual desapareix de la vista sense que ell se n'adoni. Beatriu interpretarà, i amb tota la raó del món, que Dante té una relació deshonest, és a dir, que és víctima d'un esgarriament i, per això, li negarà la salutació, acció en la qual raia tot el benestar de l'amant. D'ençà d'aquell moment Beatriu tindrà una actitud hostil envers Dante.

Cavalcando l'altr'ier per un cammino,
pensoso de l'andar che mi sgradia,
trovai Amore in mezzo de la via
in abito leggier di peregrino. 4

Ne la sembianza mi pareva meschino,
come avesse perduto signoria;
e sospirando pensoso venia,
per non veder la gente, a capo chino. 8

Quando mi vide, mi chiamò per nome,
e disse: «Io vegno di lontana parte,
ov'era lo tuo cor per mio volere; 11
e recolo a servir novo piacere».

Allora presi di lui sì gran parte,
ch'elli disparve, e non m'accorsi come. 14

El sonet, com escriu el mateix Dante, consta de tres parts. En la primera, que ocupa els dos quartets, el jo líric diu que mentre anava a cavall per un camí, entristit perquè s'allunyava de Beatriu, topà amb Amor «in mezzo de la via» (tot utilitzant paraules similars a les del primer vers de la *Commedia*) vestit de pelegrí. Tenia un aspecte miserable, com si fos un criat o un sobirà desposseït de tot. S'apropava bo i sospirant i amb el cap cot per no veure ningú, és a dir, amb el posat típic del malenconiós que defuig les persones. En la segona part, en canvi, que ocupa el primer tercet i el primer vers del segon, el jo líric explica que Amor, quan el veié, l'esmentà pel nom, perquè Amor sabia que pertanyia a la secta dels enamorats. Aleshores li comunicà que venia del lloc llunyà en el qual el seu cor (del jo líric) era al servei de la primera dona-pantalla i que ara el portava a servir una altra dona-pantalla. La tercera part, en canvi, corresponent als darrers versos, parla d'allò que succeí a l'interior

del jo líric a l'instant mateix en què Amor li comunicà aquesta nova conquesta: s'enamora tan de sobte que ni solament s'adonà que Amor havia desaparegut. Aquest sonet remet al gènere occità de la pastorella de poetes com Marcabru, Giraut de Borneil, Gavaudan, etc. Dins un itinerari sense cap determinació espacial ni temporal, es despleguen els tòpics del pelegrinatge, el caràcter narratiu i dialògic i la terminologia feudal. Els antecedents més immediats podrien ben ser les poesies «tolosanes» de Guido Cavalcanti i, sobretot, «Era in penser quand'í trovai». De fet, aquest sonet obra la part més substancialment cavalcantiana de la *Vita nova*, la que se centra en la inquietud i el malestar interior del jo líric alienat i aïllat dels altres a causa de l'amor per Beatriu i per les altres dones-pantalla. D'aquí la iteració de l'adjectiu «pensoso», atribuït un cop al jo líric i l'altre a Amor, perquè aquest mateix déu sembla identificar-se aquí amb l'estat d'ànim del personatge que té esclavitzat.

2.2.1.1 Vegem-ne ara les traduccions de Manuel de Montoliu, Josep Carner, Vicenç Solé de Sojo, Josep Franquesa i Gomis i Joan Lluís Estelrich.

a) Manuel de Montoliu (1903), com ja ens havia avisat, canvia només tres rimes i una (*camí*) la desplaça. Respecta també els versos i el ritme, tot reproduint amb eficàcia la combinació de versos amb cesura aguda o bé plana a la sisena síl·laba amb versos accentuats, al contrari, a la quarta i a la octava sempre planes. La tria del lèxic medievalitzant («consirós», «desplaïa», «tantost») s'ajusta a la declaració programàtica. No reproduïx la iteració per bé que l'hauria pogut fer perquè es troba en posició intermèdia. La rima «allunyat» (10) i la dificultat dels darrers versos el desvien, perquè no aconseguix entendre el mecanisme, d'altra banda força complex, pel qual el jo líric s'enamora immediatament d'una altra dona pel sol fet que ho anunciï Amor. Literalitat, arcaisme i respecte de les rimes són els trets essencials d'aquesta versió.

Cavalcant concirós abans d'ahí	
Pel caminar que molt me desplaïa,	
trobí Amor al bell mig d'aquella vía	
portant vestit humil de pelegrí.	4
En son aspecte me semblà mesquí	
com si ell hagués perduda senyoria,	
i, sospirant, amb el cap baix venia	
per no veure ningú pel seu camí.	8
Tantost me veu ja m crida pel meu nom	
i diu: «Jo vinc de lloc molt allunyat,	
on estava l teu cor pel meu voler.	11
i trec-lo per servir novell plaer».	
Llavors me sobtà d'ell tal pietat,	
que ell se n'anà, prô no recordo com.	14

b) Josep Carner (1912), que de jove havia estat influït per l'estètica modernista, aconsegueix, en canvi, respectar gairebé totes les rimes menys dues: «traslluir» i «fe». Aquesta darrera és una mica sospitosa de ser producte de l'autocensura, per tal com substitueix «piacere». Els versos imiten molt bé el ritme de l'original. El lèxic no és tan arcaïtzant com el de Montoliu, però pretén ser clàssic i culte («atorg»), malgrat alguns trets popularitzants («jup»). Els darrers dos versos són tan enigmàtics com els de l'original, perquè no s'acaba d'entendre qui «havia tanta part» «en ella», però el sentit hauria de ser correcte, malgrat l'ambigüitat. També Carner sembla voler competir en la cursa de fidelitat amb l'original, sobretot pel que fa a les rimes. Pel que fa al versos, predominen els *a maiore* amb cesura masculina i femenina combinats amb els *a minore*.

Cavalcant l'altre jorn per un camí,
 consirós d'un anar que'm desplaía,
 trobí l'Amor quan era a mitja vía
 en un vestit lleuger de pelegrí. 4

En les faysons me paregué mesquí
 car havia perduda senyoria
 y, consirós, entre sospirs venía:
 jup, que ningú volía traslluhí. 8

En veure'm, em cridava pe'l meu nom
 y deya: —Vinch d'una llunyana part
 ahon era ton cor per mon volé. 11

Ara t'atorch una novella fè.—
 Llavors en ella havia tanta part
 qu'ell s'esvahí, sense adonar-me com. 14

c) Vicenç Solé de Sojo (1912), poeta avantguardista i expert en dret marítim, rebria el premi de fidelitat perquè aconseguí només canviar una sola rima («si»). El lèxic i la sintaxi són força moderns, excepte «desplavia», «ans» o «novell». Prefereix un gerundi d'ampli ús com «pensant» (que dit sigui de passada té una freqüència altíssima en el lèxic de la lírica italiana del segle xiii) que itera el «pensatiu» del segon vers en aquell «consirós» de Carner i de Montoliu, o bé «fugint de la gent» i «cap inclinat» en lloc del «jup» carnerià. La majoria de versos d'aquesta traducció tenen l'accent agut a la sisena. En els darrers dos versos conflictius, el traductor entén que Amor és qui s'ha emportat una part del jo líric. En lloc d'assistir al trauma de l'entrada d'un nou fantasma eròtic dins el jo líric, assistim a una escena freda en la qual Amor roba una part (el cor?) de l'amant per emportar-se'l.

Cavalcant ans de ahir per un camí,
 pensatiu pe'l marxar que'm desplavía,
 vaig trobâ a Amor en mitx la meva vía
 vestint hàbit lleuger de pelegrí. 4

El rostre seu me va semblar mesquí
 y com si hagués perdut la senyoria;
 y fugint de la gent, pensant, venía
 ab el cap inclinat sobre son sí. 8

Al veure'm va cridar-me pe'l meu nom
 y digué: «Vinch d'una llunyana part
 a hon era'l teu cor pe'l meu voler. 11
 y m'en torno a servir novell plaher.»
 Llavors prengué de mi meteix gran part
 y va marxar, sense saber jo com. 14

d) Josep Franquesa i Gomis (1912), professor de literatura a la Universitat de Barcelona, construeix la seva traducció amb decasíl·labs *a maiore* i *a minore* en els quals domina la cesura masculina (Gómez Soler 2013). Respecte als altres textos examinats, fa ús de la sinalefa, més propi de la prosòdia castellana, en comptes del hiat. No és tant de «y en» (v. 2), perquè és a l'inici del vers, com de «li hagessen» (v. 6) i «hi estava» (v. 11). Aconsegueix respectar les rimes de l'original excepte tres («fugí», «llunyà» i «capficà»). És interessant precisament aquesta darrera, perquè amb aquest mot obté una precisa interpretació d'aquest vers que va fer anar de corcoll a la majoria de traductors: «estava tan capficat amb aquest nou amor (que Amor li havia inoculat) que no s'adonà que aquest se n'havia anat».

Cavalcant l'altre jorn per un camí,
 y en la anada pensant que'm desplaia,
 al Amor vaig trobâ en mitj de la via
 vestint l'hàbit senzill de pelegrí. 4

Per son posat me semblâ un mesquí
 a qui li haguessen pres la senyoria
 y, sospirant totconsirós venía:
 lo cap cot, de la gent volguent fugí. 8

Al veure'm va cridar per mon nom
 y així'm digué: «Jo vinch d'un lloch llunyà
 hon hi estava'l teu cor per mon voler. 11
 Y ara a servir te'l porto un nou plaher.»
 y llavors tan axó me capficá
 qu'ell me fugí sense adonar-me cóm. 14

e) Joan Lluís Estelrich (1912), en canvi, no aconsegueix competir amb els traductors catalans pel que fa a les rimes, perquè n'ha de canviar set i desplaçar-ne una. Per tant, queda fora de la competició. Els desplaçaments, a més, són significatius d'una gran distància respecte a la poètica dantiana, els senyals més clars de la qual són tant «el cansancio me aburría» del vers 2 com també el vers 6, en el qual Amor deixa el vestit d'un potent déu per posar-se el

d'un noble personatge. Cal subratllar, en aquest sentit, que aquell «mezquino» al final del segon quartet és un atribut superficial que no té res a veure amb el fet de ser «criat» d'Amor. Els versos 13–14 tornen a ser font de malentès, perquè el traductor, arrossegat potser pel substantiu «conmoción» amb el qual tradueix «novo piacere», interpreta que aquesta acció de l'Amor l'ha commogut fins al punt de no aconseguir tornar en sí, per això Amor ha desaparegut sense que ell se n'hagi adonat. Voldria subratllar també la presència d'alguns estilemes de la poesia més rudimentària com «no ha mucho» o «de do».

Cabalgando no ha mucho por camino
 fatigoso, el cansancio me aburría;
 y hallé al Amor en medio de la vía
 en hábito ruin de peregrino. 4
 Yo juzgué, por su aspecto, si el destino
 su noble condición mudado había;
 y por no ver la gente que venía,
 cabizbajo y gimiendo iba el mezquino. 8
 Me llamó, al divisarme, por mi nombre,
 y dijo: «Vengo de remoto linde,
 de do tu corazón, dormido, tomo 11
 para que nueva conmoción te brinde.»
 Y no repuesto yo, aunque os asombre,
 Amor desapareció, más no sé cómo. 14

2.2.2 «Tanto gentile e tanto onesta pare»

Tanto gentile e tanto onesta pare
 la donna mia, quand'ella altrui saluta,
 ch'ogne lingua deven tremando muta,
 e gli occhi no l'ardiscon di guardare. 4
 Ella si va, sentendosi laudare,
 benignamente d'umiltà vestuta;
 e par che sia una cosa venuta
 da cielo in terra a miracol mostrare. 8
 Mostrasi sì piacente a chi la mira,
 che dà per gli occhi una dolcezza al core,
 che 'ntender no·lla può chi no·lla prova; 11
 e par che della sua labbia si mova
 un spirito soave pien d'amore,
 che va dicendo all'anima: Sospira. 14

Aquest altre sonet representa, en canvi, la situació i la condició contràries a les del sonet anterior. Es tracta d'una de les poesies més conegudes de la literatura italiana. Escrita anteriorment,¹⁸ com moltes altres que més tard es van integrar a la *Vn.*, Dante la situa al capítol XXVI del llibre per reblar la necessitat d'un nou estil poètic (que, de fet, ja havia estat anunciat a XVII 6–9),¹⁹ centrat no ja en el lament del jo líric pel malestar que li provoca l'amor, sinó en la lloança de l'objecte del desig. Millor dit, ara l'objecte del desig passarà a ser la mateixa lloança de la dona i la seva valença virtuosa i miraculosa. El poeta i el llenguatge poètic celebren d'aquesta manera la seva autonomia i la seva llibertat en l'expressió del desig, al marge de tota promesa de recompensa o satisfacció (Pinto 2003, 217–218), bo i superant, d'aquesta manera, l'horitzó poéticoamorós feudal. Això implica, a més, que la dona estimada ha deixat de ser objecte del desig exclusiu del poeta per convertir-se en un espectacle que tothom desitja veure i del qual tothom reconeix el valor i la transcendència. El mite de la dona s'universalitza. La posada en escena de la dona i dels efectes que provoca en els altres al seu pas, vol subratllar precisament el caràcter objectiu de la seva bellesa. De fet, el sonet s'articula al voltant dels verbs «mostrare» (vv. 8–9) i «aparire» (en el sentit d'*aparèixer*; vv. 1 i 8).²⁰ Una teatralitat evident d'un cap a l'altre del sonet. L'imperatiu final que l'esperit d'amor pronuncia en estil directe: «Sospira!» n'és la millor prova.

2.2.2.1 Examinem-ne les versions de Manuel de Montoliu, Josep Carner, Josep Franquesa i Gomis i Magí Morera i Galícia.

a) Manuel de Montoliu (1903, 71–72) tradueix el sonet dantià per mitjà d'un sonet català, en el qual el ritme dels versos i les rimes volen reproduir els de l'original. Segurament començà la traducció per les rimes, com devia ser habitual, amb la intenció de respectar-ne una gran part, per bé que no ho aconsegueix del tot, amb la qual cosa es creen algunes distorsions causades per la introducció les noves paraules en rima. D'entrada desapareix el verb «parere» del primer vers que és traduït per un anodí «està». Al vers 6, «vestuta» deixa el lloc a «volguda», dins una frase en què es desdibuixa l'essència benigna i humil de la dona,

18 Vegeu Barolini-Gragnotati (2009, 392–402), on es publica la primera versió d'aquest sonet. Les variants d'autor són molt interessants perquè desplacen el text de la poètica centrada en el jo líric a la poètica que té com a centre la lloança de la dona estimada.

19 «E poi che alquanto ebbero parlato tra loro, anche mi disse questa donna che m'avea prima parlato, queste parole: “Noi ti preghiamo che tu ne dichi ove sta questa tua beatitudine”. Ed io, rispondendo lei, dissi cotanto: “*In quelle parole che lodano la donna mia*”. Allora mi rispuose questa che mi parlava: “Se tu ne dicessi vero, quelle parole che tu n'hai dette in notificando la tua condizione, avrestù operate con altro intendimento”. Onde io, pensando a queste parole, quasi vergognoso mi partio da loro, e venia dicendo fra me medesimo: “*Poi che è tanta beatitudine in quelle parole che lodano la mia donna, perché altro parlare è stato lo mio?*”. *E però propuosi di prendere per matera de lo mio parlare sempre mai quello che fosse loda di questa gentilissima; e pensando molto a ciò, pareami avere impresa troppo alta matera quanto a me, sì che non ardia di cominciare; e così dimorai alquanti di con disiderio di dire e con paura di cominciare.*» [el subratllat és meu]

20 Vegeu la nota de Gragnolati al sonet a Barolini-Gragnotati (2009, 395–396).

per incidir un cop més en el sentiment col·lectiu d'estimació que provoca la seva aparició. També és força important la substitució de «prova» per «vegí» perquè desplaça l'experiència interior de l'amor a l'aspecte més extern, tret en el qual incideix també la paraula «aletegi» que tradueix «si mova», amb el significat de «que surt», mentre que «aletegi», que és, amb tot, una bona traducció, indica un moviment extern. Els versos reproduïen els decasíl·labs italians *a maiore* (6 + 4), fins i tot en les variacions entre cesures femenines i masculines.

Tant honesta i gentil ensems està
ma dòna quan a un altre ella saluda,
que trement tota llengua devé muda
i els ulls, torbats, ni gosen a mirâ. 4

Ella avança, sentint-se arreu lloâ,
benignament i humil, de tots volguda,
i sembla com si fos cosa vinguda
del cel al món pera un portent mostrâ. 8

I mostra-s tant plascent a qui la mira,
que pels ulls al cor dóna aital dolçor,
que no pot pas comprendre qui no ho vegi. 11

I apar que en els seus llavis aletegi
un esperit süau i ple d'amor,
que va dient a l'ànima: sospira. 14

b) Josep Carner (1912) reproduïx el sonet dantià per mitjà gairebé de les mateixes rimes excepte cinc («tuda», «miraclejar», «dolçor», «tastada» i «animada») i uns versos decasíl·labs la majoria dels quals *a minore* (és a dir, amb accent a les síl·labes 4-8-10) a diferència dels italians que són tots ells *a maiore* (accents a 6-10). Pel que fa a les rimes, el poeta català a l'hora de traduir «vestuta» tria un verb d'ús més aviat escàs i dialectal, però que, a més, té un significat que segons l'Alcover Moll no té res a veure amb «vestir» o alguna acció semblant ni que sigui figurada. A un nivell diastràtic no sembla que «tastada» equivalgui a «prova», tot i ser un possible sinònim, entre altres coses per la disminució del registre estilístic i perquè introdueix una certa confusió en l'àmbit de l'experiència amorosa. Les altres rimes entren dins de les possibles opcions de traducció, tot i que «animada» no reproduïx exactament el fet que de la boca sortí un esperit.

Puis tant gentil y tant honesta apar
la dona mía quan la gent saluda,
fa tota llengua tremolosa y muda
y els ulls no s'encoratgen de mirar. 4

Benignament, quan ella's sent lloar
d'humilitat ab la gonella's tuda

y par que sía una cosa vinguda
de cel en terra per miraclejar. 8
Y tant plahent se mostra a qui la mira
que pe'ls ulls dona al cor una dolçor
que no sabrà qui no la haurà tastada; 11
y apar sa boca que sía animada
d'un esperit suau y plè d'amor
que va dient a l'ànima: —Sospira! 14

c) Josep Franquesa i Gomis (1912) construeix un sonet basat principalment en decasíl·labs *a maiore* (6-10) que, a més, respecta la major part de les rimes, excepte algunes de prou significatives com «admirar» (v. 1) per «apar», «benvolguda» (v. 6) per «vestuta» (encara que en realitat tradueix «benignamente») i «tendresa» per «amor» (v. 13). «Admirar» no recull el significat d'«aparire», que vol dir «mostrar-se» però també «aparèixer» i que indica una acció referent a la dona, mentre que l'admiració és el sentiment que suscita en les persones que la veuen. Tampoc «benvolguda» correspon a «benignamente», perquè un cop més aquest adverbí no es refereix a l'actitud dels altres sinó a l'essència humil i bondadosa de la dona.²¹ La tria de «tendresa» per «amor» s'explica per raons de rima però també perquè al traductor aquests dos mots li degueren semblar sinònims, per tal com no identificava en l'expressió «pien d'amore» un tecnicisme de la fisiologia de l'amor en aquesta època.

Tan honesta y gentil se fa admirar
l'aymada meva quan a algú saluda,
que, trémola la llengua, esdevé muda
y'ls ulls ni tenen esma per mirar. 4
Ella se'n fuig axís que's sent lloar,
d'humilitat vestida y benvolguda:
sembla cosa del cel al mon vinguda
perqué un miracle s'hi pogués mostrar. 8
Tan placévola's mostra a qui la mira
que pe'ls ulls dona al cor una dolcesa
qu'entendre no la pot qui no la prova; 11
y per sos llavis la sortida hi troba
un esperit suau, ple de tendresa,
que apar que diu al ànima: Sospira! 14

d) Magí Morera i Galícia (1912), un dels grans traductors de Shakespeare al català, ens dóna una versió molt eficaç d'aquest sonet. Combina decasíl·labs *a minore* amb *a maiore* amb

21 Aquest vers remet a Andreu el Capellà (*De Amore* II 3: «humilitatis ornatu vestiri») i a sant Pau (*Colossencs*, III 12: «Induite... benignitatem, humilitatem, modestiam, patientiam»).

gran habilitat. A més pel que fa a les rimes aconsegueix pràcticament reproduir-les totes, exceptuant «cor» que, com molts altres traductors, substitueix per «dolçor». En el vers 6, en el qual la majoria de traductors s'entrebanca amb el «vestuta», ell amb molta gràcia tradueix «d'humiltat moguda». A més, en el vers 11, un altres dels possibles obstacles de les versions, també aconsegueix superar-lo amb una exercici d'imaginació verbal: «com si dels llavis li brollés talment».

Es tant gentil y tant honesta apar
 la dona meva quan algú saluda,
 que torbada la llengua'n resta muda
 y els ulls no son gosats a la esguardar. 4
 Benignament, sentint-se arreu lloar,
 ella se'n va, d'humiltat moguda,
 y apar com si sigués cosa vinguda
 del cel al mon per son poder mostrar. 8
 tan plahent esdevé per qui la mira,
 que dona als ulls, pe'l cor, una dolçor
 que qui no l'ha provada no'n té esment: 11
 com si dels llavis li brollés talment
 un esperit suau y ple d'amor,
 que va dient a l'ànima: ¡Sospira! 14

Conclusions

En general, i malgrat les incerteses de la llengua catalana en aquest període prefabrià en què es malda per convertir-la en un vehicle potent d'expressió literària, les traduccions són eficaces i aconsegueixen construir artefactes poètics que no desllueixen davant de l'original. La literatura catalana intentava afinar la seva eina per mitjà de les versions de grans autors de la literatura, entre els quals hi havia Dante, però no hi ha dubte que el florentí representava molt més per a la majoria d'aquests traductors. Veien en la seva obra, en ell mateix i en alguns dels seus personatges, principalment Beatriu, els eixos sobre els quals fundà una nova poesia i, fins i tot, una nova societat, lligada a l'allegoria i a la idealització de la dona.

El límit de totes aquestes traduccions, com de la majoria de lectors moderns i contemporanis, rau en el fet de no percebre l'alteritat d'aquests textos. Ja ho subratllà el filòleg Gianfranco Contini en un famós article (Contini 1979, 161–168) en què, tot analitzant precisament el sonet «Tanto gentil e tanto onesta pare», advertia, en primer lloc, als lectors italians de les dificultats de comprensió que presentava aquest text, malgrat l'aparent manca d'entrebancs, per tal com donava la sensació que podia «essere stato scritto ieri», quan, al contrari, no hi ha gairebé cap paraula que hagi mantingut el seu significat en la llengua italiana actual. És possible que el coneixement de l'alteritat del text no tingui efectes

immediats i fàcilment aplicables a l'àmbit de la traducció, però no hi ha dubte que ajuda a apropar-se a l'original.

Abans que, amb motiu del centenari de la mort de Dante l'any 1921, el dantisme català es torni més erudit i se centri cada cop més en la *Comèdia* (Gavagnin 2005, 179–237), resta el fet que tota l'activitat receptora (traductora, creativa, etc.) i intertextual en català al voltant sobretot de la *Vida nova* es mou, a cavall dels segles XIX i XX, en un camp de tensions entre les diverses components estètiques de l'anomenat modernisme (esteticisme, decadentisme, simbolisme), la banalització burgesa d'històries d'amor com és ara la de Dante i Beatriu (jocfloralisme) i el moralisme radical, antimodernista i antirealista, del bisbe Torras i Bages. Ja hem constatat que, sovint, el preraphaelisme i les al·lusions a l'obra dantiana es reduïen a mera ornamentació. N'és un bon exemple la poesia «Beatriu» que Josep Carner presentà al Jocs Florals del 1900, on, al costat d'alguns dels trets més significatius del moviment encapçalat per Dante Gabriel Rossetti (*donna angelicata*, solitud del poeta, etc.), hi trobem un rerefons espiritualista que lliga més aviat amb les idees que el bisbe de Vic havia expressat a la *Tradició catalana* i en diverses conferències (1896, 1905), textos en les quals ataca les estètiques del moment i reivindica un art de la paraula que sigui sobretot paraula de Déu. Per sort, Maragall continuava reivindicant l'interès per la forma: el terreny de la trobada impensada, del calfred poètic, allò que fa de Dante el poeta del món més ple de llum.

Apèndix A

Algunes de les imatges incloses en el volum de Dante Alighieri, *La vida nueva*, a cura de Lluís C. Viada i Lluch, Barcelona, Muntaner i Simó, 1912.



1. Elisabeth Sonrel, *Scene from «La Vita Nova» by Dante Alighieri.*



2. Dante Gabriel Rossetti, *The Women's Window,*



3. Henry Holiday, *Dante and Beatrice* (1982–1983)



4. Carlo Arpini, *Dante sul Benaco* (1910)

Apèndix B

Poesies de la *Vn.* traduïdes una o diverses vegades de forma solta al català i/o al castellà i els seus traductors. No s'inclouen les referències a Montoliu perquè ell n'és l'únic traductor i sí, en canvi, les de Viada i Lluch i d'Estelrich perquè dins el volum a cura de Viada i Lluch ambdós traductors s'alternen.

«A ciascun'alma presa e gentil core» (3, 10-12)	Estelrich, J. L. (V. i L.) (cast.)
«O voi, che per la via d'amore» (7, 3-6)	Viada i Lluch, L. C. (V. i L.), J.L. (V. i L.) (cast.)
«Piangete Amanti» (8, 4-6)	Carner, J (V. i L.) Ruyra, J (1921) Estelrich, J.L. (V. i L.) (cast.)
«Morte villana» (8, 8-11)	Masriera i Colomer, A. (V. i L.) Vila Ortiz, J. (1921) Estelrich, J.L. (V. i L.) (cast.)
«Cavalcando l'altr'ier» (9, 9-12)	Carner, J (V. i L.) Franquesa i Gomis, J. (V. i L.) López Picó, J. (<i>La Revista</i> , 1928) Riera i Riquer, P (V. i L.) Rovira Artigas, J. M. (1921) Solé de Sojo, V. (V. i L.) Masriera y Colomer, A. (V. i L.) (cast.) Martí Miquel, Jaume (V. i L.) (cast.) Estelrich, J.L. (V. i L.) (cast.)
«Ballata, i' vo' che tu ritrovi Amore» (12, 10-15)	Estelrich, J.L. (V. i L.) (cast.)
«Tutti i miei pensier» (13, 8-9)	Carner, J. (V. i L.) Martí Miquel, J. (V. i L.) (cast.) Estelrich, J.L. (V. i L.) (cast.)
«Con l'altre donne mia vista gabbate» (14, 11-12)	Estelrich, J.L. (V. i L.) (cast.)
«Ciò che m'incontra, ne la mente more» (15, 4-6)	Estelrich, J.L. (V. i L.) (cast.)
«Spesse fiata» (16, 7-10)	Martínez Pérez, J. (V. i L.) (cast.) Rubió i Lluch, A. (V. i L.) (cast.) Estelrich, J.L. (V. i L.) (cast.)
«Donne ch'avete intelletto d'amore» (19, 4-14)	Viada i Lluch, L.C. (V. i L.) (cast.)
«Amor e'l cor gentil» (20, 3-5)	Riquer, A. de (V. i L.) Viada i Lluch, L.C. (V. i L.) (cast.)

«Ne li occhi» (21, 2-4)	Espona, A. d' (V. i L.) Franquesa i Gomis, J. (V. i L.) Obrador, M. (V. i L.) Estelrich, J. L. (V. i L.) (cast.) Viada i Lluch, L.C. (V. i L.) (cast.)
«Voi che portate la sembianza» (22, 9-10)	Bassegoda, R. E. (V. i L.) Obrador, M. (V. i L.) Estelrich, J. L. (V. i L.) (cast.)
«Se' tu colui» (22, 13-16)	Viada i Lluch, L. C. (V. i L.)
«Donna pietosa e di novella etate» (23, 17-28)	Viada i Lluch, L.C. (V. i L.) (cast.)
«Io mi senti svegliar dentro a lo core» (24, 7-9)	Estelrich, J. L (V. i L.) (cast.)
«Videro gli occhi miei» (25, 5-8)	Estelrich, J. L (V. i L.) (cast.)
«Tanto gentil» (26, 5-7)	Carner, J. (V. i L.) Franquesa i Gomis, J. (V. i L.) Morera, M. (V. i L.) Martí Miquel, J. (V. i L.) (cast.) Milà i Fontanals, M. (V. i L.) (cast.) Romea, J. (V. i L.) (cast.) Viada i Lluch, L.C. (V. i L.) (cast.)
«Vede perfettamente onne salute» (26, 10-13)	Viada i Lluch, L. C. (V. i L.) Lasso de la Vega, A. (V. i L.) (cast.) Martí Miquel, J. (V. i L.) (cast.) Val, M. M. de (V. i L.) (cast.) Estelrich, J. L. (V. i L.) (cast.) Viada i Lluch, L.C. (V. i L.) (cast.)
«Si lungiamente m'ha tenuto Amore» (27, 3-5)	Viada i Lluch, L.C. (V. i L.) (cast.)
«Li occhi dolenti per la pietà del core» (31, 8-17)	Viada i Lluch, L.C. (V. i L.) (cast.)
«Venite a intender» (32)	Lasso de la Vega, Á. (V. i L.) (cast.) Martí Miquel, J. (V. i L.) (cast.) Estelrich, J. L. (V. i L.) (cast.)
«Quantunque volte, lasso!, mi rimembra» (33, 5-8)	Viada i Lluch, L.C. (V. i L.) (cast.)
«Era venuta ne la mente mia» (34, 7-11)	Viada i Lluch, L.C. (V. i L.) (cast.)
«Videro li occhi miei quanta pietate» (35, 5-8)	Viada i Lluch, L.C. (V. i L.) (cast.)
«Color d'amore» (36, 4-5)	Machado, M. (V. i L.) (cast.) Estelrich, J. L. (V. i L.) (cast.) Viada i Lluch, L.C. (V. i L.) (cast.)
«L'amaro lacrimar» (37, 6-8)	Riquer, A. de (V. i L.) Rubió i Lluch, A. (V. i L.) Estelrich, J. L (V. i L.) (cast.) Viada i Lluch, L.C. (V. i L.) (cast.)

«Gentil pensero che parla di vui» (38, 8-10)	Estelrich, J. L. (V. i L.) (cast.) Viada i Lluch, L.C. (V. i L.) (cast.)
«Lasso! Per forza di molti sospiri» (39, 8-10)	Martí Miquel, J. (V. i L.) (cast.) Viada i Lluch, L.C. (V. i L.) (cast.)
«Deh Peregrini» (40, 9-10)	Carner, J. (V. i L.) Matheu, F. (V. i L.) Coronado, C. (V. i L.) (cast.) Viada i Lluch, L.C. (V. i L.) (cast.)
«Oltre la spera»	Estelrich, J.L. (V. i L.) (cast.) Viada i Lluch, L.C. (V. i L.) (cast.)

Apèndix C

Traductors de la *Vida nova*

Al català:

Bassegoda, J.	«Voi che portate la sembianza»
Carner, J.	«Tanto gentil» (V. i L.) «Deh., peregrini» (V. i L.) «Piangete Amanti» (V. i L.) «Cavalcando l'altr'ier» (V. i L.) «Tutti i miei pensier» (V. i L.)
Espona, A. d'	«Ne li occhi porta» (V. i L.)
Franquesa, J.	«Cavalcando l'altr'ier» «Ne li occhi porta» (V. i L.) «Tanto gentil» (V. i L.)
Masriera i Colomer, A.	«Morte villana» (V. i L.)
Matheu, F.	«Deh Peregrini» (V. i L.)
Montoliu, M. De	<i>Vida nova</i> (completa) (1903)
Morera, M.	«Tanto gentil» (V. i L.)
Espona, A, d' i Obrador, M.	«Ne li occhi» (V. i L.)
Riera i Riquer, P.	«Cavalcando l'altr'ier» ()
Riquer, A. De	«Amor e'l cor gentil» (V. i L.) «L'amaro lacrimar» (V. i L.)
Rovira Artigas, J. M.	«Cavalcando l'altr'ier» (1921)
Rubió i Lluch, A.	«L'amaro lagrimar» (V. i L.)
Ruyra, J.	«Piangete, amanti, poi che piange Amore» (1921)
Solé de Sojo, V.	«Cavalcando l'altr'ier» (V. i L.)
Vila Ortiz, J.	«Morte villana» (1921)

Al castellà:

Bonilla y San Martín, A.	«Piangete, amanti» (V. i L.)
Coronado, C.	«Deh peregrini che pensosi» (V. i L.)
Estelrich, Juan Luis	«Tutte le poesie» (V. i L.)
Lasso de la Vega, A.	«Vede perfettamente onne salute» (V. i L.) «Venite a intender» (V. i L.)
Machado, M.	«Color d'amore» (V. i L.)

Martí i Miquel, J.	«Cavalcando l'altr'ier» (V. i L.) «Mis arranques de amor» (V. i L.) «Tanto gentil» (V. i L.) «Vede perfettamenteemente onne salute» (V. i L.) «Venite a intender» (V. i L.) «Lasso! Per forza di molti sospiri» (V. i L.)
Martínez Jerez, J.	«Spesse fiate» (V. i L.)
Masriera i Colomer, A.	«Cavalcando l'altr'ier» (V. i L.)
Milà i Fontanals, M.	«Tanto gentil» (V. i L.)
Romea, J.	«Tanto gentil» (V. i L.)
Rubió i Lluch, A.	«Spesse fiate» (V. i L.)
Val, M.M. de	«Vede perfettamenteemente» (V. i L.)
Viada i Lluch, L. C.	<i>La vida nueva</i> (1912), sencera, exceptuant les versions d'alguns sonets a cura de J.L. Estelrich

Referències bibliogràfiques

Fonts primàries:

Edicions italianes de la «Vita nova»:

Barbi 1932 = Dante Alighieri, *La Vita Nuova*, edizione critica a cura de Michele Barbi, Florència, Bemporad & Figlio.

Gorni 1996 = Dante Alighieri, *Vita Nova. A cura di Guglielmo Gorni*, Collana Nuova raccolta di classici italiani annotati, Torino, Einaudi, 1996 [nova edició corregida per Guglielmo Gorni dins Dante Alighieri, *Opere*, a cura de Marco Santagata, vol. 1, Milà, Mondadori, 2011].

Carrai 2009 = Dante Alighieri, *Vita nova*, a cura di Stefano Carrai, Milà, BUR.

Pirovano 2015 = Dante Alighieri, *Vita nuova*, a cura de Donato Pirovano. Dins Dante Alighieri, *Vita nuova – Rime*. A cura de Donato Pirovano e Marco Grimaldi. Introducció de Enrico Malato (2 toms: I. *Vita nuova; Le Rime della 'Vita nuova' e altre Rime del tempo della 'Vita nuova'*; II. *Le Rime della maturità e dell'esilio*), 1–289. Roma: Salerno Editrice, 2015 (NECOD: Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante).

Traduccions i adaptacions catalanes i castellanques de la «Vn.» entre el 1903 i el 1921:

Estelrich, Joan Lluís. 1889. *Antología de poetas líricos italianos traducidos en verso castellano (1200–1889)*, obra recollida, ordenada, anotada i en part traduïda per Joan Lluís Estelrich. Palma de Mallorca: Escuela-Tipográfica Provincial.

Montoliu, Manuel de. 1903. Dante Alighieri, *La Vida Nova*, traducció i prefaci de Manuel de Montoliu. Barcelona: Biblioteca Popular «L'Avenç», 1903. [Volum que recull les versions que publicà a començament del mateix any a la revista *Catalunya*, números 8 (30 d'abril: parts I i II) i 10 (30 de maig: part III)].

- Corominas, Pere. 1912. *Les hores d'amor serenes*. Barcelona: Tip. «L'Avenç».
- Viada i Lluch, Lluís. 1912. Dante Alighieri, *La Vida Nueva*, a cura de Lluís C. Viada i Lluch. Barcelona: Muntaner i Simó.
- Costa i Llobera, Miquel. 1921. «Dante Alighieri i la seva Obra» (1921). Dins *Treballs en prosa – Parlaments, Obres completes*, 462–463. Barcelona: Il·lustració catalana, 1923.
- Matheu, Francesc. 1921. «Dante Alighieri, *Oh, pelegrins que considerant anau*», trad. de F. Matheu. *El Correo Catalán*, 17 de novembre.
- Rovira Artigas, J.M. 1921. «Dant Alighieri, De la vida nova. IX» (trad. J. M. Rovira Artigas). *L'Idea* II, 12 (agost-setembre), 216–217.
- Ruyra, Joaquim. 1921. «Dante Alighieri, Sonet III» [*Vn.* VIII, 4–6] (trad. de J. Ruyra). *La Revista* 7, 134 (16 d'abril), 120.
- Vila Ortiz, J. 1921. «Cançó: *Morte villana, di pietà nemica* (Dant-Vita nova)» (trad. de J. Vila Ortiz). *D'Ací d'allà* 8, 10 (octubre), 733.

Articles:

- Montoliu, Manuel de. 1908. «Beatriu. Assaig de crítica dantesca. Beatriu en relació ab l'ambient social de la seva època». *Empori* 7 (gener), 26–30.
- . 1908. «Beatriu. Assaig de crítica dantesca. El misteri de Beatriu y'ls seus intèrprets». *Empori* 8 (febrer), 47–53.
- . 1908. «Beatriu. Assaig de crítica dantesca. El símbol de Beatriu». *Empori* 10 (abril), 128–130.
- . 1921. «Beatriu». *D'Ací d'allà* VIII, 10 (octubre), 730–732.
- Maragall, Joan. 1906. «Vida nueva» [1 de gener], reproduït a Joan Maragall. 1961. *Obres completes*, vol. 2, 94–296. Barcelona: Selecta.
- . 1911. «Beatriz» [23 de juliol], reproduït a Joan Maragall. 1961. *Obres Completes*, vol. 2, 307–309. Barcelona: Selecta.

Fonts secundàries:

- Ardolino, Francesco. 2006. *Entre el dogma i l'heretgia. Les influències de Dante en l'obra de Joan Maragall*. Barcelona: Cruïlla.
- . 2007. «El dantisme de Manuel de Montoliu». *Caplletra*, 42: 9–36.
- Argan, Giulio Carlo, ed. 1977. *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Arqués, Rossend. 2001. «El rastre de la pantera perfumada». Dins R. Arqués i Garrigós, *Sobre el Dant*, 22–53. Barcelona: Quaderns de la Fundació Maragall, Cruïlla. http://www.fundaciojoanmaragall.org/wp-content/uploads/Quadern-53_Sobre-el-Dant-Rossend-Arqu-s-i-Alfons-Garrigos.pdf
- Brunel, Pierre. 2000. «Frédéric Ozanam (1813–1853) et l'enseignement des littératures étrangères». *Revue de Littérature Comparée* 74 (març): 287–305.
- Camps, Assumpta. 1997. «El Dante de *La vita nova* en català». *Revista de Catalunya* 122 (octubre), 89–102.

- Camps, Assumpta. 1997. «De una cançió de *La Vita Nova* de Dante Alighieri traduïda por Joan Maragall». *Voz y Letra*, tom 8, vol. 1, 5–12.
- . 2001–2002. «Morte villana, di pietà nemica... Per a un estudi de les traduccions de *La Vita Nova* en català». *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 48: 577–589.
- Casacuberta, Margarida. 2006. «Manuel de Montoliu, crític modernista». Dins *El modernisme literari a Tarragona*, 47–49. Tarragona: Arola.
- Castellanos, Jordi. 1983. *Raimon Casellas i el Modernisme*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes / Publicacions de l'Abadia de Montserrat. [Segona edició corregida: 1992].
- . 1993. «Cebrià Montoliu i el modernisme». Dins *Cebrià Montoliu (1873–1923)*, a cura de Francesc Roca, 131–156. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Cerdà i Surroca, Maria Àngela. 1981. *Els Pre-rafaelites a Catalunya*. Barcelona: Curial.
- Ciavolella, Massimo. 2010. «Il testo moltiplicato: interpretazioni esoteriche della *Divina Commedia*». *Tenzone* 11: 227–246.
- Contini, Gianfranco. 1979. *Varianti e altra lingüística*. Torí: Einaudi.
- Cortès, Francesc. 2015. «Partitures de Granados amb una nova vida: el poema sinfònic “Dante e Virgilio”, i una cançó retrobada». *Dante e l'Arte* 2: 187–198.
- De Camilli, Davide. 1993. «Federico Ozanam traduttore del *Purgatorio*». Dins *Miscellanea di studi danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, vol. 1, 289–299. Nàpols: Federico & Ardia.
- Donnelly, Brian. 2015. *Reading Dante Gabriel Rossetti: the Painter as Poet*. Oxford: Roudledge.
- Franceschini, Claudia, ed. 1999. *Federico Ozanam e il suo tempo*. Bolonya: Il Mulino.
- Galdenzi, Mirella. 1994. «Una lettura di Beatrice fin de siècle». Dins *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290–1990*. Atti del Convegno Internazionale 10–14 dicembre 1990, a cura de Maria Picchio Simonelli, 333–340. Florència: Cadmo.
- Gavagnin, Gabriella. 2005. *Classicisme i Renaixement: una idea d'Itàlia durant el Noucentisme*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Gómez Soler, Patricia. 2013. *El uso ideológico de Dante Alighieri en Cataluña (1889–1921)*, tesi doctoral dirigida per Francisco Chico Rico i Luciano Formisano, Universitat d'Alacant, Departament de Filologia Espanyola, Lingüística General i Teoria de la Literatura. <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/35677>.
- Gourmont, Remy de. 1908. *Dante, Béatrice et la poésie amoureuse*. París: Société de Mercure de France.
- Hinterhäuser, Hans. 1980. *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid: Taurus.
- . 1994. «La figura di Beatrice all'insegna del Romanticismo e del Simbolismo». Dins *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290–1990*. Atti del Convegno Internazionale 10–14 dicembre 1990, a cura de Maria Picchio Simonelli, 381–398. Florència: Cadmo.
- Litvak, Lily. 1979. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Bosch.
- . 1980. *Transformación industrial y literatura en España (1895–1905)*. Madrid: Taurus.
- Marfany, Joan Lluís. 1975. *Aspectes del modernisme*. Barcelona: Curial.

- Minc, Z. C. 1979. «El concepto de texto y la estética simbolista». Dins J. M. Lotman y la Escuela de Tartu, *Semiótica de la cultura*, introducció i selecció de J. Lozano, 137–144. Madrid: Càtedra.
- Ozanam, Frédéric. [1839] 1895. *Dante et la philosophie catholique au treizième siècle*. Dins *Œuvres complètes*, tom 6. París: Librairie Victor Lecoffre.
- Pinto, Raffaele. 2003. Dante Alighieri, *Vida nueva*, edició bilingüe de Raffaele Pinto, traducció de Luis Martínez de Merlo. Madrid: Càtedra.
- Praz, Mario. 1972. *Il patto col serpente*. Milà: Mondadori.
- Pesce, Veronica. 2015. «Beata Beatrix: la Vita Nuova e i quadri di Dante Gabriel Rossetti». *Dante e l'arte 2*: 201–216.
- Scotti, Mario. 2002. *Il Dante di Ozanam e altri saggi*. Florència: Olschki.
- Singleton, Charles S. [1858] 1968. *Saggio sulla «Vita Nuova»*. Bolonya: Il Mulino.
- Thompson, Andrew. 1998. «Dante the Risorgimento and the British: the Italian background». Dins *George Eliot and Italy*, 6–29. Basingstoke: Macmillan.
- Travi, Ernesto. 1998. «Federico Ozanam lettore di Dante». *Testo* 19, 35: 123–130.
- Wellek, René. 1983. *Historia literaria. Problemas y conceptos*. Barcelona: Laia.
- Woodhouse, John R. 2000. «Dante Gabriel Rossetti's translation and illustration of the Vita nuova». Dins *Britain and Italy from Romanticism to Modernism*, editat per Martin McLaughlin, 67–86. Oxford: Legenda.

Les traduccions i la recepció crítica de l'obra de Maurice Blanchot a Espanya i a l'Amèrica Llatina (1965–2015)

JOAN CABÓ RODRÍGUEZ
Universitat Ramon Llull
joancabo89@gmail.com

Resum: Aquest article pretén fer una presentació de les traduccions, les edicions i la recepció crítica de l'obra de Maurice Blanchot a Espanya i a l'Amèrica Llatina en l'interval de cinquanta anys que va des dels inicis de la seva recepció, a mitjan de la dècada dels seixanta, fins a l'actualitat. Es tracta d'una primera aproximació a una problemàtica poc estudiada que pretén oferir una visió panoràmica de la recepció hispana de Blanchot. Tindrem en compte la bibliografia en castellà, sense oblidar, tot i ser molt pobra, la recepció que se n'ha fet en llengua catalana. Prendrem en consideració les diverses edicions de les obres, i la seva recepció a partir de les introduccions, monografies, tesis doctorals i monogràfics de revistes dedicats a l'escriptor francès.

Paraules clau: Maurice Blanchot, traducció, edició, recepció, crítica literària.

Abstract: This article aims to present an overview of the translations, the editions and the critical reception of the work of Maurice Blanchot in Spain and Latin America in the range of fifty years from the beginning of its reception, in the middle of the sixties, until today. This is a first approach to a little studied problem that aims to provide an overview of the Hispanic reception of Blanchot. We will consider the bibliography in Spanish, not forgetting, though very poor, the reception that has been made in Catalan. We will take into consideration the various editions of the works, and their reception from the introductions, monographs, dissertations and magazine's monographs dedicated to the French writer.

Key words: Maurice Blanchot, translation, publishing, reception, literary criticism.

1 Introducció a l'obra de Maurice Blanchot i a la seva recepció

L'obra de Maurice Blanchot (1907–2003) abasta des dels gèneres de la novel·la i el relat fins a l'escriptura fragmentària, la crítica literària, la filosofia o la política. La seva vida comprèn quasi tot el segle vint; les seves preocupacions, la influència de la seva obra i les seves amistats —Lévinas, Bataille, Duras, Antelme, Derrida, Nancy...— el situen al bell mig dels grans cercles literaris i del pensament francès contemporani. I, tanmateix, el nom de Blanchot, com ha afirmat Manuel Asensi, «ha ocupado una posición perifèrica, heterodoxa, incordiante y hasta extravagante» dins el cànon de la teoria literària del segle xx (Asensi 2003, 356).

En aquest article valorarem de forma general les traduccions i la recepció crítica creixent de la seva obra en els països de parla hispana al llarg d'aquests cinquanta anys, des de finals de la dècada dels seixanta —en què es feren les primeres traduccions de la seva obra— fins a l'actualitat. El nostre propòsit és fer una primera aproximació a aquesta temàtica poc

estudiada, que ofereixi una visió panoràmica de la recepció hispana de Blanchot. Tindrem en compte també la recepció que se n'ha fet en llengua catalana, tot i que, com que és encara molt minsa, ens ocuparà una porció mínima del treball.

Vegem, d'entrada, les proporcions de l'obra publicada de Blanchot i el nombre de traduccions que se n'han fet. Si bé la traducció i la recepció de l'escriptor francès en llengua castellana fou més prolífica a Hispanoamèrica que a Espanya durant les dècades dels seixanta i setanta, fruit de l'esplendor de la literatura llatinoamericana, des de mitjan anys setanta, i sobretot des dels noranta fins a l'actualitat, la labor de traductors i editors espanyols ha fet que puguem comptar ja amb versions castelleses de pràcticament la totalitat dels grans textos de l'autor, amb l'excepció de dues grans obres novellístiques de la seva primera etapa literària: la primera versió de *Thomas l'obscur* (1941) —retallada posteriorment per l'escriptor a un quart de la seva extensió i convertida en relat— i *Le Très-Haut* (1948).

A la taula següent hem referenciat cronològicament les primeres edicions de les obres publicades de Blanchot i n'esmentem les traduccions que després abordarem amb més detall.¹ Veient els llocs d'edició de les versions castelleses podem fer-nos una primera idea de la recepció que tingueren aquestes obres tant a Espanya com en diversos països de l'Amèrica Llatina i, en especial, a Argentina, Mèxic i Veneçuela.

Incloem a tall orientatiu, després de cada títol, una indicació del gènere de l'obra. Encara que no sempre és possible determinar-ho amb precisió, per la complexitat de l'escriptura blanchotiana, hem optat per distingir a grans trets entre novel·les (N), relats (R), crítica literària i assaig (C), escriptura fragmentària (F), escrits polítics (P) i reculls epistolars (E). S'indiquen amb un asterisc (*) les obres o els reculls d'articles que han estat editats pòstumament.

Obres de Maurice Blanchot i les seves traduccions a Espanya i Hispanoamèrica:

Any	Títol		Editor	Lloc	Traduccions
1941	<i>Thomas l'obscur</i>	N	Gallimard	París	
1942	<i>Comment La Littérature est-elle possible?</i>	C	Corti	París	
1942	<i>Aminadab</i>	N	Gallimard	París	Barcelona, 1979
1943	<i>Faux Pas</i>	C	Gallimard	París	València, 1977
1948	<i>Le Très-Haut</i>	N	Gallimard	París	
1948	<i>L'Arrêt de mort</i>	R	Gallimard	París	València, 1985
1949	<i>La Part du feu</i>	C	Gallimard	París	Madrid, 2007

1 Hem elaborat les taules bibliogràfiques d'aquest treball a partir de les bases de dades electròniques de l'ISBN, Dialnet, RACO, TESEO, TDX, Index Translationum, els catàlegs CCUC, WorldCat (OCLC), Biblioteques Nacionals d'Espanya, Mèxic i Argentina, el cercador de Google Books i la bibliografia de les obres de Maurice Blanchot d'<http://www.blanchot.fr>.

Any	Títol		Editor	Lloc	Traduccions
1949	<i>Lautréamont et Sade</i>	C	Minuit	París	Buenos Aires, 1967 Mèxic, 1990
1950	<i>Thomas l'obscur, nouvelle version</i>	R	Gallimard	París	València, 1982
1951	<i>Au Moment voulu</i>	R	Gallimard	París	Madrid, 2004
1951	<i>Le Ressassement éternel</i>	R	Minuit	París	
1953	<i>Celui qui ne m'accompagnait pas</i>	R	Gallimard	París	Madrid, 2010
1955	<i>L'Espace littéraire</i>	C	Gallimard	París	Buenos Aires, 1969 Barcelona, 1992
1957	<i>Le Dernier Homme</i>	R	Gallimard	París	Madrid, 2001
1958	<i>La Bête de Lascaux</i>	C	GLM	París	Madrid, 1999
1959	<i>Le Livre à venir</i>	C	Gallimard	París	Caracas, 1969 Barcelona, 1987 [parcial] Madrid, 2005
1962	<i>L'Attente l'oubli</i>	R	Gallimard	París	Madrid, 2004
1969	<i>L'Entretien infini</i>	C	Gallimard	París	Caracas, 1970 Buenos Aires, 1973 [parcial] Madrid, 2008
1971	<i>L'Amitié</i>	C	Gallimard	París	Barcelona, 1976 Madrid, 2007
1973	<i>La Folie du jour</i>	R	Fata Morgana	Montpeller	Madrid, 1999
1973	<i>Le Pas au-delà</i>	F	Gallimard	París	Barcelona, 1994
1980	<i>L'Écriture du désastre</i>	F	Gallimard	París	Caracas, 1990 Madrid, 2015
1981	<i>De Kafka à Kafka</i>	C	Gallimard	París	Mèxic, 1991
1983	<i>Après Coup, précédé par Le Ressassement éternel</i>	C	Minuit	París	Madrid, 2003
1983	<i>Le Nom de Berlin</i>	P	Merve	Berlín	
1983	<i>La Communauté inavouable</i>	C	Minuit	París	Mèxic, 1992 Madrid, 1999
1984	<i>Le Dernier à parler</i>	C	Fata Morgana	Montpeller	Vic, 1996 (català) Madrid, 1999

Any	Títol		Editor	Lloc	Traduccions
1986	<i>Michel Foucault tel que je l'imagine</i>	C	Fata Morgana	Montpeller	València, 1992
1986	<i>Sade et Restif de la Bretonne</i>	C	Complexe	Brusselles	
1987	<i>Joë Bousquet</i>	C	Fata Morgana	Montpeller	
1992	<i>Une Voix venue d'ailleurs. Sur les poèmes de Louis-René des Fôrets</i>	C	Ulysse Fin de Siècle	Plombières- les-Dijon	
1994	<i>L'Instant de ma mort</i>	R	Fata Morgana	Montpeller	Barcelona, 1995 (català) Madrid, 1999
1996	<i>Les Intellectuels en question</i>	P	Fourbis	París	Madrid, 2003
1996	<i>Pour L'Amitié</i>	P	Fourbis	París	
1999	<i>Henri Michaux ou le refus de l'enfermement</i>	C	Farrago	Tours	
2002	<i>Une Voix venue d'ailleurs</i>	C	Gallimard	París	Madrid, 2010
2003	<i>Écrits politiques 1958–1993</i>	P*	Lignes- éditions Léo Scheeer	París	Buenos Aires, 2006 Madrid, 2010
2007	<i>Chroniques littéraires du Journal des débats : avril 1941-août 1944</i>	C*	Gallimard	París	
2008	<i>Écrits politiques 1953–1993</i>	P*	Gallimard	París	
2009	<i>Lettres à Vadim Kozovoï, suivi de La parole ascendante</i>	E*	Manucius	Houilles	
2010	<i>La Condition critique. Articles 1945–1998</i>	C*	Gallimard	París	
2012	<i>Maurice Blanchot, Pierre Madaule. Correspondance 1953–2002</i>	E*	Gallimard	París	
2014	<i>Correspondance Maurice Blanchot & Johannes Hübner</i>	E*	Kimé	París	

Com dèiem, comptem amb versions castellanes de les grans obres de Maurice Blanchot, amb l'excepció de les dues novel·les esmentades i dels grans reculls d'articles que han estat editats pòstumament a França amb gran rigor crític durant els darrers anys —en especial els tres volums publicats per l'editorial Gallimard a la col·lecció *Les cahiers de la NRF: Chroniques littéraires du Journal des débats: avril 1941-août 1944* (2007), amb textos establerts per Christophe Bident, *Écrits politiques 1953–1993* (2008), edició preparada i anotada per Éric

Hoppenot, i *La Condition critique. Articles 1945–1998* (2010), que recull textos escollits i editats també per Christophe Bident.

Pel que fa a obres menors, cal tenir en compte que algunes de les que hem referenciat es troben incloses en altres reculls publicats per l'autor, de les quals sí que disposem de traducció. És el cas, per exemple, de *Comment La Littérature est-elle possible?* (1942), inclòs a *Faux Pas* (1943) i del qual existeix una versió castellana (València, 1977), o *Une Voix venue d'ailleurs. Sur les poèmes de Louis-René des Forets* (1992), recollit en *Une Voix venue d'ailleurs* (2002) i traduït també al castellà (Madrid, 2010).

2 Recepció i traducció de les obres de Maurice Blanchot a Espanya i Hispanoamèrica

En efecte, és a finals dels anys seixanta i durant els setanta quan apareixen les primeres traduccions al castellà d'obres de Maurice Blanchot. *Lautréamont et Sade* estarà ja traduïda el 1967 i *L'Espace littéraire* i *Le Livre à venir* el 1969. Aquestes primeres edicions van ser realitzades en països d'Amèrica del Sud. Seran un argentí —Óscar del Barco— i un mexicà —Juan García Ponce— els primers a escriure en castellà amb una certa amplitud sobre Blanchot. Caldrà reconèixer, doncs, aquests esforços editorials.

No obstant això, Isidro Herrera Baquero (2003, 221) assenyala que moltes d'aquestes traduccions foren insatisfactòries o es prestaren a confusió. Això es pot fer patent només atenent a la traducció d'alguns títols: *El libro que vendrá* (1969) tradueix *Le Livre à venir*, o *El Diálogo inconcluso* (1970) tradueix *L'Entretien infini*. És palpable la desviació interpretativa que aquestes traduccions podrien generar. Aquests dos títols reclamen, respectivament, un llibre que ha de venir, i un dia-logos que pot ser conclòs, en lloc d'evocar l'absència d'obra acabada i total —perquè el llibre està *sempre* per venir—, i la conversa *infinita*, paraula plural més enllà del *logos* de la metafísica, respectivament. Tot i això, és prudent no jutjar de forma precipitada aquestes versions hispanes de Blanchot, ja que aitals confusions podrien respondre no només a errors de traducció —com assenyala Herrera Baquero— sinó també a diferents tradicions lingüístiques i editorials; i és ben habitual en l'àmbit de la traducció que des d'Espanya es critiqui la labor de traductors argentins, per exemple, i a la inversa.

En altres ocasions s'ha aprofitat també l'obra de Blanchot per a fins aliens al seu. Així, Herrera Baquero (2003, 223) remarca que la primera versió castellana de Blanchot que aparegué en una editorial espanyola sembla desvirtuar l'obra original titulant *La risa de los dioses* (Taurus, 1976) la traducció de *L'Amitié*, de tal manera que el nom de Blanchot podia quedar associat precipitadament amb el de Nietzsche a través del capítol que l'autor francès dedicava a Klossowski i que es convertia en el títol de tot el volum. Tot i això, contra el que assenyala Herrera Baquero, aquest cas concret tindria una justificació editorial avalada pel propi autor, tal i com ha remarcat Manuel Arranz en una nota bibliogràfica:

Me parece oportuno referir en este lugar la causa que motivó el cambio de título de este libro de Blanchot, a fin de que no se vea en ello una arbitrariedad de la editorial española. Hacía poco tiempo que había aparecido en España el libro de Pedro Laín Entralgo *Sobre la amistad*, y los editores pensaron que esta coincidencia en los títulos no iba a beneficiar al libro de Blanchot. Fue el propio Blanchot, consultado sobre el particular por la editorial española (Taurus, a cuyo director de ediciones de entonces, José María Guelbenzu, debo la noticia), quien sugirió el por lo demás sugestivo título de *La risa de los dioses*, que, lo mismo que *La amistad*, es uno de los capítulos del libro (2003b, 123).

Amb posterioritat a aquestes versions han anat apareixent noves traduccions que han tingut en compte aquestes ambigüitats. Traduccions o edicions posteriors esmenen els possibles equívocs esmentats: *El libro por venir* (Trotta, 2005), *La conversación infinita* (Arena Libros S.L., 2008) o *La amistad* (Trotta, 2007) —aquest darrer volum conserva la traducció de José Antonio Doval Liz, però modifica el títol de la primera edició a Taurus.

Pel que fa a l'obra de ficció, les traduccions van arribar tard respecte a l'obra crítica. De les tres novel·les de Blanchot, com ja hem assenyalat, només una ha estat traduïda, *Aminadab*, per Alfaguara. De tots els relats, en canvi, ja en tenim traducció. Es tracta d'obres sensiblement més breus que les novel·les, algunes ocupen poquíssimes pàgines, cosa que en pot haver propiciat la traducció. Cal ressaltar que en dos casos —les dues úniques versions catalanes, de fet, que existeixen a hores d'ara de Maurice Blanchot— les traduccions catalanes aparegueren abans que les versions castellanes: es tracta de *L'instant de la meva mort* (1995) —que aparegué només un any més tard de la seva edició francesa a Gallimard— i *Qui parla el darrer* (1996), dues obres traduïdes per Arnau Pons i publicades a les revistes *Els Marges* i *Reduccions*, respectivament.

Entre les editorials espanyoles que han editat títols blanchotians sobresurten Pre-Textos —a València—, Taurus i Paidós —a Barcelona—, així com Trotta i Tecnos —a Madrid. En els darrers anys cal remarcar sobretot la labor d'Arena Libros S.L., una casa editorial que es defineix com a *independent* i que des del 1999 fins a l'actualitat ha editat en llengua castellana fins a nou títols d'obres de l'autor francès, i no deixa de publicar títols dels escriptors que li són propers —com Bataille, Lévinas, Nancy o Des Forêts.

Entre els traductors destaquen els noms d'Isidro Herrera, que ha assumit, entre d'altres empreses, la traducció d'obres monumentals com *L'Entretien infini*, Manuel Arranz, que ha traduït diversos relats i opuscles, o Cristina Peretti, que ha treballat en la versió de *Le Livre à venir* i de les dos obres d'escriptura fragmentària, *Le Pas au-delà* i *L'Écriture du desastre*.

Presentem, a continuació, la graella amb totes les traduccions de Blanchot al castellà i al català, ordenades cronològicament i fent menció dels diversos traductors, editors i llocs d'edició.

Cronologia, traductors i editors de les traduccions de les obres de Maurice Blanchot a Espanya i Hispanoamèrica:

Any	Títol	Traductor	Editor	Lloc
1967	<i>Sade y Lautréamont</i> [<i>Lautréamont et Sade</i> , 1949]	Marcia Cerretani	Ediciones del mediodía	Buenos Aires
1969	<i>El espacio literario</i> [<i>L'Espace littéraire</i> , 1955]	Jorge Jinkis; Vicky Palant	Paidós	Buenos Aires
1969	<i>El libro que vendrá</i> [<i>Le Livre à venir</i> , 1959]	Pierre de Place	Monte Ávila Latinonamericana	Caracas
1970	<i>El diálogo inconcluso</i> [<i>L'Entretien infini</i> , 1969]	Pierre de Place	Monte Ávila Lationamericana	Caracas
1973	<i>La ausencia de libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria</i> [trad. parcial: 2 artículos de <i>L'Entretien infini</i> , 1969]	Alberto Drazul; revista <i>Eco</i> , Bogotá	Ediciones Caldén	Buenos Aires
1976	<i>La risa de los dioses</i> [<i>L'Amitié</i> , 1971]	José Antonio Doval Liz	Taurus	Barcelona
1977	<i>Falsos pasos</i> [<i>Faux pas</i> , 1943]	Ana Aibar Guerra	Pre-Textos	València
1979	<i>Aminadab</i> [<i>Aminadab</i> , 1942]	Jacqueline Conte; Rafael Conte	Alfaguara	Barcelona
1982	<i>Thomas el oscuro (nueva versión)</i> [<i>Thomas l'obscur (nouvelle version)</i> , 1950]	Manuel Arranz Lázaro	Pre-Textos	València
1985	<i>La sentencia de muerte</i> [<i>L'Arrêt de mort</i> , 1948]	Manuel Arranz Lázaro	Pre-Textos	València
1987	<i>El infinito literario: El Aleph a Jorge Luis Borges</i> ; pp. 211–214 [trad. Parcial: 1 artículo de <i>Le Livre à venir</i> , 1959]	Jaime Alzraki	Taurus	Barcelona
1990	<i>Lautréamont y Sade</i> [<i>Lautréamont et Sade</i> , 1949]	Enrique Lombera Pallares	Fondo de Cultura Económica	Mèxic D.F.
1990	<i>La escritura del desastre</i> [<i>L'Écriture du désastre</i> , 1980]	Pierre de Place	Monte Ávila Latinonamericana	Caracas
1991	<i>De Kafka a Kafka</i> [<i>De Kafka à Kafka</i> , 1981]	Jorge Ferreiro	Fondo de Cultura Económica	Mèxic D.F.
1992	<i>El espacio literario</i> [<i>L'Espace littéraire</i> , 1955]	Jorge Jinkis; Vicky Palant	Paidós	Barcelona
1992	<i>La comunidad inconfesable</i> [<i>La Communauté inavouable</i> , 1983]	David Huerta	Vuelta	Mèxic D.F.

Any	Títol	Traductor	Editor	Lloc
1992	<i>Michel Foucault tal y como yo lo imagino</i> [<i>Michel Foucault tel que je l'imagine</i> , 1986]	Manuel Arranz Lázaro	Pre-Textos	València
1994	<i>El paso (no) más allá</i> [<i>Le Pas au-delà</i> , 1973]	Cristina Peretti Peñaranda	Paidós	Barcelona
1995	<i>L'instant de la meva mort</i> a la revista <i>Els Marges</i> , 1995, n. 53 [<i>L'Instant de ma mort</i> , 1994]	Arnau Pons	Associació Els Marges de llengua i literatura	Barcelona
1996	<i>Qui parla el darrer</i> a <i>Reduccions</i> : revista de poesia, 1996, n. 65-66 [<i>Le Dernier à parler</i> , 1984]	Arnau Pons	Universitat de Vic	Vic
1999	<i>La bestia de Lascaux. El último en hablar</i> [<i>La Bête de Lascaux</i> , 1958. <i>Le Dernier à parler</i> , 1984]	Alberto Ruiz de Samaniego	Tecnos	Madrid
1999	<i>El instante de mi muerte. La locura de la luz</i> [<i>L'Instant de ma mort</i> , 1994. <i>La Folie du jour</i> , 1973]	Alberto Ruiz de Samaniego	Tecnos	Madrid
1999	<i>La comunidad inconfesable</i> [<i>La Communauté inavouable</i> , 1983]	Isidro Herrera Baquero	Arena Libros S.L.	Madrid
2001	<i>El último hombre</i> [<i>Le Dernier homme</i> , 1957]	Isidro Herrera Baquero	Arena Libros S.L.	Madrid
2003	<i>Tiempo después, precedido por La eterna reiteración</i> [<i>Après Coup, précédé par Le rassassement éternel</i> , 1983]	Rocío Martínez Ranedo	Arena Libros S.L.	Madrid
2003	<i>Los intelectuales en cuestión: esbozo de una reflexión</i> [<i>Les Intellectuels en question</i> , 1996]	Manuel Arranz Lázaro	Tecnos	Madrid
2004	<i>En el momento deseado</i> [<i>Au Moment voulu</i> , 1951]	Isabel Cuadrado Michel	Arena Libros S.L.	Madrid
2004	<i>La espera el olvido</i> [<i>L'Attente l'oubli</i> , 1962]	Isidro Herrera Baquero	Arena Libros S.L.	Madrid
2005	<i>El libro por venir</i> [<i>Le Livre à venir</i> , 1959]	Cristina Peretti Peñaranda; Emilio de González Velasco	Trotta	Madrid
2006	<i>Escritos políticos</i> [<i>Écrits politiques</i> , 2003]	Lucas Bidon- Chanal	Libros del Zorzal	Buenos Aires

Any	Títol	Traductor	Editor	Lloc
2007	<i>La parte del fuego</i> [<i>La Part du feu</i> , 1949]	Isidro Herrera Baquero	Arena Libros S.L.	Madrid
2007	<i>La amistad</i> [<i>L'Amitié</i> , 1971]	José Antonio Doval Liz	Trotta	Madrid
2008	<i>La conversación infinita</i> [<i>L'Entretien infini</i> , 1969]	Isidro Herrera Baquero	Arena Libros S.L.	Madrid
2010	<i>Aquél que no me acompañaba</i> [<i>Celui qui ne m'accompagnait pas</i> , 1953]	Hugo Savino	Arena Libros S.L.	Madrid
2010	<i>Una voz venida de otra parte</i> [<i>Une Voix venue d'ailleurs</i> , 2002]	Isidro Herrera Baquero	Arena Libros S.L.	Madrid
2010	<i>Escritos políticos: Guerra de Argelia, Mayo del 68, etc., 1958–1993</i> [<i>Écrits politiques</i> , 2003]	Diego Luis Sanromán Peña	Acuarela y Machado Grupo de Distribución S.L.	Madrid
2015	<i>La escritura del desastre</i> [<i>L'Écriture du désastre</i> , 1980]	Cristina Peretti Peñaranda; Luis Ferrero Carracedo	Trotta	Madrid

3 Els estudis i la bibliografia crítica sobre Blanchot a Espanya i Hispanoamèrica

Si bé la recepció crítica pròpiament dita de l'obra de Blanchot a Espanya no arriba fins ben entrada la dècada dels noranta, no podem oblidar tampoc que sovint una primera recepció més indirecta pogué ser influent. En trobem un exemple, potser, en la lectura que en féu el poeta José Ángel Valente, l'obra del qual presenta implícitament afinitats amb l'escriptor francès ja durant els anys setanta i noranta, tal com ha assenyalat Jorge Fernández Gonzalo (2011).

Pel que fa a la recepció crítica pròpiament dita de l'obra de Blanchot, ens volem fixar, en primer lloc, en les introduccions i presentacions que trobem en algunes de les edicions que hem esmentat. Aquestes suposen apropaments breus a la figura d'aquest autor i, en ocasions, inclouen succintes presentacions bibliogràfiques.

La primera presentació espanyola la trobem en l'edició d'*El espacio literario* que féu l'editorial Paidós a Barcelona l'any 1992. La traducció és la mateixa de l'edició de Buenos Aires (1969), però s'hi afegeix un pròleg signat per Anna Poca. En aquesta introducció la llavors professora de la Universitat de Barcelona fa una presentació del llibre centrant-se en la qüestió poètica a través de la imatge d'Orfeu que constitueix el nucli d'aquesta obra. La seva és una lectura penetrant que mostra el magisteri que Blanchot ha exercit en l'horitzó de l'hermenèutica i del pensament contemporani: «se habla de la construcción, a través

de la obra crítica de Blanchot, del *corpus* canònic que constitueix la biblioteca essencial del pensament de la diferència o pensament de la consciència sin subjecte» (1992, 11). Corpus que constitueix «en su enorme magnitud y en su expresión exacta, una *ontología de la literatura*», tal com han reconegut M. Foucault, G. Deleuze i J. Derrida, i que va més enllà de les limitacions de Heidegger (1992, 11).

Anna Poca hagués estat de nou l'encarregada d'introduir *El paso (no) más allá*, editat també per Paidós, si no ho hagués impedit la seva malaltia, tal i com ho testimonia José M. Ripalda, que la qualifica de «la más competente y congenial intérprete de Blanchot entre nosotros» (1994, 12). Ripalda, que assumí el pròleg, fa una presentació del conjunt de l'obra de l'escriptor francès a partir del tema omnipresent de la mort, fent referència no només a l'obra que presenta sinó també a altres grans textos crítics i de ficció de Blanchot. Introdueix també una bibliografia crítica que completa la d'Anna Poca i on recull els principals treballs sobre l'escriptor que publicaren Foucault —l'únic traduït en aquell moment (Foucault 1988)—, Derrida, Klossowski i Lévinas, a més dels estudis de Paul de Man, Françoise Collin o Roger Laporte.

José Jiménez, per la seva part, fa una breu presentació que es limita a les obres que prologa a l'editorial Tecnos l'any 1999, que trobarem recollits a la taula que presentarem a continuació. Entre les altres presentacions o introduccions de llibres, cal destacar la de José M. Cuesta Abad (2000), que prologa la traducció del text de Lévinas sobre Blanchot a l'editorial Trotta, el pròleg relativament extens de Manuel Arranz (2003) presentant *Los intelectuales en cuestión* però dibuixant també el conjunt de l'escriptura de Blanchot entorn de tres nuclis —la literatura, la política i la mort—, la «Presentación» d'Emilio Velasco (2005) a *El libro por venir*, i la lectura en clau política de Marina Garcés (2010) a «La fuerza anónima del rechazo», estructurat entorn de les nocions de *refús*, *anonimat*, i *comunitat*.² Sintetitzem, cronològicament, aquestes presentacions, tal i com hem dit.

Presentacions i introduccions entorn de Maurice Blanchot en les obres editades en llengua castellana:

Any	Autor	Títol	Editor	Lloc
1973	Óscar del Barco	«Leer Blanchot», a <i>La ausencia de libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria</i>	Ediciones Caldeón	Buenos Aires
1992	Anna Poca	«Prólogo a la edición española: De la literatura como experiencia anónima del pensamiento» a Maurice Blanchot, <i>El espacio literario</i> ; pp. 5–12	Paidós	Barcelona

² Cal dir que precisament la reflexió sobre la comunitat ha estat una de les vies de recepció de Blanchot entre molts intel·lectuals, per la seva rellevància en el pensament polític i a partir, sobretot, de *La Communauté inavouable* (1983), i el fructífer diàleg que aquesta obra ha propiciat entre l'escriptor francès i Jean-Luc Nancy.

Any	Autor	Títol	Editor	Lloc
1994	José M. Ripalda	«Introducción» a Maurice Blanchot, <i>El paso (no) más allá</i> ; pp. 9-26	Paidós	Barcelona
1999	José Jiménez	«Nota de presentación: La palabra del origen» a Maurice Blanchot, <i>La bestia de Lascaux. El último en hablar</i> ; pp. 9-13	Tecnos	Madrid
1999	José Jiménez	«Presentación» a Maurice Blanchot, <i>El instante de mi muerte. La locura de la luz</i>	Tecnos	Madrid
2000	José M. Cuesta Abad	«Es decir» a Emmanuel Lévinas, <i>Sobre Maurice Blanchot</i> ; pp. 9-26	Trotta	Madrid
2003	Manuel Arranz	«Prólogo: Blanchot. La literatura y la muerte» a Maurice Blanchot, <i>Los intelectuales en cuestión. Esbozo de una reflexión</i> ; pp. 9-46	Tecnos	Madrid
2005	Emilio Velasco	«Presentación» a Maurice Blanchot, <i>El libro por venir</i> ; pp. 9-18	Trotta	Madrid
2010	Marina Garcés	«La fuerza anónima del rechazo» a Maurice Blanchot, <i>Escritos políticos</i> ; pp. 7-32	Acuarela y Machado Grupo de Distribución S.L.	Madrid

Pel que fa als estudis crítics i més sistemàtics de l'obra de Blanchot en llengua castellana, fixem primer l'atenció en les tesis doctorals que s'hi han dedicat i en els seus àmbits de recerca. Des del 1994 fins a l'actualitat se n'han llegit nou —encara que no totes aborden l'autor de forma directa ni, evidentment, des de la mateixa perspectiva. No obstant això, en general, i amb l'excepció dels treballs de Villa López (2003) i Arce Álvarez (2014), que provenen del camp dels estudis literaris, l'enfocament dels altres estudis és pròpiament filosòfic, cosa que cal valorar de forma positiva, ja que sovint Blanchot ha estat més conegut i llegit a les facultats de filologia per la seva crítica literària que no pas en els cercles filosòfics. Tot i que ambdues disciplines inevitablement es creuen, i que l'escriptura de Blanchot neix de l'experiència literària pròpiament dita, en contacte amb Kafka, Rilke, Mallarmé o Duras, l'enfocament filosòfic afavoreix la visió de conjunt de la seva obra i les implicacions del seu pensament en relació amb el pensament dels grans autors dels quals és hereu —Hegel, Nietzsche, Husserl, Heidegger— o amb els quals dialoga incessantment —Lévinas, Bataille, Derrida.

És aquesta la perspectiva que adopten les tesis de Juan Gregorio Avilés (1994) o Alberto Ruiz de Samaniego (1997), les quals es van convertir en publicacions en format de monografia,

com veurem més endavant, i que pretenen fer un apropament al conjunt de l'escriptura de Blanchot. Destaquem també el treball de Rosa Martínez (2009), del qual també ha resultat una publicació a Prensas de la Universidad de Zaragoza l'any 2014. En aquest cas, l'autora fa girar la seva reflexió entorn del que anomena *l'exigència política* de Blanchot, que es contraposa a *l'engagement* polític d'autors com Sartre, i que es pot considerar també una constant en el seu pensament. És per aquest motiu que aborda també en el seu treball, de forma més historiogràfica, la polèmica qüestió de la relació de l'autor francès amb la premsa d'extrema dreta durant els anys trenta.

Cal notar també com la recerca acadèmica ha pogut impulsar la recepció i les traduccions de Blanchot en l'àmbit editorial. Destaquem aquí altra vegada el paper com a traductor d'Isidro Herrera Baquero, que llegí la seva tesi l'any 2004, així com d'Alberto Ruiz de Samaniego, que, com hem pogut veure més amunt, ha realitzat també diverses traduccions d'obres de Blanchot. Cal tenir en compte també el cas de José Luis Rodríguez García, que figura com a director de dues de les tesis que acabem d'esmentar i que, com veurem més endavant, ha estat dels primers autors a l'Estat Espanyol a escriure sobre Maurice Blanchot.

Vegem en una taula sintètica les tesis doctorals sobre Maurice Blanchot llegides a Espanya fins al moment actual:

Any	Autor	Títol	Universitat	Director/s	Llengua
1994	Juan Gregorio Avilés	<i>Maurice Blanchot: filosofía y literatura</i>	Universidad de Murcia (Filosofia)	Francisco Jarauta Marión	castellà
1997	Alberto Ruiz de Samaniego	<i>Maurice Blanchot: una estética de lo neutro</i>	Universidad Autónoma de Madrid (Filosofia)	José Luis Rodríguez García	castellà
2003	Marta Villa López	<i>Una nueva escritura entre la literatura y la filosofía: G. Bachelard, M. Blanchot, R. Barthes y J. Derrida</i>	Universidad Nacional de Educación a Distancia (Filología francesa)	Alicia Yllera Fernández	castellà
2004	Isidro Herrera Baquero	<i>La experiencia de la ausencia. Maurice Blanchot</i>	Universidad Autónoma de Madrid	Jorge Pérez de Tudela	castellà
2008	Hugo Carvalho Teixeira Monteiro	<i>A filosofia nos limites da literatura: escrita e pensamento em Maurice Blanchot</i>	Universidad de Santiago de Compostela (Filosofia)	Luis García Soto	portuguès
2009	Rosa Martínez González	<i>Maurice Blanchot: la exigencia política</i>	Universidad de Zaragoza (Filosofia)	José Luis Rodríguez García	castellà

Any	Autor	Títol	Universitat	Director/s	Llengua
2013	Idoia Quintana Domínguez	<i>La exigencia de un habla plural. Literatura, pensamiento y comunidad en la obra de Maurice Blanchot</i>	Universidad Complutense de Madrid (Filosofía)	Michel Lisse; Julián Santos Guerrero	castellà
2014	María Laura Arce Álvarez	<i>The invention of the space of literature: Paul Auster's fictionalization of Maurice Blanchot's Poetics</i>	Universidad Autónoma de Madrid (Filología inglesa)	Eulalia Piñero Gil	anglès
2015	José Vicente Cintas Borrás	<i>Maurice Blanchot y el problema de la metafísica</i>	Universitat de València (Filosofía)	Manuel Jiménez Redondo	castellà

A més de les monografies derivades de tesis doctorals, han aparegut a Espanya i a l'Amèrica Llatina diversos estudis sobre Maurice Blanchot. Els hem ressenyat en la taula bibliogràfica que segueix. En ressaltem ara els que considerem més significatius entre els apareguts a l'Estat Espanyol.

Repassem abans, però, breument, les mencions de Blanchot que han aparegut en estudis, manual i teories de la literatura en llengua castellana. Aquestes obres ens confirmen, de fet, el que constatava Manuel Asensi —com hem dit al principi d'aquest article—: la situació perifèrica de Blanchot respecte dels canons de la teoria literària del segle xx. Les referències de l'autor francès que trobem en la majoria d'aquestes obres són extremadament breus o anecdòtiques. El 1962 aparegué a l'editorial Gredos la traducció al castellà de la *Teoría literaria* de René Wellek, que —tot i l'època de l'obra— amb prou feines esmenta un llibre de l'autor en la bibliografia d'una de les seves seccions (Wellek 1962, 371). Pocs anys més tard una cosa semblant s'esdevé en l'obra d'Enrique Anderson (1969, 113). El mateix passa en la traducció, a principis dels anys vuitanta, de l'obra de Carlos Reis (1981, 28).

Una porta d'entrada de Blanchot en els estudis de crítica literària en l'àmbit hispà pogueren ser, l'any 1991, les traduccions castellaneres de dos obres destacades de Paul de Man i Todorov, respectivament. El llibre de Paul de Man, *Visión y ceguera* fou editat a Puerto Rico, i dedica un capítol sencer a Blanchot: «Impersonalidad en la crítica de Maurice Blanchot» (De Man 1991, 71–90). Pel que fa a Todorov, ens referim a la seva *Crítica de la crítica*, obra editada a Barcelona per l'editorial Paidós, que dedica també una secció al nostre autor (Todorov 1991, 58–64).

A Angenot (1993), Aullón (1994) i Villanueva (1994, 162) no trobem més que mencions anecdòtiques de l'autor francès. Yllera dedica a Blanchot una pàgina de la seva *Teoría de la literatura francesa* (1996, 289). En el cèlebre manual de Jordi Llovet la menció de Blanchot

es concentra en una única referència (2005, 371). I quelcom semblant succeeix un cop més a Cabo Aseguinolaza (2006, 111).

Pel que fa ja als estudis veritablement aprofundits sobre l'obra i el pensament del crític francès, en primer lloc, és obligat referir els dos extensos subapartats que Antonio García Berrio dedica a Blanchot a la *Teoría de la literatura* (1994), titulats «La oscilación de lo poético como espacio y tendencia límite de la significación. La inscripción paradójica de la escritura según M. Blanchot» i «La alteridad como referencia (incierto) del emplazamiento esencial de la experiencia literaria». García Berrio presenta el pensament de Blanchot a partir de la seva obra crítica, el posa en relació amb Lévinas i n'assenyala afinitats amb altres autors com José Ángel Valente. No obstant això, procura, a diferència de molts altres estudis, distanciar el pensament de Blanchot del de Derrida, interpretant el silenci i el buit de Blanchot com un absolut paradoxal de la significació que assoleix una certa plenitud en contrast amb la traça desconstruïda de Derrida (García Berrio 1994, 409). El professor interpreta el *neutre* blanchotià com una noció que supera tota noció negativa del nihilisme i considera Blanchot un dels cims del pensament literari modern.

José Luis Rodríguez García, per la seva banda, publicà, també l'any 1994, un capítol dedicat a Blanchot en el llibre *Verdad y escritura*. Aquest professor de filosofia moderna i contemporània de la Universitat de Zaragoza dedica una atenció especial a les influències, afinitats o divergències de Blanchot amb el pensament existencialista i en particular amb Sartre, del qual el distancia. Rodríguez García interpreta que el pensament de Blanchot apunta cap a una veritat que es presenta com a absència i el qualifica d'«una de las últimas líneas del postrer capítulo de la Modernidad» (Rodríguez García 1994, 244).

Cal destacar també el treball de José M. Cuesta Abad —que, com hem vist, havia prologat el llibre de Lévinas sobre Blanchot— en el llibre *La escritura del instante* (2001), que dedica un llarg capítol —titulat «: muertes : de la literatura :»— a l'escriptor francès. Cuesta Abad reflexiona entorn de l'espai de la literatura i interpreta, jugant amb les possibilitats de la llengua castellana, nocions del pensament de Blanchot, com el *neutre* o el que ell anomena l'«ahí» —paraula que expressa amb el hiat de la *h* l'espai de l'entremig (2001, 190–191). Cuesta Abad posa èmfasi en les relacions entre literatura i temporalitat i en la qüestió del testimoni, i aborda alguns textos de ficció de Blanchot a partir de la interpretació que n'ha fet Derrida. Tot i el gran espai que dedica Cuesta Abad a Blanchot en aquesta obra, sobta, però, que l'autor francès estigui completament absent en l'extensa antologia de *Teorías literarias del siglo XX* que ha coordinat juntament amb Giménez Heffernan (2005).

És molt remarcable també l'aportació de Manuel Asensi. Si bé trobem algunes referències a Blanchot a *Literatura y filosofía* (1996), les seves pàgines més remarcables sobre l'autor es troben al segon volum de la seva *Historia de la teoría de la literatura* (2003, 347–360), en una secció que és una reelaboració de l'article «Maurice Blanchot, la escritura del silencio» (2001) que havia publicat en el monogràfic de la revista *Anthropos* que esmentarem més endavant. Trobem també, finalment, una presentació molt més concisa de Blanchot a *Los años salvajes de la crítica* (2006, 422–423). Asensi sosté que l'obra crítica de Blanchot no és una teoria de la literatura, sinó una «teoria en la literatura», ja que per a ell «la literatura

no es un objeto de conocimiento sino el sujeto del conocimiento por excelencia» (Asensi 2003, 349). La radicalitat d'aquesta posició seria una de les causes de la seva marginalitat i extravagància. Asensi constata la manca de treballs crítics sobre Blanchot: «De él llama la atención lo siguiente: ha escrito sobre la literatura algunas de las páginas más bellas y estremecedoras del siglo XX y, sin embargo, es un autor ausente en buena parte de las historias de la teoría y crítica literarias» (2003, 347–348). Contra això, reivindica la seva figura: «Sería una pena que si hemos rehabilitado nombres como el de Bajtín para la teoría literaria actual y la del futuro, no hiciéramos lo mismo, igual o por más razones, con Maurice Blanchot» (2003, 360).

En el context de la crítica i el pensament literari a Espanya cal referir encara el treball recent d'Alfredo Saldaña Sagredo, *La huella en el margen. Literatura y pensamiento* (2013). Aquest llibre mostra una gran afinitat amb els motius de l'obra blanchotiana i s'hi refereix sovint. Blanchot és especialment present en el capítol cinquè del llibre: «Donde el vacío se esconde» (2013, 185–212).

Pel que fa a la recepció crítica del pensament de Blanchot a Hispanoamèrica, cal remarcar, a l'Argentina, el treball de tot un grup d'intel·lectuals vinculat al Centro de Estudios de Literatura Argentina y Artes y Humanidades de la Universidad Nacional de Rosario, entre els quals es troben Sergio Cueto, Alberto Giordano i Juan Bautista Ritvo.³ Sergio Cueto dedicà una obra a l'autor francès: *Maurice Blanchot: el ejercicio de la paciencia* (1997). Entre les obres de Giordano o Ritvo, on ressona molt sovint el pensament de Blanchot, podem destacar *La experiencia narrativa* (Giordano 1992) i *La edad de la lectura* (Ritvo 1992), respectivament. Les investigacions d'aquest grup en diversos seminaris a la Universitat Nacional de Rosario s'han anat publicant també en forma de llibres, com és el cas de *Los límites de la literatura* (Giordano 2010). Entre els treballs de procedència argentina destaquem encara la monografia de Marta López Gil i Liliana Bonuecchi, *La imposible amistad: Maurice Blanchot y Emmanuel Lévinas* (2004) i la de Carlos Surghi, *La experiencia imposible, Blanchot y la obra literaria* (2012).

En el context de la recepció hispanoamericana, cal destacar, finalment, una altra monografia dedicada a Blanchot i publicada, en aquest cas, a Colòmbia: la de Jorge María Mejía, *Blanchot y el pensamiento literario* (1999) i un treball mexicà dedicat a les afinitats entre Maurice Blanchot i l'escriptura de Salvador Elizondo (Cuevas 2006).

No podem deixar d'esmentar en aquest apartat les traduccions al castellà —tant espanyoles com hispanoamericanes— de grans obres sobre Blanchot, com les de Foucault (1988), Lévinas (2000) o Lacoue-Labarthe (2014), aquesta darrera publicada recentment a Buenos Aires. Tot i això, trobem a faltar encara les traduccions de dos grans textos de Derrida sobre Blanchot: *Demeure. Maurice Blanchot* (1998) i *Parages* (2003).

Ressenyem a continuació, d'una forma més exhaustiva les monografies, capítols de llibres o traduccions de llibres sobre Blanchot en llengua castellana de què tenim constància:

3 Trobem una presentació de l'esmentat grup, dels seus membres i de les seves obres més destacades a la pàgina web <http://www.lectorcomun.com/> (consultat el 31 de juliol de 2016).

Any	Autor	Títol	Traductor	Editor	Lloc
1988	Michel Foucault	<i>El pensamiento del afuera</i>	Manuel Arranz	Pre-Textos	València
1991	Paul de Man	<i>Visión y ceguera: Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea</i> ; pp. 71–90.	Hugo Rodríguez Vecchini i Jacques Lezra	Universidad de Puerto Rico	Puerto Rico
1991	Tzvetan Todorov	<i>Crítica de la crítica</i> ; pp. 58–64.	José Sanchez Lacuna	Paidós	Barcelona
1994	Antonio García Berrio	<i>Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)</i> , 2a ed. revisada i ampliada; pp. 407–426		Cátedra	Madrid
1994	José Luis Rodríguez García	<i>Verdad y escritura: Hölderlin, Poe, Arland, Bataille, Benjamin, Blanchot</i> ; pp. 219–244		Anthropos	Barcelona
1995	Juan Gregorio Avilés	<i>La voz de su misterio: sobre filosofía y literatura en Maurice Blanchot</i>		Centro de Estudios Teológicos Pastorales San Fulgencio	Múrcia
1997	Sergio Cueto	<i>Maurice Blanchot: el ejercicio de la paciencia</i>		Beatriz Viterbo Editora	Rosario
1999	Alberto Ruiz de Samaniego	<i>Maurice Blanchot: una estética de lo neutro</i>		Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo	Vigo
1999	Jorge María Mejía	<i>Blanchot y el pensamiento literario</i>		Universidad de Antioquía	Medellín
2000	Emmanuel Lévinas	<i>Sobre Maurice Blanchot</i>	José Manuel Cuesta Abad	Trotta	Madrid
2000	Carmen Camero Pérez	<i>La Critique artiste de Charles Baudelaire à Maurice Blanchot</i> ; pp. 61–64		Universidad de Sevilla-Secretariado de Publicaciones	Sevilla
2001	Christa Bürger; Peter Bürger	<i>La desaparición del sujeto: una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot</i>	Agustín González Ruiz	Akal	Madrid

Any	Autor	Títol	Traductor	Editor	Lloc
2001	José M. Cuesta Abad	<i>La escritura del instante. Una poética de la temporalidad</i> ; pp. 189–238		Akal	Madrid
2003	Manuel Asensi Pérez	<i>Historia de la teoría de la literatura. El siglo XX hasta los años setenta</i> . Vol. 2; pp. 347–360.		Tirant lo Blanch	València
2004	Marta López Gil; Liliana Bonuecchi	<i>La imposible amistad: Maurice Blanchot y Emmanuel Lévinas</i>		Adriana Hidalgo editora	Córdoba
2006	Manuel Asensi Pérez	<i>Los años salvajes de la teoría. Philippe Sollers, Tel Quel y la génesis del pensamiento post-estructural francés</i> ; pp. 422–423.		Síntesis	Madrid
2006	Christophe Bident	<i>Reconocimientos: Antelme, Blanchot, Deleuze</i>	Isidro Herrera Baquero	Arena Libros S.L.	Madrid
2006	Norma Angélica Cuevas Velasco	<i>El espacio poético en la narrativa: de los aportes de Maurice Blanchot a la teoría literaria y de algunas afinidades con la escritura de Salvador Elizondo</i>		Casa Juan Pablos	Mèxic D.F.
2011	José Vidal-Valicourt	<i>Blanchot, espacio del desastre</i>		Rilke	Madrid
2012	Carlos Surghi	<i>La experiencia imposible. Blanchot y la obra literaria</i>		Universidad Nacional de Córdoba	Córdoba (Argentina)
2013	Anxo Rei Ballesteros	<i>Presenza dunha ausencia: sobre Maurice Blanchot</i>		Axóuxere Editora	A Coruña
2014	Rosa Martínez González	<i>Maurice Blanchot: la exigencia política</i>		Prensas de la Universidad de Zaragoza	Zaragoza
2014	Philippe Lacoue-Labarthe	<i>Agonía terminada, agonía interminable. Acerca de Maurice Blanchot. Seguido de La emoción</i>	Graciela Montes	Nueva Visión	Buenos Aires

Pel que fa als monogràfics de revistes dedicats a Maurice Blanchot, en trobem quatre. Si bé el primer monogràfic francès dedicat al nostre autor, aparegut a la revista *Critique* (cf. Bident 1998, 452–462), data de l'any 1966, el primer monogràfic en llengua castellana no arribarà fins al 1992, a la revista desapareguda *El Urogallo*, de Madrid. Els dos següents, ambdós apareguts el 2001 i editats a Barcelona, són segurament els més rellevants: es tracta dels monogràfics que la *Revista Anthropos* i *Archipiélago* dedicaren a l'escriptor francès. Cal destacar que en el monogràfic d'*Anthropos* trobem textos remarcables, com el de Manuel Asensio (2001) que abans hem esmentat, i que donarà lloc posteriorment, després d'una reelaboració, a una secció dedicada a Blanchot dins la seva *Historia de la teoría de la literatura* (2003, 347–360). Però també trobem en aquest número monogràfic un text d'un altre autor que s'ha interessat notablement pel pensament de Blanchot: es tracta del text «L'arrêt de mo(r)t» del catedràtic de la Universitat de Zaragoza Túa Blesa (2001). Finalment, el 2012 la revista nietzschiana *Instantes y azares*, de Buenos Aires, li dedicà un altre monogràfic. Referenciem aquests volums amb més detall a continuació:

Any	Revista	Número	Editor	Lloc
1992	<i>El Urogallo: Revista literaria y cultural</i>	n.78. Dedicat a Maurice Blanchot	Prensa de la Ciudad	Madrid
2001	<i>Revista Anthropos: Huellas del conocimiento</i>	n.192–193. Dedicat a Maurice Blanchot	Anthropos	Barcelona
2001	<i>Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura</i>	n.49. «Pongamos que se habla de Maurice Blanchot»	Archipiélago	Barcelona
2012	<i>Instantes y Azares: Escrituras Nietzscheanas</i>	n.11. Especial Maurice Blanchot. Materias de lo Fragmentario	La Cebra ediciones	Buenos Aires

No podem tampoc passar per alt la creació a Espanya, el 2010, d'una revista digital dedicada específicament als estudis entorn a l'obra de Maurice Blanchot: es tracta de la *Revista Neutral* (ISSN 2173-2965), dirigida per Diana Mesa i Jorge Fernández Gonzalo i de la qual ja han aparegut quatre números.⁴

Ens limitem, doncs, pel que fa a la recepció crítica en revistes científiques, a esmentar els números monogràfics i la revista digital dedicada a Blanchot. No podem referenciar aquí tots els articles en castellà publicats en revistes científiques que fan referència a Blanchot, perquè superen molt en nombre els llibres i és molt més complex valorar-ne la rellevància. Entre els més destacables es troben, però, sens dubte, els que apareixen en els dos números d'*Anthropos* i d'*Archipiélago* que hem esmentat.

No obstant això, sí que volem mencionar dos articles apareguts en català —a part de les dues traduccions d'Arnau Pons publicades a les revistes *Reduccions* i *Els Marges*—, perquè, com hem dit, la recepció en aquesta llengua ha estat fins al moment molt pobra. Es tracta dels textos dedicats a Blanchot escrits per Antoni Mora (2010) —«En nom de l'inconfessable»— i

4 <https://revistaneutral.wordpress.com/> (consultat el 31 de març de 2016).

Joana Masó (2010) —«Maurice Blanchot i els dobles de la imatge»— publicats en un mateix número de la revista *L'Espill*, que edita la Universitat de València i Edicions Tres i Quatre. Antoni Mora ja havia coordinat, de fet, el número monogràfic dedicat a l'escriptor francès de la revista *Anthropos* que abans hem esmentat.

A aquestes dues referències en català hi podem afegir encara un petit text provinent de Mallorca publicat per Biel Mesquida (2007) a la revista *El Mirall*, editada per l'Obra Cultural Balear amb motiu dels cent anys del naixement del nostre autor: «Maurice Blanchot fa cent anys».

4 A mode de conclusió

A les línies precedents hem anat dibuixant un mapa de les traduccions, les edicions i la recepció crítica de l'obra de Maurice Blanchot a Espanya i a l'Amèrica Llatina des dels inicis de la recepció de l'autor fins a l'actualitat. Veiem com, sobretot a partir de la dècada dels noranta, la traducció i la recepció —en castellà— s'han intensificat. En llengua catalana, però, queda encara molta feina per fer. Per què no haurien de ser possibles, en un futur no molt llunyà, versions catalanes d'algunes de les seves obres?

A causa de les dificultats que implica la complexitat de l'estil de Maurice Blanchot, era potser natural —i potser és connatural als grans autors— que els estudis sobre la seva obra —i sobretot els acadèmics— no florissin fins després de la seva mort, fins després de comptar amb un corpus de textos delimitat i editat críticament al seu país. La recepció a França, de fet, no ha estat tampoc tan àmplia en comparació amb altres autors coetanis més mediàtics. No obstant això, cada vegada més podrem mirar la seva obra, com deia Paul de Man ara fa més de trenta anys (1983, 61), des l'òptica que sobre el seu període ens ofereix la distància, i valorar millor el seu paper i la seva fecunditat en l'horitzó del pensament francès del segle vint i de la crítica literària contemporània.

Referències bibliogràfiques

- Anderson Imbert, Enrique. 1969. *Métodos de crítica literaria*. Madrid: Revista de Occidente.
- Angenot, Marc et al. 1993. *Teoría literaria*. Traducció d'Isabel Vericat Núñez. México: Siglo XXI.
- Arranz, Manuel. 2003a. «Prólogo: Blanchot. La literatura y la muerte». Dins Maurice Blanchot, *Los intelectuales en cuestión. Esbozo de una reflexión*, traducció de Manuel Arranz, 9–46. Madrid: Tecnos.
- . 2003b. «Bibliografía de los libros de Maurice Blanchot». Dins Maurice Blanchot, *Los intelectuales en cuestión. Esbozo de una reflexión*, traducció de Manuel Arranz, 121–124. Madrid: Tecnos.
- Asensi, Manuel. 1996. *Literatura y filosofía*. Madrid: Síntesis.
- . 2001. «Maurice Blanchot, la escritura del silencio». *Anthropos* 192–193: 67–77.

- Asensi, Manuel. 2003. *Historia de la teoría de la literatura. El siglo XX hasta los años setenta*, vol. 2. València: Tirant lo Blanch.
- . 2006. *Los años salvajes de la teoría. Philippe Sollers, Tel Quel y la génesis del pensamiento post-estructural francés*. València: Tirant lo Blanch.
- Aullón de Haro, Pedro. 1994. *Teoría de la crítica literaria*. Madrid: Trotta.
- Bident, Christophe. 1998. *Maurice Blanchot. Partenaire invisible. Essai biographique*. Seyssel: Champ Vallon.
- Blesa, Túa. 2001. «L'arrêt de mo(r)t». *Anthropos* 192–193: 165–170.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando i Rábade Villar, María do Cebreiro. 2006. *Manual de teoría de la literatura*. Madrid: Castalia Universidad.
- Cuesta Abad, José M. 2000. «Es Decir». Dins Emmanuel Lévinas, *Sobre Maurice Blanchot*, 9–26. Madrid: Trotta.
- . 2001. « : muertes : de la literatura : ». Dins *La escritura del instante. Una poética de la temporalidad*, 189–238. Madrid: Akal.
- Cuesta Abad, José M. i Jiménez Heffernan, Julián. 2005. *Teorías literarias del siglo XX. Una antología*. Madrid: Akal.
- Cueto, Sergio. 1997. *Maurice Blanchot: el ejercicio de la paciencia*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Cuevas Velasco, Norma Angélica. 2006. *El espacio poético en la narrativa: de los aportes de Maurice Blanchot a la teoría literaria y de algunas afinidades con la escritura de Salvador Elizondo*. México D.F.: Casa Juan Pablos.
- De Man, Paul. 1983. «Impersonality in the Criticism of Maurice Blanchot». Dins *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 60–78. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- . 1991. «Impersonalidad en la crítica de Maurice Blanchot». Dins *Visión y ceguera: Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, traducció d'Hugo Rodríguez Vecchini i Jacques Lezra, 71–90. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
- Derrida, Jacques. 1998. *Demeure. Maurice Blanchot*. París: Galilée.
- . 2003. *Parages*. Nova edició revisada i augmentada. París: Galilée.
- Fernández Gonzalo, Jorge. 2011. «La poética de José Ángel Valente. Algunas trazas blanchotianas en su obra». *Revista Neutral* 1 (gener). Consultat el 31 de març de 2016. https://revistaneutral.files.wordpress.com/2011/01/neutral_01_poetica.pdf.
- Foucault, Michel. 1988. *El pensamiento del afuera*, traducció de M. Arranz. Valencia: Pre-textos.
- Garcés, Marina. 2010. «La fuerza anónima del rechazo». Dins Maurice Blanchot, *Escritos políticos*, 7–32. Madrid: Acuarela y Machado Grupo de Distribución.
- García Berrio, Antonio. 1994. «La oscilación de lo poético como espacio y tendencia límite de la significación. La inscripción paradójica de la escritura según M. Blanchot», «La alteridad como referencia (incierto) del emplazamiento esencial de la experiencia literaria». Dins *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético*, 407–426. Segona edició revisada i ampliada. Madrid: Cátedra.

- Giordano, Alberto. 1992. *La experiencia narrativa*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- . ed. 2010. *Los límites de la literatura*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- Herrera Baquero, Isidro. 2003. «Entre chien et loup». Dins *Maurice Blanchot. Récits critiques*, editat per Christophe Bident i Pierre Vilar, 219–227. Tours: Farrago & Léo Sheer.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. 2014. *Agonía terminada, agonía interminable. Acerca de Maurice Blanchot. Seguido de La emoción*, traducció de Graciela Montes. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lévinas, Emmanuel. 2000. *Sobre Maurice Blanchot*, traducció de Manuel Cuesta Abad. Madrid: Trotta.
- Llovet, Jordi et al. 2005. *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel.
- López Gil, Marta i Bonuecchi, Liliana. 2004. *La imposible amistad: Maurice Blanchot y Emmanuel Lévinas*. Córdoba: Adriana Hidalgo Editora (Argentina).
- Masó, Joana. 2010. «Maurice Blanchot i els dobles de la imatge». *L'Espill* 35 (tardor): 126–138.
- Mejía, Jorge María. 1999. *Blanchot y el pensamiento literario*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Mesquida, Biel. 2007. «Maurice Blanchot fa cent anys». *El Mirall* 182: 32–33.
- Mora, Antoni. 2010. «En nom de l'inconfessable». *L'Espill* 35 (tardor): 118–125.
- Poca, Anna. 1992. «Prólogo a la edición española: De la literatura como experiencia anónima del pensamiento». Dins Maurice Blanchot, *El espacio literario*, 5–12. Barcelona: Paidós.
- Reis, Carlos. 1981. *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Traducció d'Àngel Marcos de Dios. Madrid: Gredos.
- Ripalda, José M. 1994. «Introducción. Blanchot, Maurice, 1907-». Dins Maurice Blanchot, *El paso (no) más allá*, 9–23. Barcelona: Paidós.
- Ritvo, Juan Bautista. 1992. *La edad de la lectura*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Rodríguez García, José Luis. 1994. «Maurice Blanchot: La verdad en la ausencia». Dins *Verdad y escritura: Hölderlin, Poe, Artaud, Bataille, Benjamin, Blanchot*, 219–244. Barcelona: Anthropos.
- Saldaña Sagredo, Alfredo. 2013. *La huella en el margen. Literatura y pensamiento crítico*. Zaragoza: Mira editores.
- Surghi, Carlos. 2012. *La experiencia imposible. Blanchot y la obra literaria*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba (Argentina).
- Todorov, Tzvetan. 1991. *Crítica de la crítica*. Traducció de José Sanchez Lacuna. Barcelona: Paidós.
- Velasco, Emilio. 2005. «Presentación». Dins Maurice Blanchot, *El libro por venir*. Traducció de Cristina de Peretti i Emilio Velasco, 9–18. Madrid: Trotta.
- Villanueva, David, coord. 1994. *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus.
- Wellek, René i Warren, Austin. 1962. *Teoría literaria*. Traducció de José M. Gimeno. Madrid: Gredos.
- Yllera, Alicia. 1996. *Teoría de la literatura francesa*. Madrid: Síntesis.

Les traduccions a l'anglès i al castellà de les *Rondaies mallorquines* d'Antoni M. Alcover

MARIA PILAR PEREA
Universitat de Barcelona
mpilar.perea@ub.edu

Resum: L'objectiu d'aquest treball és contrastar la versió original mallorquina d'algunes rondalles amb les corresponents traduccions anglesa i castellana. Atès que les *rondaies* contenen molts elements de caràcter popular i dialectal, la comparació permetrà d'estudiar els recursos que es van aplicar en la tasca traductora, els quals, amb matisos, s'estenen al llarg de dos pols: en un extrem se situa la utilització d'estructures populars, en la llengua receptora, equivalents a les estructures de la llengua d'origen; en l'altre extrem es recorre a la traducció lliure. El corpus de rondalles traduïdes al castellà i a l'anglès que s'ha analitzat està format per 28 narracions. Pel que fa al castellà, s'han estudiat les rondalles incloses en *Cuentos maravillosos*, que Teodor Llorente publicà el 1914. Pel que fa a l'anglès, s'han escollit, d'una banda, el treball de Georg Ezra Dane i de Beatrice J. Dane, del 1931, i, de l'altra, la traducció de David Huelin de 1945.

Paraules clau: rondalles, Antoni M. Alcover, traducció, folklore

Abstract: The aim of this paper is to compare the original Majorcan version of some folk-tales by Antoni M. Alcover with their translations into Spanish and English. Since the *rondaies* contain many samples of popular and dialectal character, the comparison will show the resources and strategies applied to the task of translation, which, with some nuances, extends along two poles: at one end the use of popular structures in the target language which are equivalent to the structures of the language of origin, and at the other end the use of free translation. The corpus of folk-tales translated into Castilian and English that have been analyzed is made up of 28 stories. For the Castilian translation we studied the folk-tales included in *Cuentos maravillosos* by Teodor Llorente, published in 1914. Our first choice for the English translation was the 1931 work by Georg Ezra Dane and Beatrice J. Dane, *Once There Was and Was not*; secondly we used David Huelin's translation *Folk-Tales of Mallorca*, published in 1945.

Key words: folk-tales, Antoni M. Alcover, translation, folk-lore

1 Introducció

El primer volum de l'*Aplech de Rondaies Mallorquines d'En Jordi des Recó* veié la llum el 1896, al qual seguiren, en vida d'Antoni M. Alcover, dotze més. Francesc de B. Moll s'encarregà de completar, un cop mort el folklorista manacorí, l'extens llegat rondallístic que aquest darrer havia anat recollint de la boca del poble fins a arribar als vint-i-quatre toms, a més de revisar-lo i reordenar-lo.

De les rondalles, se n'han fet traduccions parcials al castellà, a l'anglès, al francès, a l'alemany i, més recentment, al rus, al txec, al romanès i al japonès. Teodor Llorente Falcó

NOTA: Aquest treball s'adscriu en el projecte FFI2013-41077-P, finançat pel Ministerio de Economía y Competitividad.

féu, el 1914, la primera traducció al castellà de deu rondalles, que es publicaren amb el títol de *Cuentos Maravillosos*;¹ i el 1928 n'amplià la selecció a *Nuevos Cuentos Maravillosos*. Del 1931 és la primera adaptació a l'anglès de tretze relats —*Once There Was and Was not*—, els autors de la qual foren Georg Ezra Dane i Beatrice J. Dane. El 1945, David Huelin publicà la traducció de quinze rondalles, la qual, amb el nom de *Folk-Tales of Mallorca*, ha vist diverses edicions; la primera, del 1968, fou publicada a Palma per l'Editorial Moll, com també la darrera, del 1999, molt ampliada, que conté cinquanta-dos relats. Entre aquestes dues dates, es poden trobar altres versions en anglès: el 1961 s'edità *Stories of Majorca*, de Jehane West i Molly Mackenzie, que inclou, entre altres narracions d'autors mallorquins, tres rondalles d'Alcover; del 1968 és *Tales from Majorca*, de John Lynch-Cummins; i del 1970, *Bungling Pedro & other Majorcan Tales*, d'Alexander Mehdevi. Hi ha hagut encara altres adaptacions menors, com ara *The Princess and the Pumpkin: Adapted from a Majorcan Tale*, de Maggie Duff i Catherine Stock, del 1980. Darrerament, el 2012 Mònica Marcos-Llinàs publicà *Five Majorcan Folk Tales by Antoni Maria Alcover*.

L'objectiu d'aquest treball és contrastar la versió original mallorquina d'algunes rondalles amb les corresponents traduccions anglesa i castellana. Atès que les *rondaies* contenen molts elements de caràcter popular i dialectal, la comparació permetrà de constatar els recursos que es van aplicar en la tasca traductora, els quals, amb matisos, s'estenen al llarg de dos pols: en un extrem se situa la utilització d'estructures populars, en la llengua receptora, equivalents a les estructures de la llengua d'origen; en l'altre extrem es recorre a la traducció lliure.

2 El corpus seleccionat

Per dur a terme un estudi comparatiu de la traducció de les *rondaies* d'Alcover al castellà i a l'anglès, s'ha fet una selecció de narracions. Pel que fa al castellà, s'ha optat per estudiar les rondalles incloses en *Cuentos maravillosos*, que Teodor Llorente publicà el 1914. Pel que fa a l'anglès, s'ha escollit, d'una banda, el treball de Georg Ezra Dane i de Beatrice J. Dane, de 1931, i, de l'altra, la traducció de David Huelin de 1945. No es poden contrastar les dues versions angleses, atès que no contenen rondalles comunes. Caldrà esperar la traducció de 1999 per poder comparar les traduccions no sols de Dane i de Huelin, sinó les dues versions de Huelin separades per més de quaranta anys.

El corpus de rondalles traduïdes al castellà i a l'anglès que s'ha analitzat està format per 28 narracions, una de les quals, «Es llop i s'euveia», està traduïda en totes dues llengües, i, per tant, és susceptible de comparació interlingüística. De les 27 rondalles restants, i per iniciar un estudi contrastiu que pretén oferir un primer tast de les múltiples possibilitats de comparació interlingüística de l'obra rondallística alcoveriana, s'ha parat esment, a més dels títols, en els paràgrafs inicial i final de cada narració. Cal tenir en compte, però, que,

1 Algunes d'aquestes traduccions consten a Guiscafrè (1996) i al pròleg d'Alcover (1996).

en un nombre reduït de casos, s'han analitzat els dos paràgrafs finals i en algun cas els tres darrers. Aquesta ampliació s'ha hagut de fer quan la rondalla original acabava amb un escair «Amèn», fet que, en la majoria de situacions, no permetia la comparança amb la narració traduïda equivalent.²

La comparació de les traduccions permet d'analitzar els recursos lingüístics que s'utilitzen en les dues llengües:

- a) la fidelitat a l'original des dels punts de vista temàtic, estructural i semàntic;
- b) la possible presència de trets dialectals o de caràcter oral;
- c) la resolució dels antropònims i dels topònims;
- d) el tractament dels elements religiosos.

3 La versió castellana de Teodor Llorente Falcó (1914)

Cuentos Maravillosos recopila la traducció de deu rondalles d'Alcover que es publicaren entre 1899 i 1913.

L'advocat i periodista Teodor Llorente Falcó (València 1868–1949) dirigí el diari *Las Provincias* des de la mort del seu pare, l'erudit Teodor Llorente Olivares, i fou l'autor de diversos llibres sobre tema valencià. Relacionat amb Alcover a través del seu progenitor, hi mantingué relació epistolar des de 1911 fins a 1929. En un escrit del 8 de juny de 1913 fa referència a la traducció de les rondalles:

Mi respetable amigo: la lectura de su último *Rondalles mallorquines* (obra que solo conocía por los elogios que había merecido de la crítica) me ha complacido tanto, que había pensado, si Vd. me autoriza para ello, traducir y publicar algunos de los cuentos, consignando des de luego su procedencia. No desconozco la dificultad de la empresa, porque nunca ha de llegar, ni de lejos, á ser la traducción lo que es el original, máxime cuando tendré necesidad para adaptarlos al castellano modificar algunas expresiones y he de tropezar con la obscuridad de algunas palabras, de uso marcadamente local. En todo caso, me permitiría la libertad, cuando el tropezón fuese gordo, y precisa la exacta significación de la palabra, consultar con Vd., si Vd. me ampara.

La idea es publicar una media docena de cuentos, bien ilustraditos, para los niños, pues bien merecen esas hermosísimas producciones mallorquinas que se popularicen por toda España y que no sean sustituidas por la literatura popular de otros países, cuando con orgullo podemos ofrecer tan rico tesoro.

2 S'indica el nombre de paràgrafs afegits amb les xifres (2) o (3), que apareixen, en els exemples, al final del fragment seleccionat.

I davant la presumpta resposta positiva d'Alcover (no s'ha tingut accés a la carta de tornada), el 4 de desembre d'aquell mateix any li escriu:³

Mi respetable amigo: por este mismo correo recibirá Vd. las capillas de la traducción que le anuncié. No sé si habré cometido una profanación, y espero su autorizado juicio para salir de dudas. No tuve consejero que me guiara, ni siquiera pude dar con un diccionario. Esto, sino justificar, explicará á Vd. no pocas faltas. Hice el libro sin pretensiones literarias y solo con el afán de llevar á nuestra infancia algo de mucho bueno que Vd. recogió en su hermosísima tierra. Ya cuando tenga encuadernado el libro le remitiré los ejemplares que quiera. Pienso sacarlo á las librerías para Navidad.

Les rondalles traduïdes són: «L'amor de les tres taronges» (III, 1898),⁴ «Un geperut i un gigant», «Es filats», «Sa muleta de plata» (IV, 1904), «Es cavallet de set colors», «S'infant que feia vuit» (VI, 1913), «La Bella Ventura o Es Ca Negre sense nas»⁵ (XIV, 1936), «Es llop i s'euveia»⁶ (XV, 1936), l'única que té una traducció a l'anglès, «Tres germanes i un gigant»⁷ i «Na Filet d'or»⁸ (XVIII, 1936). En aquest treball, malgrat la diferència relativa als anys de publicació real de les rondalles, es pren com a referència numèrica els 24 volums de l'edició de Moll.⁹

En relació amb el títol, la majoria de textos el conserven sense modificacions significatives en relació amb l'original: «Un geperut i un gigant» / «El jorobado y el gigante»/; «Na Filet d'or» / «Hilito de oro»/ (amb la supressió òbvia de l'article personal); «Es cavallet de set colors» / «El caballito de los siete colores»/ (amb l'addició de l'article determinat); «S'infant que feia vuit» / «El infante que hacía ocho»/ (amb el manteniment de l'equivalent d'infant, «infante», una forma actualment arcaica);¹⁰ «Es llop i s'euveia» / «El lobo y la oveja»/; «L'amor de les tres taronges» / «El amor de las tres naranjas»/; i «Sa muleta de plata» / «La mulita de plata»/. Hi ha variació, però, a «Tres germanes i un gigant» / «La historia de las tres hermanas y el gigante»/, que mostra una addició preliminar; en canvi, a «La Bella Ventura o Es Ca Negre

3 No hi ha cap altra carta de Llorente adreçada a Alcover fins al 22 de setembre de 1917. Del 16 de desembre de 1928 és la carta de l'escriptor valencià que fa referència a la publicació del segon volum de rondalles.

4 Les indicacions entre parèntesis es refereixen a l'edició de Moll.

5 Aparegué en la primera edició del volum IV el 24 de setembre de 1904.

6 Es publicà per primer cop a *Pla y Montanya*, 15 (1 maig 1899) i aparegué en la primera edició del volum IV el 1904. Vegeu Alcover (1996, 77).

7 Es publicà per primer cop a *La Aurora*, 262 (26 set. 1911), 263 (23 set. 1911) i 264 (30 set. 1911) i aparegué en la primera edició del volum VI el 1913.

8 Es publicà per primer cop a *La Aurora*, 244 (13maig 1911) i 245 (20 maig 1911) i aparegué en la primera edició del volum VI el 1913. Vegeu Alcover (2006, 366).

9 Cal destacar en l'edició de Moll algunes atipicitats ortogràfiques i formals; per exemple, la rondalla «Es pas d'es jeure davant i d'es jeure darrere» apareix tant al volum IX com al XIX, sense presentar cap modificació.

10 D'acord amb el DRAE, «Niño que aún no ha llegado a la edad de siete años».

sense nas» / «La buenaventura»/, se suprimeix la part explicativa del títol. Finalment, a «Es filats» / «El cazador de pajaritos con red»/, el títol castellà és molt més transparent, atès que els «filats» es refereixen a un conjunt de fils gruixuts que serveixen per caçar o pescar. El DCVB tradueix «filat» com «red».

Pel que fa a les introduccions, cal notar que la majoria s'inicien amb l'estructura «Això era...». L'edició rondallística alcoveriana consta de 430 narracions. D'aquestes, n'hi ha 126 de caràcter més breu, que apareixen en el volum v, i que contenen, entre d'altres, relats de caràcter religiós, relacionats amb *Ecos de la vida de Jesús, Maria i Josep, Ressonàncies de l'Antic Testament* o *Es Tià de sa Real*, els quals mai no s'inicien amb la fórmula «Això era...».¹¹ Si restem a les 430 rondalles les esmentades 126, les 304 restants acompleixen, en general, el concepte de rondalla tradicional. D'aquestes 304, sols 64, un 21%, s'allunyen de la fórmula majoritària «Això era...» o «Això eren...», quan el referent és plural. La resta de fórmules són: «Això era i no era...» (28), ampliada amb «Això era i no era, bon viatge faça la cadenera: tres aumuts per voltros, i per mi una barcella» (8), que pot presentar diverses variants menors;¹² «En aquell temps que...» (1), ampliada amb «En aquell temps que ets animals parlaven... com ses roques ara...» (3) o «Quan el Bon Jesús i sant Pere anaven pel món s'estrevengué una vegada...» (3); «Una vegada...» (2).¹³ La resta d'inicis són explicatius i no segueixen cap fórmula fixa.

Llorente resol l'inici «Això era» amb frases descriptives o explicatives molt més complexes.

«Es cavallet de set colors» / «El caballito de los siete colores»/	Això era un pare que tenia tres fiis: En Pere, En Pau i En Bernat. Sempre acabaven es pa que sa talent, i bé se n'hi sentien córrer, de rates per dins sa panxa.	Érase un padre con tres hijos, llamados Pedro, Pablo y Bernardo, los cuales siempre se concluían el pan mucho antes que pudiesen reponerlo. Y así pasaban muchas veces los días, sin llevar un mendrugo a su boca y sintiendo el tejer de las arañas en sus vacíos estómagos.
--	--	---

En un bon nombre de casos, als primers paràgrafs, que, en les rondalles d'Alcover, són, en general, molt breus, de caràcter efectista, i es limiten a presentar el protagonista (o els protagonistes) i la situació, s'afegeix el contingut dels segons. Aquest fet no deixa de ser correcte, ja que molt sovint el segon paràgraf conté informació relacionada amb el primer, que no caldria ser separada per un punt i a part. Aquesta suma de paràgrafs també es pot

11 També una part del volum xv és excepcional, atès que recull relats relacionats amb «Encantament, tresors, gegants, negrets i por».

12 «Això era i no era. Bon viatge faça la cadenera. Per voltros qui escoltau, un aumut; i per mi, una barcella»; «Això era i no era, bon viatge faça la cadenera! Dos aumuts per voltros que escoltau i per mi una barcella».

13 La fórmula «Hi havia una vegada», tan usada en els contes del Principat, és inexistent.

esdevenir en algunes de les traduccions a l'anglès. Cf., per exemple, la versió de Dane d'«Es castell d'iràs i no tornaràs», o la de Huelin de «Sant Tomàs i en Llutreros».

«Sa muleta de plata» / «La mulita de plata»/	Això era un rei moro que tenia una reina ben bona dona.	En aquellos lejanos tiempos, en que los moros compartían con los cristianos la dominación de España, gobernaba en uno de los Estados musulmanes un Rey cuya mujer era buena y cariñosa, y a la que el Señor concedió un hijo tras de largos años de esterilidad.
---	---	--

En la introducció de les rondalles originals no hi ha mai una interpellació al lector (pot ser-hi, però, en el cos o al final de la rondalla). Llorente, en la seva traducció, utilitza de vegades la interpellació «señor» a l'inici.

«Na Filet d'or» / «Hilito de oro»/	Això era una pobra viuda que només tenia una fia, que nomia Catalina.	Pues, señor...: era una viuda que no tenía más que una hija, llamada Catalinita, y tan pobrecita..., tan pobrecita, que no tenía donde caerse muerta. ¹⁵
«Es filats» / «El cazador de pajaritos con red»/	Això era un homo que sempre el tenien amb sos filats, caça que caça aucells, i sa dona que no s'aturava de dir-li:	Pues, señor, érase un hombre, cazador impenitente de pajarillos, con red, el cual se pasaba el día en esta ocupación.

Les traduccions de Llorente són, en general, lliures no sols quant a l'estructura sinó quant al lèxic i contingut semàntic. Observem, per exemple, els equivalents de «més viva que una centella» i «que pesava es sol abans de sortir».

«Tres germanes i un gigant» / «La historia de las tres hermanas y el gigante»/	Això era una pobra viuda que tenia tres fies: N'Antonina, Na Margalida i Na Catalina, més viva que una centella i que pesava es sol abans de sortir.	En un pueblecito de Mallorca vivía una pobre viuda con tres hijas, llamadas Antonia, Margarita y Catalina, de las cuales la última era más viva que una ardilla y tan lista que oís crecer la hierba. ¹⁶
--	--	---

Quant als paràgrafs conclusius, les rondalles d'Alcover seleccionades per Llorente acaben de quatre maneres diferents:

14 El paràgraf continua: «La madre ganaba hilando tres cuartos, y con este dinero compraba leche y...».

15 El paràgraf continua: «Las tres trabajaban de hilanderas en su casa y necesitaban no perder un instante para sufragar...».

a) Apellen a la possible incredulitat de l'oient, recurs que Llorente mai no utilitza:

«Un geperut i un gigant» / «El jorobado y el gigante» /	I, qui no ho creu, que ho vaja a cercar.	A partir de aquel día, todas las tardes iba al bosque el jorobado a recoger leña; y el gigante, no sólo no le decía ni palabra, sino que, en cuanto lo divisaba, torcía por otro lado, para evitar el encuentro.
---	--	--

b) Amb una formulació religiosa, que Llorente mai no fa servir:

«S'infant que feia vuit» / «El infante que hacía ocho» /	I visqueren tots plegats amb salut i alegria una mala fi d'anys; i encara són vius, si no són morts. // ¹⁷ I al cel mos vegem tots plegats. Amèn. (2)	A los pocos días se celebraron solemnes bodas y hubo grandísimas fiestas en todo el reino.
--	--	--

c) Amb un ensenyament moral:

«Es cavallet de set colors» / «El caballito de los siete colores» /	Per això, honrar pare i mare, i fora son i uis ben espolsats!	Conque ya lo sabéis, niños: ¡honrar padre y madre, no ser dormilones y tener los ojos bien despabilados!
---	---	--

El traductor valencià reproduïx, gairebé fil per randa, l'ensenyament moral que es deriva de la narració, com també l'estructura i el contingut.

d) Amb el final ras de la narració:

«Es filats» / «El cazador de pajaritos con red» /	Es d'es filats, no el tornaren veure pus. // Vos poreu pensar s'enuig que ella se'n dugué. // No hi havia qui la pogués <i>conhortar</i> . // Hi estava massa, <i>conhortada</i> , sa polissona. (4)	Del cazador de pájaros ya no volvió a saberse más; su mujer lloró largo tiempo el susto sufrido y la huida de su marido, pero al fin logró consolarse, y el vecindario, repuesto del bromazo, comentó y sigue comentando lo sucedido, como una nota culminante de sus fastos.
---	--	---

16 La doble barra inclinada (//) indica la divisió entre paràgrafs que té el text i la xifra final el nombre que n'hi ha, en contrast amb els que presenta la traducció, que sovint agrupa tot el text en un sol paràgraf.

En aquest cas, Llorente redacta un final de rondalla equivalent, tot i que no reproduïx la fórmula apellativa: «Vos poreu pensar l'enuig que ella se'n dugué».

Lingüísticament, la traducció castellana mostra un lèxic molt ric. Per bé que, com declarava l'autor, el volum anava adreçat als infants, en molt poques ocasions opta per expressions planeres que representin l'oralitat. La interpellació «niños», que es pot llegir a «Es cavallet de set colors», per raó del to moralitzant de la narració, es complementa amb formes cultes, «como una nota culminante de sus fastos» («Es filats») o «era también un doncel muy apuesto, sus dudas se disiparon pronto» («Tres germanes i un gigant»). Llorente, a la introducció, declara que la seva intenció va ser «recrear la imaginación de la grey infantil, con esas peregrinas fábulas». I admet un canvi d'estil en la traducció, «al cambiar de idioma los cuentos, tuvo que despojarles de sus rudas vestiduras campesinas [...] por el circumspecto, aunque también sencillo, traje burgués, que había de permitirles, en esta época de amplia democracia, el acceso a todos los hogares». Cal fer notar, d'altra banda, que els infants no foren els destinataris únics de les rondalles alcoverianes.

4 La versió anglesa de George Ezra Dane (1931)

Once There Was ans Was not, publicat el 1931, aplega la traducció de tretze rondalles que es troben en els volums següents de l'edició de Moll: II, 1897: «La flor romanial», «La princesa bella»; «En Gostí lladre»; IV, 1904: «Es pou de sa lluna», «Un soldat que havia servit deu anys», «Es llum de la terra», «Una allota desxondida», «Es conseis del Rei Salomó», «En Pere de la Bona Roba»; V, 1909: «Es jai de sa lluna»; VI, 1913: «Tres germans pererosos»; VII, 1916: «Es castell de iràs i no tornaràs»; i XV, 1936: «Es llop i s'euveia».

L'escriptor i traductor George Ezra Dane (Califòrnia, 1904–1941), advocat com Llorente, destacà pel tractament de temes californians. Traduí les rondalles amb l'ajut de la seva esposa, Beatrice. Sembla que l'interès a publicar-les prové, com indica en la introducció, d'un viatge que féu a Mallorca, en el qual entrà en contacte amb Alcover, qui «placed at our disposal a veritable treasure house of tales». El preàmbul, però, no recull cap comentari específic sobre el llenguatge emprat en la traducció, tot i que indica que «[h]is language [d'Alcover] is that of ancient troubadours, and has inspired whatever music of words we may have been able to render with our comparatively harsh and unmusical English».

Pel que fa al títol, una bona part de les rondalles el conserven sense canvis en relació amb l'original: «Es llop i s'euveia» / «The Wolf and the Sheep»/, «Es pou de sa lluna» / «The Well of the Moon»/, «Es llum de la terra» / «Light of the Earth»/, «Es castell de iràs i no tornaràs» / «The Castle of Thou Shalt Go and Not Return» o els «Tres germans pererosos» / «The Three Lazy Brothers»/. Altres presenten certes modificacions formals: «Es jai de sa lluna» / «The Old Man in the Moon»/, en relació amb la preposició; «Un soldat que havia servit deu anys» / «The Soldier Who had Served two Years»/, on s'observa una diferència significativa en

el numeral, potser atribuïble a error (en la narració es manté el numeral dos);¹⁷ «La flor romanial» / «The Flower of Life /», que fa referència a les qualitats de la flor, com consta en el DCVB, s.v. *romanial*;¹⁸ «Es conseis del Rei Salomó» / «The Three Counsels of King Solomon»/, on es concreta el numeral. Per contra, a «Una allota desxondida» / «The King's Choice»/, «La princesa bella» / «The Sad Princess, the Green Birds, and the Old Granny of Capdepera»/, «En Gostí lladre» / «The Boy who Would a Robber Be»/ i «En Pere de la Bona Roba» / «Queen Pumereta's Magic Ring»/, el traductor opta per una versió lliure, amb la qual o bé es fa un èmfasi particular a una part de la narració o bé se'n descriuen alguns aspectes que romanen opacs en el títol original.

En les introduccions es manté l'inici alcoverià gairebé sistemàtic «Això era», que l'anglès resol amb «Once there was». Sols en un cas, a «Es pou de sa lluna» / «The Well of the Moon»/, apareix la fórmula que dona nom al llibre *Once there was and was not*. El fet que aquest sigui el títol del volum, demostra que l'autor coneixia una gran part de l'obra rondalística d'Alcover i va triar aquesta fórmula que probablement devia ser més efectiva que «Once there was». Recordem que, de la nòmina alcoveriana, sols hi ha 36 rondalles que comencin així, i només una va aparèixer en la traducció de Dane.

En general, el primer paràgraf de la traducció s'ajusta formalment a l'original:

«La princesa bella» / «The Sad Princess, the Green Birds, and the Old Granny of Capdepera»/	Això era un rei que només tenia una fia, tenra, ben taiada, blanca com la neu i hermosa com el sol.	Once there was a King whose only child was a daughter, tender, graceful, as white as the snow, and as pretty as the sunshine.
«Tres germans pererosos» / «The Three Lazy Brothers»/	Això era un pare que tenia tres fiis. Cau malalt, se posa a punt de morir, i crida es notari per fer testament.	Once there was a father who had three sons. He fell sick, and feeling that death was near, called a Notary to make his will.

L'esmentada fidelitat es manté en les interpellacions o en altres estructures inicials:

«Es llop i s'euveia» / «The Wolf and the Sheep»/	En aquell temps que ets animals parlaven... com ses roques ara, un llop que anava prim de panxa ferm troba una euveia que menava un menet, petitoi, però ben etxerevit.	Long ago, when the animals talked together, as the rocks do now, a lean and hungry Wolf once came upon a Sheep. The Sheep was leading along a Lamb, tiny, but nice and fat.
--	---	---

17 «Això era un soldat qui, després de deu anys de servici, l'enviaren a ca seva just amb un pa de munició». / «Once there was a Little Soldier who after two [sic] years of faithful service was sent home with nothing but a loaf of army bread»./

18 DCVB s.v. *romanial*: Flor romanial: nom d'una flor imaginària, preciosa per les virtuts que en una rondalla popular li són atribuïdes, car fent-la oïr a un mort el ressuscitava (Mall.). Cf. Alcover Rond., vol. 2. També s'anomena *flor romaninal*, i a Menorca *flor revenial*.

19 El paràgraf continua: «Then I will tell you what it is,...».

«Es jai de sa lluna» / «The Old Man in the Moon»/	No heu reparat mai que sa lluna fa una clapa negrenca?	Have you ever noticed a dark spot in the moon? ²⁰
---	---	---

Però en discrepa, per exemple, a:

«La flor romanial» / «The Flower of Life»/	Això era un pare que tenia tres fiis. // Encara eren petits i jugaven dins es jardí. (2)	Once there was a King who had three sons. They were still small boys and liked to play in the garden. The King's huntsmen had caught an enormous Eagle and had tied her by on leg with a cord to the trunk of an orange tree so that the...
«Es llum de la terra» / «Light of the Earth»/	Això era una casa que hi sortia por.	There was once a house from Which Fear went forth. The owner fled from it and tried to rent it,...

on, en la versió anglesa, el primer paràgraf s'amplia amb el contingut del segon.

En altres casos, la traducció anglesa aporta més informació que l'original:

«Es conseis del Rei Salomó» / «The Three Counsels of King Solomon»/	Això era un home que li deien Toniello. No tenia més béns coneguts que sa dona, un infantó qui mamava, es nou pams an es fossar i es seus braços, que feien feina com n'hi donaven, que no era sempre; i a força de treure es biaixos i de fer sa viona, li venia tan just tan just porer menjar.	Once there was a man who was called Toniello. All he had in the world was his wife, an infant son, a tiny hovel, and his arms. With these he worked when there was work to do, which was not always. By carrying the burdens and tilling the fields of others he was barely able to scrape together enough to feed himself and his little family.
--	---	--

Pel que fa als noms propis i als topònims, Dane, en alguna ocasió, no els tradueix, pel que fa als primers, i els incorpora sempre, pel que fa als segons:

«Es pou de sa lluna» / «The Well of the Moon»/	Això era una rei que tenia tres fies: sa major nomia Aina; sa segona, Maria, i sa darrera, Catalina.	Once there was and was not a King who had three daughters. The eldest was named Ayna, the second María, and the last Catalina.
«En Pere de la Bona Roba» / «Queen Pumereta's Magic Ring»/	Això era un pare i una mare, de Sóller, que només tenien un fii, que nomia Pere.	Once there lived in Soller a father and mother who had an only son named Peter.

A diferència de Llorente, la versió de Dane adopta, de manera sistemàtica, un caràcter més literal.

Els paràgrafs conclusius de les rondalles d'Alcover traduïdes per Dane coincideixen parcialment amb els de Llorente.

a) Apellen a la possible incredulitat del lector:

«Es conseis del Rei Salomó» / «The Three Counsels of King Solomon»/	I, qui no ho creu, que ho vaja a cercar.	And thus they lived... until they died. And if you do not believe me, go and find out for yourselves.
«En Gostí lladre» / «The Boy who Would a Robber Be»/	I qui no ho creu, que ho vaja a cercar.	And if you do not believe me you may go to the churchyard in Artá and read it for yourselves.

Dane, però, n'amplia la informació, especialment en l'exemple següent, que s'ajusta al títol de la traducció:

«La princesa bella» / «The Sad Princess, the Green Birds, and the Old Granny of Capdepera»/	La princesa i el rei desenfadat ho contaren tot, demanaren per casar-se, los donaren es sí, se casaren i se feren unes noces i unes festes mai vistes. Tengueren amb ells sa jaieta fins que se morí; varen viure sempre com Josep i Maria anys i més anys, estimats d'es seus vassalls i respectats de tots els altres reis. I, si no són morts, són vius; i, si no són vius, són morts. I al cel mos vegem tots plegats. Amèn.	Now if you don't believe this tale you may go to Capdepera, and the women, as they sit on their door-steps weaving their baskets, will tell it to you as they told it to me. But I assure you that I have told it truly, from the very beginning straight through to the very end. Now I have finished; and if we never meet together here again, may we all meet in Glory. AMEN.
---	--	---

b) Contenen una formulació religiosa:

«En Pere de la Bona Roba» / «Queen Pumereta's Magic Ring»/	Ningú pus se posà amb ells, i visqueren tots plegadets una mala fi d'anys, i encara deven esser vius, si no són morts, i al cel mos vegem tots plegats. Amèn.	No one bothered them again, and they lived together happily for many years. Still they must be living, if they are not dead. And in Heaven we will all meet together. Amen.
--	---	---

c) Incorporen un ensenyament moral:

«Es llum de la terra» / «Light of the Earth»/	Ho veis com sa por, de prop, no és res, si la volen veure?	Now don't you see how that which seems so fearful from afar is nothing at all if you do but look closely at it?
«Es jai de sa lluna» / «The Old Man in the Moon»/	Bovetjau-hi voltros amb so jurar i amb so dir: Mal me toc això! Mal me toch [sic] allò!	And now, after this, will you swear and say, «May I be this! May I be that?»

Aquest tipus de reflexió apareix en la versió anglesa, malgrat que no era present a l'original:

«Es llop i s'euveia» / «The Wolf and the Sheep»/	Allà dins eixamplà es potons, s'animal; i sa raboa, s'euveia i es menet se n'anaren ben xalests, i encara són vius si no són morts.	The Sheep bade farewell to the Fox and went home to her little Lamb; and as the Fox went on his way he heard to say in his fox-like way, 'A promise is but a shadow, which only a fool takes in trade.'
--	---	---

d) Introdueixen una fórmula poètica final que apareix també en altres rondalles (cf. «Sa raboa i s'eriçó»):

«Es pou de sa lluna» / «The Well of the Moon»/	I jo me'n vaig venir amb una peça de formatge, i es moixos p'es camí, mèu-mèu!, fins que no me'n deixaren bocí.	As for me, I came away from the feast with a piece of cheese, and the cats followed me along the road <i>Meaw! meow! meaw! meow!</i> until I had not a crumb of it left.
--	---	--

En pocs casos, malgrat que s'allunya de l'original, Dane fa petites aportacions personals en la traducció:

«Un soldat que havia servit deu anys» / «The Soldier Who had Served two Years»/	Se n'anà a ca seva; trobà son pare i sa mare vius, se casà amb s'allota que havia festejada abans de servir, i se n'ho menà tot a cal rei, que else rebé amb sos braços oberts; i visqueren i gaudiren una mala fi d'anys, fins que se moriren i els enterraren; i al cel mos vegem tots plegats. Amèn.	Do you know what the Little Soldier did then? He went to his home. He found his father and mother still living. He married the girl whom he had courted before serving in the army, and he brought them all to the house of the King, who received them with open arms. So they lived long and happily, until they died and were buried. // And in Heaven we will all meet together. Amen. (2)
---	---	--

Lingüísticament, la traducció anglesa de Dane és força fidel al relat alcoverià, llevat de poques ocasions en què introdueix algunes aportacions personals. Tot i que és força literal, hi ha poques expressions que puguin ser titllades d'orals i menys de reproduir una certa varietat dialectal.

5 La versió anglesa de David Huelin (1945)

L'edició de Huelin de 1945 inclou 15 rondalles. El traductor en justifica la tria en la introducció de la primera edició, tot indicant que aquestes narracions s'allunyen del tipus nord-europeu i tenen un caràcter mediterrani, i un estil i perspectiva realistes i humans. L'elecció prové del seu gust personal: tria les que considera «most charming, the most unusual and the most human and sensitive». Es tracta, d'acord amb l'ordre de publicació de Moll, d'«Es jai de sa barraqueta» (IV, 1904); «De com el Bon Jesús criava el món, i el dimoni hi volgué posar sa ditada», «Com és que hi ha pobres i rics en el món», «Com és que ses dones tenen més poc cervell que ets homos», «Ets aglans, ses carabasses i Sant Pere», «Sant Vicenç Ferrer i un carboneret», «De com el Prior privà Sant Vicenç Ferrer de fer miracles», «La Mare de Déu i la senyora de Pilat», «La Verónica i Gamos, es seu homo», «El Bon Jesús i sant Pere i En Bruixa» (V, 1909); «Es soldat de Marina» (IX, 1926); «Sant Tomàs i En Llutrerors» (XV, 1936); «En Pere de sa coca» (XVI, 1936); «Es pas d'es jeure davant i d'es jeure darrere» (XIX, 1936); «Un pas que li succeí a Sant Pere amb el Bon Jesús i ets altres apòstols» (XXI, 1936). Cal notar que 9 de les 15 rondalles (més de la meitat) es troben en el volum V, que inclou, per les seves característiques, un tipus de narració molt peculiar, de tema religiós, que s'allunya, per temàtica i estil, de les rondalles tradicionals. L'autor n'és ben conscient i indica que «there are no traditional fairy-tales of the familiar type: these tales are more in nature of anecdotes or miniature dramas about real people».

Huelin, seguint la introducció del primer volum, explica que la llengua en què estan escrites les rondalles originals «is therefore the contemporary dialect of Mallorca, which is a slightly archaic variety of modern Catalan». Malgrat aquesta observació, no fa cap referència a les característiques lingüístiques de la seva versió.

Les traduccions dels títols mostren una certa varietat en relació amb l'original:

- a) Majoritàriament es mantenen fidels a l'original, per bé que, en algun cas, poden perdre algun matis afectiu: «Es jai de sa barraqueta» / «The Old Man from the Cottage»/ («old man» no és exactament l'equivalent de «jai»), «Com és que hi ha pobres i rics en el món» / «Why there are Rich and Poor in the World»/, «Com és que ses dones tenen més poc cervell que ets homos» / «How it is that Women have Less Brains than Men»/, «Sant Vicenç Ferrer i un carboneret» / «Saint Vincent and the Charcoal Burner»/, «De com el Prior privà Sant Vicenç Ferrer de fer miracles» / «How the Father Prior Forbade Saint Vincent to do Any More Miracles»/, «La Mare de Déu i la senyora de Pilat» / «The Mother of God and Pilate's Wife»/, «La Verónica i Gamos,

es seu homo» / «Veronica and Gamus her husband»/, «Sant Tomàs i En Llutreros» / «Saint Thomas and Luther»/ o «En Pere de sa coca» / «Peter and the Cake»/.

b) El títol se simplifica: «De com el Bon Jesús criava el món, i el dimoni hi volgué posar sa ditada» / «How the World was Created»/, «Ets aglans, ses carabasses i Sant Pere» / «Acorns and Pumpkins /» o «Es soldat de Marina» / «The Marine»/.

c) El títol canvia, en general, per esdevenir més transparent: «El Bon Jesús i sant Pere i En Bruixa» / «The Wheat-Field and Thirty Shillings»/, «Es pas d'es jeure davant i d'es jeure darrere» / «The Story of Which Side of a Mattress to Lie on»/ o «Un pas que li succeí a Sant Pere amb el Bon Jesús i ets altres apòstols» / «The Stones»/.

Les introduccions i els paràgrafs conclusius presenten algunes de les característiques indicades en la traducció de Dane.

En general, el primer paràgraf de la rondalla s'ajusta formalment a l'original.²⁰

«De com el Bon Jesús criava el món, i el dimoni hi volgué posar sa ditada» / «How the World was Created»/	Com el Bon Jesús criava el món i feia ses coses, el dimoni, per no romandre enrere, tan envejós i repropri com és, va voler fer lo mateix que el Bon Jesús, i ja ho crec que tot li sortia esforraiat i a la biorxa.	When the Good Jesus was creating the world and making things, the Devil did not want to be left behind – envious and stuck-up Devil that he is – and he wanted to do the same as the Good Jesus; but everything he made came out crooked and boss-eyed, and so I should think.
---	--	--

La literalitat s'aprecia en expressions quasi equivalents; cf. a «Es soldat de Marina» / «The Marine»/, el mot «capítols» traduït per «chapters» o l'expressió «li llevaven una bona taiada», traduïda per «they took off a good slice».

Ocasionalment ocorre, per raó del tipus de mot que cal traduir, una manca d'equivalència lèxica. Cf., per exemple, l'equivalència entre «covo» i «washing basket», que tenen en comú especialment les dimensions. Tampoc no existeix una correspondència exacta entre «possessió» i «farm-house».

20 Aquesta literalitat també s'observa a «La Verónica i Gamos, es seu homo» / «Veronica and Gamus her husband»/, «Un pas que li succeí a Sant Pere amb el Bon Jesús i ets altres apòstols» / «The Stones»/, «De com el Prior privà Sant Vicenç Ferrer de fer miracles» / «How the Father Prior Forbade Saint Vincent to do Any More Miracles»/, «La Mare de Déu i la senyora de Pilat» / «The Mother of God and Pilate's Wife»/ i «El Bon Jesús i sant Pere i En Bruixa» / «The Wheat-Field and Thirty Shillings»/.

«Ets aglans, ses carabasses i Sant Pere» / «Acorns and Pumpkins»/	Quan el Bon Jesús i Sant Pere anaven pel món, una vegada passaren per devora un hort a on hi havia una parada molt llarga de carabasseres amb un esplet de carabasses disformes. N'hi havia qualcuna com un covó, sense ponderar gens. Llavó passaren per dins un auzinar, i ses auzines duien penjat un esplet d'aglans que no eren tot berbes.	When the Good Jesus and Saint Peter were walking about the world, they once passed by an orchard where there was a long line of pumpkin plants with a crop of enormous pumpkins: there were some as big as a washing basket, without exaggerating at all.
«Es pas d'es jeure davant i d'es jeure darrere» / «The Story of Which Side of a Mattress to Lie on»/	Quan el Bon Jesús i sant Pere anaven pel món s'estrevengué una vegada que pegaren a una possessió horabaixet, i el Bon Jesús diu: //—Alabat sia Déu! (2)	When the Good Jesus and Saint Peter walked about the World, it happened once that they came to a farm-house at about sunset, and the Good Jesus said: «Praised be the Lord.»

En alguns casos, la traducció redueix la informació. Així, a «Es jai de sa barraqueta» no es reproduïx el vers introductor i a «Sant Tomàs i En Llutrerós» s'omet qui fou el narrador de la rondalla, Miquel Racó. Sols s'hi explica el fet que motivà la història.

«Es jai de sa barraqueta» / «The Old Man from the Cottage»/	En aquell temps que <i>hi havia un rei / que parava faves / i li queien ses baves / a dins un ribell</i> , hi havia també un homonet veï que tothom li deia es «Jai de sa barraqueta», perquè vivia dins una, dalt un turó.	Once there was a little old man, and everyone called him the Old Man from the Cottage, because he lived in one, on top of a hill.
«Sant Tomàs i En Llutrerós» / «Saint Thomas and Luther»/	Mos contava el sen Miquel Racó que sant Tomàs era un fraret que no deia res mai.	Saint Thomas was a friar who never spoke a word. ²²

A diferència de Dane, Huelin, en general, trasllada a l'anglès els antropònims. Tots dos autors coincideixen, però, a traduir molt literalment el text original.

Els paràgrafs conclusius s'emmotllen a les característiques indicades en els apartats anteriors.

21 El paràgraf continua: «In those days there was walking about the world a certain Luther, a heretic,...».

a) En general, reprodueixen literalment el final de la rondalla:

«La Verónica i Gamos, es seu homo» / «Veronica and Gamos her husband»/	En Gamos, per por de sa por, ho donà a ses cames cap a ca seua com un coet, i estigué una partida de temps sense treure es cap defora perquè ets escribes i fariseus no n'hi fessen qualcuna.	And then Gamus, through sheer fright, took to his legs and fled home like a rocket. And it was a long time before he dared to show his face, for fear that the Scribes and Pharisees might do him some nasty turn.
«De com el Bon Jesús criava el món, i el dimoni hi volgué posar sa ditada» / «How the World was Created»/	I amb tot i això no se donà pel Bon Jesús. // Ni mai que se donarà, enc que el cel se bes amb la terra. // És banya, i foris. (3)	And for all that he could not match the Good Jesus. And he never will, though the sky were to kiss the earth.

Cal notar, per exemple, a «La Verónica i Gamos, es seu homo» l'equivalència quasi exacta entre «ho donà a ses cames cap a ca seua com un coet» i «took to his legs and fled home like a rocket», com també a «De com el Bon Jesús criava el món, i el dimoni hi volgué posar sa ditada» l'expressió gens comuna en anglès «though the sky were to kiss the earth» que tradueix exactament «enc que el cel se bes amb la terra». Per contra, l'autor omet l'exclamació final «És banya, i foris», que fa referència al dimoni.

b) Apellen a la possible incredulitat del lector:

«Es pas d'es jeure davant i d'es jeure darrere» / «The Story of Which Side of a Mattress to Lie on»/	I qui no ho creu, que ho vaja a cercar.	And if you do not believe it, go and find it out.
«Es jai de sa barraqueta» / «The Old Man from the Cottage»/	I sa rondaia ja està acabada... I qui no ho vol creure, que ho vaja a cercar.	The tale is ended, and if you don't believe it, go and find it out.

c) Contenen una formulació religiosa:

«Sant Vicenç Ferrer i un carboneret» / «Saint Vincent and the Charcoal Burner»/	I seguí dient aquella oració tan capgirada com sempre fins que es morí, i se n'anà an el cel, i allà mos vegem tots plegats.	And he went on saying his prayer back to front, as before, until he died and went to Heaven. And may we all meet together there. Amen.
---	--	--

«En Pere de sa coca» / «Peter and the Cake»/	Déu no permeta un tal de cap de noltros! I al cel mos vegem tots plegats. Amèn.	May God never allow such a thing to happen to any of us, and may we all meet together in Heaven. // Amen. (2)
--	---	---

d) Incorporen un ensenyament moral:

«Com és que ses dones tenen més poc cervell que ets homos» / «How it is that Women have Less Brains than Men»/	I així, cadascú que faça es cap viu, si no se'n vol dur s'aumud p'es cap.	So keep wide awake, everyone, unless you want your head to pay for it.
--	---	--

«Es soldat de Marina» / «The Marine»/	Facem noltros lo mateix! Perquè no hi ha altre llivell damunt la terra, més que anar amb el Bon Jesús, per acabar sa festa en pau i no caure en mans d'En Barrufet, de qui Déu alliber tota persona nada. Amèn.	Let us do the same. Because there is no other road on earth but to go with the Good Jesus, if you want to end the holiday in peace and not fall into the hands of Satan, from whom God deliver every one of us. // Amen. (2)
---------------------------------------	---	--

e) Reprodueixen la cançó final de la rondalla:

«La Mare de Déu i la senyora de Pilat» / «The Mother of God and Pilate's Wife»/	Així és que sa cançó diu: <i>Com Maria se'n va anar, / va pegar un cop de mans: / —Mares que teniu infants! veniu a aidarme a plorar!</i>	And that is why the song says: <i>As Mary went away, / She clapped her hands and said: / 'You mothers who have sons, / Come and help me weep!</i>
---	---	---

f) Molt esporàdicament, s'aprecien canvis o una certa aportació personal del traductor:

«Ets aglans, ses carabasses i Sant Pere» / «Acorns and Pumpkins»/	I totes ses carabasses penjades en aquelles auzines tornaren aglans i ets aglans de s'hort, carabasses, i ses coses romangueren tal com el Bon Jesús les havia posades primer.	And all the pumpkins on the oak trees turned into acorns again, and the acorns in the orchard turned into pumpkins again, and everything was as the Good Jesus made it in the beginning; and however hard you try, you will never find a better way.
---	--	--

«De com el Prior privà Sant Vicenç Ferrer de fer miracles» / «How the Father Prior Forbade Saint Vincent to do Any More Miracles»/	Aquí el pare prior digué a Sant Vicenç: // —Fra Vicenç, vos decant s'orde que vos havia dada de no fer pus miracles. Feis-ne tants com vulga el Bon Jesús. // I sant Vicenç tornà fer miracles, tai tirant. // Això contava, com érem allots, fra <i>Antonino</i> , un fraret llec que quedava a Manacor dels frares del convent de Sant Vicenç Ferrer d'allà. (4)	Then the Father Prior said to Saint Vincent: // 'Brother Vincent, I withdraw the order that I gave you not to do more miracles. Do as many as the Good Jesus wishes'. (2)
---	---	--

Observem que a «De com el Prior privà Sant Vicenç Ferrer de fer miracles», el traductor no té en compte els dos darrers paràgrafs de l'original: «I sant Vicenç tornà fer miracles, tai tirant. Això contava, com érem allots, fra *Antonino*, un fraret llec que quedava a Manacor dels frares del convent de Sant Vicenç Ferrer d'allà».

Malgrat aquestes petites alteracions, la traducció anglesa s'aproxima força al relat alcoverià, com ho feia la de Dane.

6 Una mostra de comparació interlingüística

La comparació entre català, castellà i anglès només es pot dur a terme en la rondalla «Es llop i s'euveia», que compta amb la traducció al castellà («El lobo y la oveja») i a l'anglès («The Wolf and the Sheep»).

El títol no varia en les dues traduccions. Els fragments inicials conserven en els dos casos la fórmula original «En aquell temps que ets animals parlaven... com ses roques ara». Hi ha canvis, però, en la descripció del llop. L'original «que anava prim de panxa ferm» es tradueix, en castellà amb una expressió coneguda «un lobo, con más hambre que un maestro de escuela», mentre que, en anglès, a més d'indicar que passa gana, es descriu la magresa de l'animal.

Hi ha també variacions quant a la descripció del menet. De l'original «petitoi, però ben etxerevit», en el sentit d'eixerit, el castellà en fa «tierno corderillo» i l'anglès en dóna una descripció més extensa: «tiny, but nice and fat», que no té a veure amb la descripció original.

En aquell temps que ets animals parlaven... com ses roques ara, un llop que anava prim de panxa ferm troba una euveia que menava un menet, petitoi, però ben etxerevit.

En aquellos felices tiempos en que los animales hablaban, como las piedras al presente, cierto día caminaba por el monte un lobo, con más hambre que un maestro de escuela, cuando topó con una oveja que acompañaba a su tierno corderillo. Al verla tan ufana con su hijo, dando un gran bostezo, exclamó:

Long ago, when the animals talked together, as the rocks do now, a lean and hungry Wolf once came upon a Sheep. The Sheep was leading along a Lamb, tiny, but nice and fat.

Els paràgrafs finals són també divergents en les dues traduccions. Mentre que l'explicació d'Alcover té en compte la mort del llop («Allà dins eixamplà es potons, s'animal»), el final feliç («sa raboa, s'euveia i es menet se n'anaren ben xalests») i es tanca amb una fórmula comuna en les rondalles («i encara són vius si no són morts»), la traducció castellana es clou amb el final del relat, i l'anglesa afegeix una mena de reflexió conclusiva en relació amb les promeses.

Allà dins eixamplà es potons, s'animal; i sa raboa, s'euveia i es menet se n'anaren ben xalests, i encara són vius si no són morts.

Después, muy contentas, la zorra y la oveja con su corderillo, separándose, marchando cada cual por donde había venido.

The Sheep bade farewell to the Fox and went home to her little Lamb; and as the Fox went on his way he heard to say in his fox-like way, *A promise is but a shadow, which only a fool takes in trade.*

Examinem, però, superficialment, alguns fragments de la rondalla, per constatar certes diferències en les traduccions:

a) Manca d'equivalència lèxica:

- entre «berenar» (primera menjada del matí, en mallorquí), «merienda» i «supper»;
- entre «canyó» (gargamella, en mallorquí) i «estómago», mentre que l'angles utilitza «throat».
- entre «veure bellumes» (estar molt dèbil per falta d'aliment, en mallorquí) i «hace rato me está gruñendo». L'angles omet aquesta explicació.

... aquest menet serà per berenar jo, qu'encara no m'és passat res p'es canyó i ja començ a veure bellumes

Ese corderillo puede ser una buena merienda para mi extenuado estómago, que no ha visto nada en todo el día y que hace rato me está gruñendo.

«This Lamb will make a fine supper for me, for nothing has passed my throat all day.»

b) Similituds i discrepàncies:

- contrast entre les salutacions en les versions catalana i castellana, i l'anglesa;
- manca d'equivalència en l'ús de la interjecció «foi!» (que, d'acord amb el DCVB, «expressa els més diversos afectes, i que no és sinó una reducció eufèmica de *fotre*»). El castellà «Pues nada es ello!» no té el mateix efecte; i en anglès no apareix una forma alternativa;
- equivalències temporals: «la quinzena de dies» («quince días») és traduïda a l'anglès per «a few weeks»;
- qualificatius del menet: el «tenre» d'Alcover esdevé «más crecido» en castellà i «fatter and more juicy» en anglès;
- tractament de la raboa i l'ovella en anglès, amb les expressions «Master» i «Mistress», que no apareixen en les versions mallorquina i castellana.

—Alabat sia Déu!	—¡Alabado sea el Señor! —	«Good day and good year!»
—Per a sempre sia alabat!	les dijo.	«Good day, Master Fox.»
—I ara quina la feim?	—¡Por siempre sea alabado!	«Tell me, Mistress Sheep,
—Foi! —diu s'euveia—.	—le respondieron.	what is going on here?»
Es llop que se vol menjar	—¿Qué hacéis aquí? —les	«Good Master Fox,» said
aquest menet, i jo li deia	preguntó.	the Sheep, «this Wolf wants
que esperarà una quinzena	—¡Pues nada es ello! —	to eat my little Lamb, and
de dies, perquè és massa	replicó la oveja. —	I was telling him that he
tenre.	Este lobo que se quiere	should wait a few weeks so
	merendar a mi hijo, y yo le	that it might become fatter
	aconsejo que espere quince	and more juicy.»
	días, a que esté más crecido.	

c) Discrepàncies relacionades amb els temps verbals: mentre que en la versió catalana s'utilitza el present en l'explicació dels diàlegs, el castellà i l'anglès utilitzen el passat; d'altra banda, quant a la part expositiva de la resposta de la raboa, la versió castellana és més fidel en uns aspectes, mentre que l'anglès ho és en uns altres.

—I tu, què hi dius? —demanen	Pero éste callaba, sin apartar	The Wolf said nothing
an es llop, que feia uiots ferm.	la vista del corderillo.	but stood watching them
—Vaja, parla! —diu sa	—Venga, habla, no seas	suspiciously.
raboa—, que Cristo parlava	zompo —agregó la zorra—,	«I propose,» said the Fox, «that
i estava a la creu... No res:	que Cristo estaba en la Cruz	you, Master Wolf, say no more
tu, llop, no digues res pus an	y hablaba... Mira, la cosa está	about this lamb; that you,
aquest menet; i tu, euveia, du	arreglada: tú, oveja, dentro de	Mistress Sheep, bring to the
an es llop una fogassa de cent	quince días, le llevarás al lobo	Wolf a cheese of a hundred
quintars, d'ací a quinze dies.	una pieza de queso de cien	pounds weight two weeks
	quintales.	from to-day.»

d) Tractament dels topònims:

- «es pou de Sa Gruta» esdevé en castellà «la gruta de Cambrils», mentre que en anglès se'n fa la traducció de pou i es manté el topònim sense traduir («the Well of Sa Gruta»).

—Sí que hi consent —diu s'euveia.	—Conforme —dijo la oveja.	«I agree to that,» said the Sheep.
—I a on m'has de dur sa fogassa? —diu es llop.	—¿Y dónde me lo entregará? —preguntó el lobo, halagado por aquella	«Where will you bring the cheese?» asked the wolf
—An es pou de Sa Gruta ²³ — diu sa rabosa.	solución, aunque con cierta desconfianza.	gruffly.
	—Junto al pozo de la gruta de Cambrils.	«To the Well of Sa Gruta,» said the Fox.

e) Existeixen equivalències semàntiques entre les tres versions, malgrat que formalment hi ha discrepàncies en els elements narratius.

Compareix sa raboa, i s'euveia diu:	El día que hacía quince acudió a la cita, en el sitio convenido, la oveja, y a poco se presentó la zorra.	The Fox came up, and she said to him, «Do you mean to say, Master Fox, that you have come empty handed?»
—Vol dir véns de buit?	—¿Y vienes de vacío? —	«Never fear, foolish one!»
—No tengues ànsia, beneita!	exclamó la oveja, al ver que su protectora llegaba sin la pieza de queso.	«There is cause enough to fear that the Wolf will eat us up all three, when he sees that we have tricked him.»
—S'ansia serà que es llop mos menjarà tots tres, en veure que l'hem enganat.	—¡No seas simple! —le replicó la zorra.	
—Ni mos tocarà un pèl, com sóc raboa!	—¡Quiera el cielo que cuando venga el lobo y vea que le engañamos, no se nos coma a los tres!	
	-No tengas ningún cuidado: de ello respondo.	

7 Conclusions

L'anàlisi dels paràgrafs d'obertura i tancament de les traduccions castellana i anglesa de les rondalles alcoverianes mostra que, tot i que contenen molts elements de caràcter popular i dialectal, aquests no es manifesten en cap de les traduccions. Llorente tradueix més lliurement que els autors nord-americans, però aquest fet no implica la presència de trets

22 Una possessió de Manacor, devers el port.

de caràcter oral i menys encara local. Per contra, en totes dues llengües meta les traduccions són més formals que les originals i estan concebudes per ser llegides i no recitades.

Aquest treball ha estat una primera aproximació a les traduccions de les rondalles d'Alcover. Aquestes foren redactades en la primera part del segle xx, i no existia encara una teorització sobre les tècniques de traducció. Tampoc no es plantejaven els requisits que havia de tenir una traducció col·loquial o dialectal. L'ús del dialecte en la literatura (també en la literatura popular) és una decisió de l'autor que té la voluntat, d'una banda, de mostrar la parla de la comunitat on té lloc la història que vol narrar, i, d'una altra, de donar instruments perquè els lectors s'hi trobin identificats. Aquests, entre altres, eren els objectius d'Alcover en redactar les rondalles. Aquesta necessitat, però, no es produeix en les versions castellana i anglesa. Els traductors, davant les mostres de variació lingüística, opten per neutralitzar les diferències, i malgrat l'opció per una literarietat més o menys acusada, s'inclinen per una varietat no marcada quant a varietats regionals o sociolectals. Aquest fet provoca que les arrels culturals en les quals les rondalles estan immerses arribin a les cultures receptores molt més matisades. Una altra dificultat que suposa la traducció de les rondalles és saber captar-ne —i reproduir— el ritme o les fórmules estructurals que, com és sabut, tenen un fort component mnemotècnic.

Lingüísticament, ja s'ha observat que les traduccions respecten el contingut comunicatiu original de les rondalles malgrat que poden variar, alterar, modificar o ometre certs elements. Destinades majoritàriament a infants, en cap cas apareixen transgressions ni col·loquialismes. Caldrà esperar futurs treballs derivats d'aquesta aproximació, afegint-hi també la comparació amb les versions francesa i alemanya, publicades entre 1937 i 1988, per analitzar més profundament les traduccions de les rondalles a partir de les tècniques que es van emprar i comprovar igualment si les traduccions de Dane i Huelin són substituïdes per altres de més naturals (i més orals), a partir de la comparança amb la versió de 1999 d'aquest darrer.

Referències bibliogràfiques

- Alcover, Antoni M. 1896. *Aplech de Rondaies Mallorquines d'En Jordi des Recó*. Mallorca: Tip. Católica de Sanjuan, Germans.
- . 1996. *Aplech de Rondaies Mallorquines d'En Jordi d'es Racó*, vol. 1. Edició a cura de Josep A. Grimalt amb la col·laboració de Jaume Guiscafrè. Mallorca: Moll.
- . 2006. *Aplech de Rondaies Mallorquines d'En Jordi d'es Racó*, vol. 4. Edició a cura de Josep A. Grimalt amb la col·laboració de Jaume Guiscafrè. Mallorca: Moll.
- . 2008. *Aplech de Rondaies Mallorquines d'En Jordi d'es Racó (Mn. Antoni M. Alcover)*. Vols. 1-24. Onzena edició. Mallorca: Moll.
- Dane, Georg Ezra & Beatrice J. Dane, trad. 1931. *Once There Was and Was not*. Garden City, New York: Doubleday, Doran & Company, Inc.
- Duff, Maggie & Catherine Stock, trad. 1980. *The Princess and the Pumpkin: Adapted from a Majorcan Tale*. New York: Atheneum.

- Guiscafrè, Jaume. 1996. «Una bibliografia de les edicions i les traduccions de les rondalles de mossèn Alcover». *Randa* 38: 151–221.
- Huelin, David, trad. 1945. *Folk-Tales of Mallorca*. Buenos Aires: Agonia.
- . trad. 1968. *Folk-Tales of Mallorca*. Palma: Editorial Moll.
- . trad. 1999. *Folk-Tales of Mallorca*. Palma: Editorial Moll.
- Julià Ballbè, Josep. 1997. «Dialectes i traducció: reticències i aberracions». Dins Bacardí, Montserrat, ed., *Actes del II Congrés Internacional sobre Traducció. Abril 1994*, 561–574. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Llorente Falcó, Teodor, trad. 1914. *Cuentos Maravillosos*. València: Establecimiento Tipográfico Domenech.
- , trad. 1928. *Nuevos Cuentos Maravillosos*. València: Establecimiento Tipográfico Domenech.
- Lynch-Cummins, John, trad. 1968. *Tales from Majorca*. Palma de Mallorca: Editorial Clumba.
- Mehdevi, Alexander, trad. 1970. *Bungling Pedro & other Majorcan Tales*. New York: Alfred A. Knopf.
- Marcos-Llinàs, Mònica, trad. 2012. *Five Majorcan Folk Tales by Antoni Maria Alcover*. Manacor: Institució Pública Antoni M. Alcover.
- Tello Fons, Isabel. 2011. «La traducción del dialecto: análisis descriptivo del dialecto geográfico y social en un corpus de novelas en lengua inglesa y su traducción al espanyol». Tesi doctoral, Universitat Jaume I.
- West, Jehane & Molly Mackenzie, trad. 1961. *Stories of Majorca*. Majorca: Gráficas Miramar.

L'obra literària de Witold Gombrowicz a Catalunya i la censura franquista (1947–1973)

ZOFIA STASIAKIEWICZ
Universitat de Girona
zosiastas@gmail.com

Resum: La censura franquista dificultava de forma significativa la labor de les editorials, sobretot aquelles, com la barcelonina Seix Barral, que es dedicaven, entre d'altres, a la publicació d'obres d'escriptors estrangers. L'idioma, sobretot en el cas d'idiomes «minoritaris», era un obstacle a l'hora d'obtenir el consentiment de les autoritats. Aquest és el cas de l'obra del novel·lista i dramaturg polonès Witold Gombrowicz (1904–1969). Analitzant els expedients de la censura franquista dipositats a l'Arxiu General de l'Administració, tenim l'oportunitat de conèixer els informes fets pelsensors sobre l'obra de l'autor polonès.

Paraules clau: censura, literatura polonesa contemporània, traducció

Abstract: The censorship significantly hindered the work of publishers, especially those, like Seix Barral from Barcelona, who were engaged, among others, in the publication of works by foreign writers. The language, especially as far as «minority» languages are concerned, was an obstacle to obtaining the consent of the authorities. This is the case of the Polish novelist and dramatist Witold Gombrowicz (1904–1969). By analyzing the censorship records deposited in the General Archive of Administration, we have the opportunity to know the reports by the censors of the work of the Polish author.

Key words: censorship, Polish contemporary literature, translation

Malgrat una situació difícil de repressió cultural i un sistema de censura aplicat a totes les manifestacions literàries editades legalment, Barcelona va esdevenir als anys seixanta un centre editorial d'un gran abast i d'una influència considerable sobre el mercat literari espanyol. No obstant això, els editors s'havien d'enfrontar a tota una sèrie d'obstacles i impediments a l'hora d'editar un llibre quan podia ser considerat «controvertit» per les autoritats franquistes. La repressió cultural estava present en totes les vessants culturals:

El desmantelamiento de instituciones culturales (ateneos, casas del pueblo...), la desaparición de movimientos educativos avanzados, la apropiación de medios de expresión populares, las dificultades para crear otros nuevos y el exilio de muchos creadores culturales válidos en aquellas épocas, produjeron un vacío histórico que explica el peculiar caldo de cultivo en el que se desarrolló la cultura en el estado español durante el franquismo (Cisquella, Erviti i Sorolla 2002, 21–22).

La cultura i la literatura, en especial, van ser víctimes de la restrictiva censura, que dificultava enormement el treball de les editorials. Ni les obres estrangeres estaven exemptes d'un control rigorós, sovint força arbitrari. Nombrosos llibres de llengües poc accessibles, com el polonès, es traduïen no de l'original sinó d'una traducció francesa

o alemanya anterior, si aquestes existien. Als anys seixanta es pot notar una gradual i progressiva relaxació i una obertura del règim provocada, entre d'altres motius, per raons econòmiques (necessitat de creixement i d'obertura als mercats exteriors). No obstant això, no és fins a l'any 1966 que la nova llei de premsa i impremta permet una certa llibertat en la tria d'obres que es presenten a la censura, ja que el dipòsit del llibre que una editorial vol publicar ja no és obligatori sinó voluntari. Teòricament va desaparèixer la censura prèvia, tot i que la consulta voluntària va substituir-la obligant els editors a fer, de totes maneres, un dipòsit previ del llibre (Muñoz Soro 2008, 116).

1 Witold Gombrowicz a Espanya

Malgrat totes aquestes dificultats, editorials com Seix Barral van desenvolupar les seves activitats amb èxit. L'editorial va fundar, juntament amb altres editorials europees, un premi literari anual que es va atorgar entre els anys 1961 i 1967 a obres ja editades o encara inèdites.¹ Gràcies a aquesta activitat, nombrosos autors estrangers, sovint ja reconeguts internacionalment, com era el cas del polonès Witold Gombrowicz, promogut pel poeta català Gabriel Ferrater,² van poder entrar en el mercat literari català i espanyol. L'edició de les seves obres va ser clau per a l'obertura del mercat literari català i espanyol: va demostrar l'interès del gran públic per novel·listes europeus i la necessitat d'impulsar la traducció al castellà i al català d'obres narratives de difícil accés els anys de la dictadura franquista.

Witold Gombrowicz, novel·lista i dramaturg polonès, autor de novel·les cèlebres com *Ferdydurke*, *Pornografia* o *Cosmos* i obres teatrals com *El casament*,³ *Opereta*, *Ivonne, princesa de Borgonya*, va néixer en una família de terratinents i va passar la seva joventut a Varsòvia. Just abans de l'esclat de la II Guerra Mundial es trobava a l'Argentina, on es quedà durant vint-i-quatre anys. L'any 1963 tornà a Europa i després de passar un any a Berlín, s'establí al sud de França, on morí l'any 1969 a l'edat de 65 anys.

La seva obra literària es caracteritza, sobretot, per avantposar per sobre de tots els valors la fidelitat a si mateix, a la seva pròpia individualitat. Lluny d'obeir les regles preestablertes, Gombrowicz ha creat els seus propis criteris i els ha sabut transmetre a la seva obra literària. Com comenta l'autor en una entrevista recollida en el volum *Autobiografia sucinta, textos y entrevistas*: «He llegado a la conclusión de que lo que sostiene mi «yo» es mi voluntad de ser yo mismo. No sé quién soy pero sufro cuando me deforman, eso es todo.» (Gombrowicz 1972, 24 i 30). Gombrowicz insisteix en aquesta idea de no-pertinença de la seva literatura a cap moda o corrent literari indicant que això també va ser el resultat d'un cert caràcter perifèric de la seva educació i, més endavant, de la seva literatura: «Je me suis

1 Es tracta del Premi Internacional de Literatura i Premi Formentor. Witold Gombrowicz va obtenir el Premi Internacional de Literatura l'any 1967. Per a més informació, vegeu Stasiakiewicz (2015a).

2 Per a més informació sobre la relació Gombrowicz-Ferrater vegeu Stasiakiewicz (2015b).

3 *Cosmos* i *El casament* no s'han traduït al català. L'autora ha fet una traducció literal del seu títol a aquesta llengua.

formé loin de Paris, aux périphéries de la culture, ma littérature a donc trouvé son propre chemin parfois assez différent...» (Gombrowicz 1996, 190). Aquesta sembla ser l'essència de la literatura de Gombrowicz: crear-se a si mateix malgrat les modes i corrents literaris, malgrat les expectatives dels cercles literaris o les perspectives comercials de la venda de llibres. Malgrat aquesta actitud, la seva literatura està present de manera ininterrompuda a les llibreries, les seves obres s'han traduït a més de trenta idiomes i els crítics i filòlegs arreu del món continuen analitzant la seva literatura i donant-la a conèixer a més lectors, una part dels quals esdevindran veritables entusiastes de Gombrowicz.

Als anys seixanta, però, Gombrowicz, un autor de gran renom a Europa i traduït a nombroses llengües com ara el francès, l'anglès i l'italià, era encara gairebé desconegut a Catalunya i Espanya. Les seves obres literàries havien de passar primer per la censura franquista per poder ser editades al territori espanyol. No sempre va ser un simple tràmit i com veurem a continuació en alguns casos els lectors espanyols van haver d'esperar dècades per poder llegir-lo en una edició espanyola o catalana.

2 La censura de les obres literàries de Witold Gombrowicz

2.1 *Ferdydurke*

El primer registre⁴ de censura d'una obra de Gombrowicz és del 12 de desembre de 1947. És una sol·licitud d'importació de la traducció a l'espanyol de *Ferdydurke* feta el mateix any per Gombrowicz, Virgilio Piñera, Humberto Rodríguez Tomeu, Adolfo de Obieta, Luis Centurió i altres col·laboradors⁵ a Buenos Aires i editada per Argos a la col·lecció «Obras de Ficción». La presenta la Llibreria Editorial Argos, amb seu a Barcelona. Cecilia Debenedetti va finançar la traducció, que va durar aproximadament sis mesos. Gombrowicz traduïa juntament amb el grup d'amics del cafè Rex els fragments de l'obra a l'espanyol. El resultat va ser, més que una traducció, una reescriptura de l'obra, que difereix substancialment de l'original polonès. Es demanava permís per a una tirada de 300 exemplars i es fixava el preu de venda en 24 pessetes. La importació es va suspendre el 31 de gener de 1948. La mateixa sol·licitud es torna a presentar el dia 14 d'octubre de 1949,⁶ però aquest cop se sol·licita una importació de només 100 exemplars. Aquesta es denega molt ràpidament, el 24 d'octubre del mateix any, sense especificar-ne el motiu.

4 Archivo General de Administración, Alcalá de Henares. Expedient de censura literària de *Ferdydurke*, 1948.

5 Firmen l'edició «Los Traductores». Per a més informació sobre les traduccions de *Ferdydurke* vegeu Zaboklicka (2002), Zaboklicka (2005) i Zaboklicka (2010).

6 Archivo General de Administración, Alcalá de Henares. Expedient de censura literària de *Ferdydurke*, 1949.

Ferdydurke va haver d'esperar gairebé vint anys per poder ser editada a Espanya. No és fins a l'any 1967⁷ que Edicions 62 presenta l'obra en la traducció francesa⁸ a la censura espanyola. Se sollicita una tirada de 1.500 exemplars d'una edició en català. Malgrat les denegacions anteriors, el censor emet un judici positiu del llibre i n'autoritza l'edició: «Novela extraña, en la que el autor se evade de todo realismo psicológico para crear seres en cierto modo absurdos pero que responden a una lógica instaurada por el propio autor. (...) Puede autorizarse sin inconveniente». L'any 1969 l'editorial disposa el llibre una altra vegada per sollicitar-ne la reedició amb mil exemplars més, i aquesta queda aprovada el 17 d'abril de 1969.

2.2 Pornografia⁹

Tal com consta a l'expedient, conservat a l'Archivo General de la Administración d'Alcalá de Henares, l'editorial Seix Barral va demanar l'autorització de l'edició de *Pornografia* en una tirada de tres mil exemplars. Gabriel Ferrater, com a director literari de Seix Barral, en una carta de l'11 de juny de 1965, adverteix Gombrowicz sobre els possibles impediments que pot ocasionar la censura: «La chose ennuyante c'est que comme vous savez en Espagne il y a une censure préalable (...). Normalement le délai de Censure est de quelque deux mois.»¹⁰ En el cas que la censura rebutgi *Pornografia*, Ferrater proposa presentar-hi una altra novel·la de l'autor polonès, *Trans-Atlàntic*.¹¹ Tots aquests tràmits també van retardar el pagament a Gombrowicz, ja que, per poder demanar el permís d'exportació de divises, es necessitava el permís de circulació.¹²

Gabriel Ferrater assegura a Gombrowicz, en la carta del 20 de juliol de 1965, que a principis de setembre del mateix any ja s'hauria de conèixer la decisió de la censura. Per si no és favorable, el director literari de Seix Barral proposa editar l'obra a Mèxic, a l'editorial Joaquín Mortiz, com ja s'havia fet amb altres autors com Günter Grass o Carlos Fuentes.

7 Juny de 1967. Archivo General de Administración, Alcalá de Henares. Expedient de censura literària de *Ferdydurke*, 1967.

8 És la versió de Gombrowicz (1958).

9 La primera edició castellana de Seix Barral de l'any 1968 porta, com l'alemanya presentada a la censura o la italiana, el títol *La Seducción*, precisament per evitar la prohibició per part de la censura a causa del títol original.

10 GEN MSS 515, caps 3, carpeta 100. Series I. Correspondence. Ferrater, Gabriel / 1965-67. Witold Gombrowicz Archive, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

11 La primera edició castellana de Barral Editores de l'any 1971 porta el títol *Transatlántico*. L'any 1986 és reeditada per Anagrama amb el mateix títol. No és fins a l'any 2003 que Seix Barral reedita la novel·la amb el títol correcte *Trans-Atlántico*. La novel·la no està traduïda al català. El títol, per coherència amb la llengua de l'article, l'ha traduït al català l'autora.

12 Carta de Ferrater a Gombrowicz del 21 de juliol de 1965. GEN MSS 515, caps 3, carpeta 100. Series I. Correspondence. Ferrater, Gabriel / 1965-67. Witold Gombrowicz Archive, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

Gombrowicz, per la seva part, es mostra comprensiu amb aquestes complicacions: «Je comprends parfaitement vos difficultés avec la censure et je vais me munir de patience.»¹³ L'informe del lector P. Álvarez Turienzo, amb el número 21 i data 26 de juliol de 1965, autoritza l'edició sencera al·legant que l'obra només seria entesa per un públic molt reduït, i per tant tindria un impacte escàs. Hi podem llegir:

Novela con un significado difícil de captar. En lugar de lo perfecto, parece proponer lo imperfecto como ideal de vida. Contiene ciertas alusiones ligeramente irreverentes contra la religión y ceremonias religiosas católicas. (...) Novela que viene a desarrollarse como una especulación filosófica de la lucha entre la tendencia a la plenitud y la tendencia a lo inmaduro, a la no plenitud. Los reparos que pudieran denunciarse en una obra de carácter más popular puede admitirse en este libro difícil y dirigido a un público muy reducido.¹⁴

No obstant això, el cap de la Secció del Lectorat no emet la seva autorització fins al dia 21 de gener de 1966.¹⁵ El retard de la resposta de part de la censura —que acabarà impacientant Gombrowicz—, s'explica pel bloqueig que es va efectuar contra Carlos Barral i la seva editorial a partir de l'any 1965, problemes que es resolgueren amb una visita a Madrid de l'editor català i amb algunes altres gestions, que, finalment, no van impedir la demora d'algunes autoritzacions de la censura. Ferrater ho explica en una carta del 15 de desembre de 1965:

Je retardais et je retardais de vous écrire, parce que j'espérais toujours de pouvoir vous communiquer la réponse de la censure — mais cette réponse ne vient toujours pas. Cependant, nous avons maintenant des chances de l'obtenir bientôt. Je m'explique: pendant quelques mois, notre maison a été «bloquée» par la censure, c'est à dire qu'on ne nous donnait aucune réponse à aucune demande d'autorisation — ni dans un sens ni dans un autre. Mais M. Barral a fait une certaine démarche qui apparemment a donné des résultats, et depuis trois ou quatre semaines des autorisations ont commencé à nous parvenir. On peut donc espérer qu'une décision sur *Pornografía* ne saurait tarder. Je suis désolé de cette ridicule histoire, mais vous savez par votre pays ce que c'est que ces affaires, et je vous prie d'être compréhensif.¹⁶

13 Carta de Gombrowicz a Ferrater de l'any 1965. GEN MSS 515, caps 3, carpeta 100. Series I. Correspondence. Ferrater, Gabriel / 1965–67. Witold Gombrowicz Archive, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

14 Archivo General de Administración, Alcalá de Henares. Expedient de censura literària de *La Seducción*, 1965.

15 Archivo General de Administración, Alcalá de Henares. Expedient de censura literària de *La Seducción*, 1966.

16 GEN MSS 515, caps 3, carpeta 100. Series I. Correspondence. Ferrater, Gabriel / 1965–67. Witold Gombrowicz Archive, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

Finalment, Ferrater pot confirmar al novel·lista polonès que la seva obra ha estat acceptada per les autoritats franquistes: «Hier soir on a reçu à Seix Barral un coup de téléphone de notre agent à Madrid, nous annonçant que *Pornografia* a été autorisée intégralement.»¹⁷ Un cop traduïda la novella, es tornava a presentar a la censura en la versió que s'editaria i era necessari obtenir un permís de circulació. Carlos Barral patia una mica per l'evident, segons ell, erotisme de la fotografia de la coberta que tant havia agradat a Gombrowicz. No obstant això, resultava que la majoria, i entre ells els administratius de la censura, la interpretaven com una cama o un braç fent exercici.¹⁸

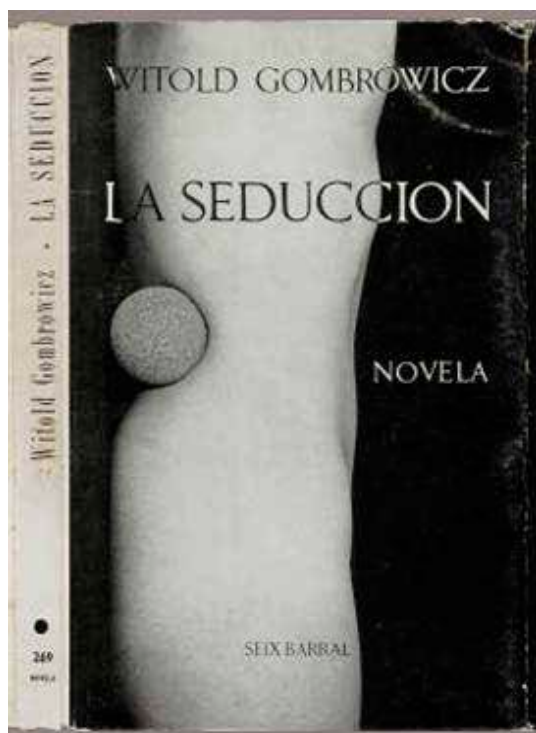


Fig.1. La coberta de *La Seducción* (1968).

2.3 *Yvonne, princesa de Borgonya*

La labor de l'Editorial Seix Barral, tot i que va ser dificultada per la censura, es va poder continuar gairebé ininterrompudament. Altres editorials també interessades per l'edició de l'obra de Gombrowicz a Espanya, com Cuadernos para el Diálogo, desgraciadament

17 25.01.1966. GEN MSS 515, caps 3, carpeta 100. Series I. Correspondence. Ferrater, Gabriel / 1965–67. Witold Gombrowicz Archive, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

18 Carta de Barral a Gombrowicz del 6 de febrer de 1968. GEN MSS 515, caps 3, carpeta 100. Series I. Correspondence. Ferrater, Gabriel / 1965–67. Witold Gombrowicz Archive, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

no van tenir tanta sort. Un dels seus responsables, Manuel Pérez-Estremera, informava Gombrowicz, en una carta de l'11 d'abril de 1969, que

(...) deseábamos colaborar de nuevo con Ud. en la publicación de *La boda*. Pero debido a órdenes Ministeriales, de momento hemos de suspender nuestras publicaciones, y es por eso que debemos interrumpir nuestros planes editoriales.¹⁹

Abans, l'editorial havia sol·licitat l'edició d'una de les obres teatrals de Gombrowicz, *Yvonne, princesa de Borgonya*,²⁰ amb una tirada de cinc mil exemplars. Hi consta l'informe del censor, i l'expedient encara conté la informació sobre l'autorització de l'obra, tot i que al cap de poc només es necessitaria el dipòsit previ, cosa que no significava, no obstant això, que l'obra no pogués ser denegada, o fins i tot retirada de la circulació posteriorment. Així, a l'informe podem llegir el resum de l'argument de l'obra i la seva crítica:

crítica — Teatro enclavado dentro del llamado Absurdo, de diálogo difícil, rápido y simbólico, intrascendente y atrevido. Sirve al autor para criticar una serie de posturas dignas de ser mejoradas, aunque para ello use de un lenguaje matizado de ciertas expresiones fuertes, que por otro lado están al día en la conversación vulgar.

Yvonne es va acabar publicant a Madrid, en l'edició de Cuadernos para el Diálogo, l'any 1968. Álvaro del Amo en va fer la traducció del francès. *Yvonne* i *La Seducción* van ser, per tant, les dues primeres obres de Gombrowicz traduïdes a l'espanyol i editades a la península: la primera a Madrid i la segona a Barcelona. *La Seducción* va ser segurament la primera, ja que el dipòsit per a *Yvonne* es va aprovar el 3 de desembre de 1968. El mateix any va sortir la traducció catalana de *Ferdydurke*, feta per Ramon Folch i Camarasa de l'espanyol i editada per Edicions 62 a Barcelona.

2.4 Cosmos

Tal com ja havia anunciat Gabriel Ferrater a Gombrowicz, la següent novella que volia editar Seix Barral era *Cosmos*. La consulta voluntària i el dipòsit del llibre es van efectuar el 29 d'octubre de 1969.²¹ L'edició es va autoritzar, però el permís de circulació no es va emetre fins al novembre de l'any següent.

19 GEN MSS 515, caps 3, carpeta 71. Series I. Correspondence. Cuadernos para el Diálogo / 1968–69. Witold Gombrowicz Archive, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

20 Sol·licitud del 30 novembre de 1968. Archivo General de Administración, Alcalá de Henares. Expedient de censura literària d'*Yvonne, princesa de Borgonya*, 1968.

21 Archivo General de Administración, Alcalá de Henares. Expedient de *Cosmos*, 1969.

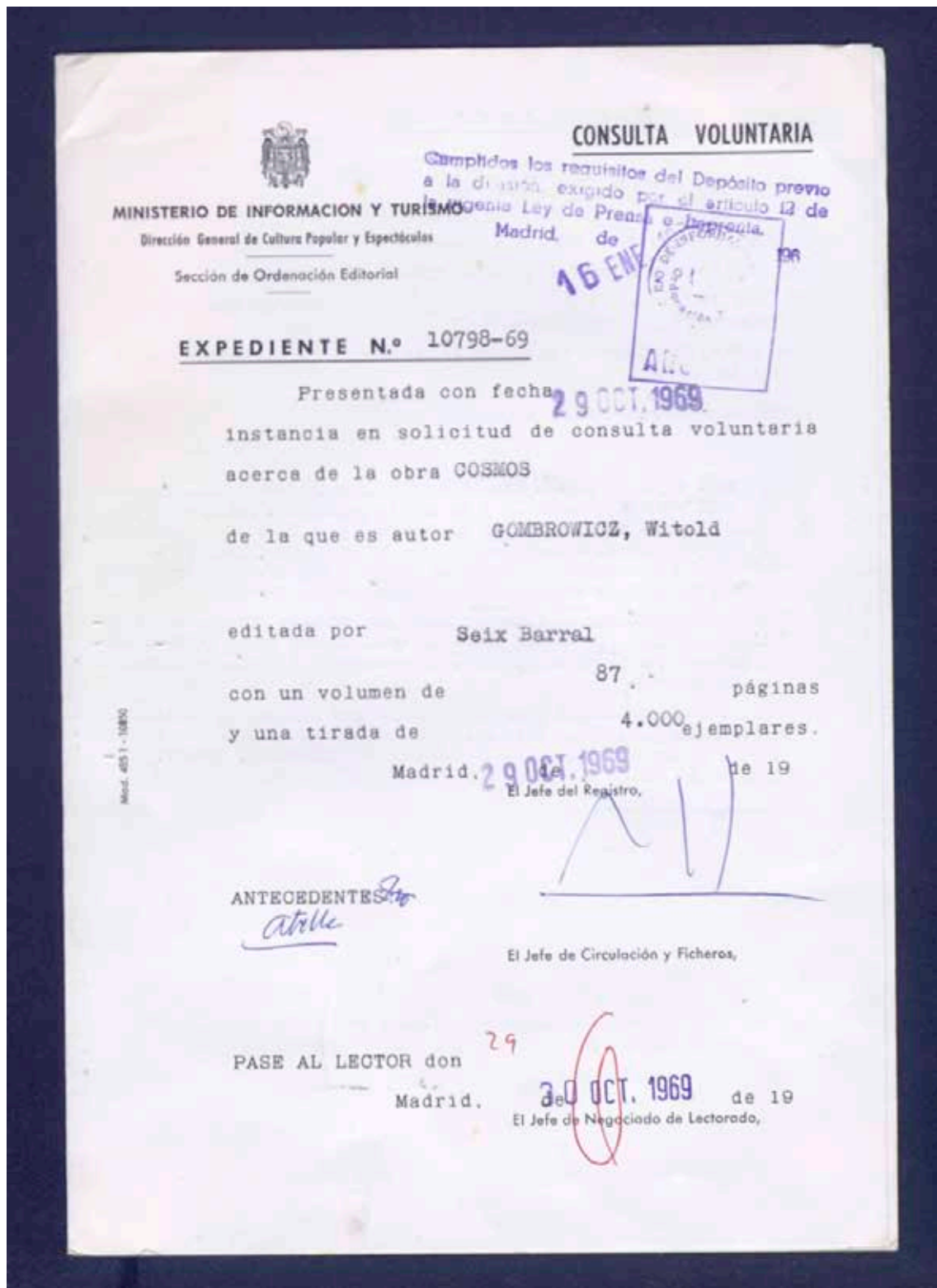


Fig. 2. Expedient de censura de la novella *Cosmos* (1969).

L'any 1969 l'editorial va sol·licitar-ne la reedició, amb una tirada de quatre mil exemplars, que també es va autoritzar.

2.5 *Els contes*

L'any 1970 una altra editorial, Tusquets, es va afegir a les editores de Gombrowicz a Espanya i va sol·licitar l'edició de tres relats: «Virginidad», «El festín de la condesa Kotłubaj» i «Crimen premeditado».²² El censor tampoc va veure cap inconvenient que s'editessin, traduïts per Sergio Pitol. Aquest cop el comentari del censor, més que una crítica, acaba sent una breu descripció del contingut dels relats sense valorar-los o analitzar-ne les possibles interpretacions. Sembla que en aquesta etapa la censura emeti opinions molt més generals i superficials i que sigui més fàcil editar llibres d'autors estrangers, ja que l'expedient d'aquest cas s'obre l'agost del 1970 i l'edició s'autoritza el febrer de l'any següent.²³

2.6 *Trans-Atlàntic*

Desgraciadament, no totes les obres de Gombrowicz van tenir la mateixa sort. L'any 1971 Barral Editores va presentar a la censura *Trans-Atlàntic*.²⁴ La sol·licitud es va fer el 19 d'octubre de 1971 per a una tirada de tres mil exemplars i l'obra es va autoritzar però amb apartats censurats:

El diálogo y el mismo lenguaje de la obra es absurdo, impertinente; a veces hasta irreverente. Se abusa en exceso de algunas palabras groseras (que anoto a lo largo de la obra) y las mayúsculas son escritas al antojo del autor lo que en algunos momentos produce confusión. (...) AUTORIZADA CON TACHADURAS.

L'informe el va firmar Eduardo Alarcón Caravantes. Els subratllats en el text es refereixen sobretot a paraules en relació amb l'església catòlica i els seus sagraments, com: «vuestra santísima», «Santo Monstruo Oscuro», «Santo Eugendro», «Santa Babosa», «El Señor Cura». A més, se suprimeixen paraules considerades vulgars: «puto», «comemierda» o «burdel». Més endavant un altre censor confirma l'opinió de Alarcón Caravantes i autoritza l'edició amb fragments suprimits. Aquest segon lector demostra el seu coneixement sobre l'autor i les circumstàncies de l'obra:

²² Archivo General de Administración, Alcalá de Henares. Expedient de *La Virginidad y otros relatos*, 1970.

²³ Posteriorment tots els contes de Gombrowicz s'agrupen i s'editen sota el títol *Bakakaj*.

²⁴ Archivo General de Administración, Alcalá de Henares. Expedient de *Trans-Atlantyk*, 1971.

Es obra de un emigrado polaco, escritor que viajó a la Argentina el año 1939, poco antes de estallar la guerra, y que, llegada ésta, se negó a regresar declarándose apóstata de la «polonidad». El libro viene a ser una crítica sarcástica de la Polonia tradicional, de la «santa», «heroica», «gloriosa» y «genial» Polonia, es decir, de todos los tópicos literarios creados en torno a la Polonia de la preguerra, así como de su respeto a la tradición, de la sumisión irrevocable de los hijos a la autoridad paterna, etc. La crítica está llevada en un estilo lleno de simbolismos y alegorías y en un confuso mundo de carácter kafkiano en el clima de la colonia polaca que vive en Buenos Aires. (...) Abundan las expresiones groseras y sucias, que sin embargo a mi entender carecen de importancia, porque el mismo carácter simbólico de la narración disminuye su crudeza, aparte de que algunas de esas expresiones son muy populares y comunes en La Argentina. (...) A mi entender lo más delicado de la obra es que constituye un ataque al espíritu de la Polonia tradicional, en cuanto ello puede ser ofensivo para esta nación, aunque la crítica alcanza más bien a defectos reales y no está exenta de amor a Polonia.

Llegint aquest informe, és difícil no tenir la impressió que la novella va agradar al censor i que aquest, tot i que suprimint els fragments més controvertits, va voler que s'edités. En efecte, *Trans-Atlàntico* es va editar a Barcelona, a Barral Editores, l'any 1971, en una traducció al castellà feta de l'original polonès per Kazimierz Piekarec i Sergio Pitol.

2.7 Obres teatrals

Les dues obres teatrals que fins llavors no s'havien editat a Espanya, *El casament*²⁵ i *Opereta*, no van sortir en castellà fins a l'any 1973. Barral Editores, la nova editorial fundada per Carlos Barral l'any 1970, va sol·licitar el permís per editar-les el 13 de juliol de 1972.²⁶ El censor expressa la seva opinió sobre les obres i redacta l'informe, en què aconsella la denegació, el dia 20 de juliol:

Dos piezas teatrales que se mueven en un ambiente de fantasía soñadora, con personajes artificiales que disfrutan con su juego y cuyas características muy personales hacen difícil el valorarlas y juzgarlas. La idea central de la primera —MATRIMONIO— según palabras del mismo autor, es la realización de la iglesia terrestre nacida entre los Hombres (...). La segunda —OPERETA— tiene como idea central la desnudez soñada por Albertina y la vestidura de otros. «Juventud desnuda para siempre» es el leit motiv. (...) Como la anterior, carece además de valor positivo alguno, y de la misma manera DEBE SER DENEGADA.

25 El títol original *Ślub* s'ha traduït erròniament com *Matrimonio* a l'edició espanyola. Sens dubte, la traducció correcta seria *El casament*. La versió castellana de l'obra feta per mateix Gombrowicz i Alejandro Rússovich i publicada el 1948 a Buenos Aires porta el títol de *El casamiento*.

26 Archivo General de Administración, Alcalá de Henares. Expedient de *Matrimonio* i *Opereta*, 1972.

Segons el segell de l'administració, l'edició es denega el 28 de juliol de 1972. Abans, el dia 26 de juliol, el lector-censor número 58 emet un altre informe que també recomana la denegació del permís de publicació de les dues obres teatrals:

El género de estas dos piezas es de difícil calificación. Llevan un cariz cómico, pero el contenido, si bien no acabamos de comprenderlo, se muestra sospechoso, recordando ese arte comunista al servicio de la revolución. Contienen las dos piezas muchas frases de ateísmo, desprecio a lo sagrado y de una enorme vulgaridad (véanse los subrayados a rojo y lápiz). La primera, si no nos equivocamos, es un desafío a toda moral; la segunda, una burla de las diferencias sociales, donde la desnudez resulta la revolución.

El Ministeri d'Informació i Turisme emet una carta a l'editorial, amb data del 28 de juliol de 1972, en què es comunica que «no es aconsejable la edición de la obra».²⁷

Antonio Patón, el delegat de Barral Editores a Madrid, envia una carta el 29 de setembre de 1972 a Faustino Sánchez Marín, del Servei d'Orientació Bibliogràfica del Ministeri d'Informació i Turisme, en què li demana que es reconsideri la denegació del permís per publicar les dues obres de Gombrowicz. Hi allega que es tracta d'un autor representatiu, guanyador del Premi Internacional de Literatura i ja conegut pel públic espanyol, ja que anteriorment s'havien editat les seves novel·les *Pornografia*, *Cosmos* i *Transatlàntic*. A més, com afirma l'autor de la carta, es tracta d'un autor que reiteradament havia negat qualsevol contingut polític de les seves obres i aquestes tampoc contien cap ofensa a la religió o als «bons costums». Finalment, Patón afegeix que l'obra «consiste en una farsa donde es posible usar una serie de licencias contrarias a la verosimilitud y a la congruencia que son propias de este específico género literario».²⁸ L'editorial presenta una nova sol·licitud de consulta voluntària de reconsideració de l'obra. Es demana permís per a una tirada de sis mil exemplars, amb data de 5 d'octubre de 1972. Aquest cop és el lector número 43 qui avalua l'obra i emet l'informe el 17 d'octubre de 1972:

La obra además de encerrar un relativismo absoluto, en el que el hombre es el autor de toda ley y ésta es su libertad, entraña una ironía de lo sagrado y religioso, rayando ya en lo burlesco. La segunda pieza *Opereta* tiene por tema la moda —su versatilidad—, pero resulta ser una exaltación de la desnudez. Lleva además como contrapunto la lucha de clases y la revolución de las masas. NO AUTORIZABLE

El dia 20 d'octubre l'obra es passa al lector número 49, Rafael García Campos, per confirmar la decisió de l'anterior lector. Aquesta vegada l'obra es qualifica de «no autorizable» amb data del 30 d'octubre de 1972. Hi consta, al mateix temps, una anotació amb data del 31 d'octubre de 1972: «tachaduras comunicadas verbalmente a la editorial». L'editorial segueix

27 Archivo General de Administración, Alcalá de Henares. Expedient de *Matrimonio* i *Opereta*, 1972.

28 Archivo General de Administración, Alcalá de Henares. Expedient de *Matrimonio* i *Opereta*, 1972.

intentant convèncer la censura per poder editar les obres i presenta una nova sol·licitud el 6 de febrer de 1973. No obstant això, el cap de la secció de lectorat confirma la decisió del censor el 8 de febrer de 1973.

Els fragments o les paraules subratllades a què es refereixen els censors en els informes anteriors fan referència a la religió, a l'església catòlica i els seus sacraments o als «bons costums». Així, per exemple, els censors subratllen o suprimeixen a la còpia mecanografiada de la traducció de *El casament*: «¿Y qué importa Dios si yo estoy aquí?», «¡Es como si se celebrase una misa!», «Así pues, en el nombre del Padre y del Hijo, y de la Madre y del Hijo, toma asiento...», «¡Tiene más jeta que un cura!», «¿Quieres que con mi dedo te consagre sacerdote?», «Es cierto, he sido yo quien la ha hecho virgen...», «(...) matrimonio (...), en vez de servirse de estas ceremonias pasadas de moda...», «¡Me administraré a mí mismo el sacramento del matrimonio!», «Si un elefante o un cocodrilo pueden ser Dios, ¿por qué no podría serlo yo?», «¡Y terrestre Iglesia, humana, de la cual soy sacerdote!», i a *Opereta*: «Yo deposito a mi Dios en este ataúd. La misa ha terminado», «la santa desnudez humana». Al mateix temps se censuren els fragments considerats inapropiats o obscens: «En seguida quieres besar. Pues bien, yo no me dejaré, porque no soy el coño de la Bernarda, que se puede tocar en cualquier esquina», «¡Se ruega no hacer marranadas con esta puerca marrana de pies de marrana con sucia jeta de cerda!», «cerdos marranos de cochinas y el cerdo (...). ¡Es un cerdo, coño!», «todo se ha jodido...», «¡El rey es un cornudo!» i totes les paraules: «culo», «cerdo», «imbécil», «idiota», «culo de cerdo», «puta», independentment del context. A *Opereta* hi ha, significativament, menys paraules censurades: «desnudez», «culo», «¡La santa desnudez humana!», però, de totes formes, se'n prohibeix l'edició. Finalment, l'editorial Barral Editores s'arrisca i edita l'obra, amb dipòsit previ voluntari, l'any 1973, en una traducció feta de la francesa per Javier Fernández de Castro. En aquest cas l'editorial no va rebre cap sanció. Sens dubte, la censura literària es va anar relaxant a mesura que passaven els anys, i al final dels anys seixanta i principi dels setanta s'editaven cada cop més obres estrangeres. No obstant això, la censura estava vigent i, com ens mostra l'exemple de *El casament* i *Opereta*, encara hi havia obres l'edició de les quals es prohibia íntegrament.

2.8 Autobiografía sucinta. Textos i entrevistes i Correspondència

La següent obra presentada a la censura va ser *Autobiografía sucinta. Textos y entrevistas* (Anagrama). Es va demanar el permís el 15 de gener de 1973, per a una tirada de quatre mil exemplars. Aquest cop ja no es va emetre un informe sobre l'autorització o la denegació de l'edició, sinó que s'autoritzava el dipòsit voluntari de l'obra:

En este pequeño volumen se han reunido algunos documentos que pueden dar una rápida imagen de la vida, la obra y la personalidad, interesante y sugestiva, de este escritor polaco muerto recientemente. A través de estas pocas páginas surge la figura

de un hombre que ha adaptado ante la vida y el mundo una actitud libre e imaginativa e incluso humorística, con un cierto deje de escepticismo y que no alardea de sus más auténticas y profundas actitudes sino, humorísticamente, de las que el papanatismo literario e intelectualoide, le adjudica con una miopía digna de mayor causa.²⁹

També l'any 1973 es va autoritzar l'edició íntegra en castellà de la *Correspondència* entre Witold Gombrowicz i Jean Dubuffet demanada per Anagrama (18 de gener de 1973).³⁰ L'informe favorable el va redactar el lector Pedro Rodrigo Martínez. Va ser l'última obra de Gombrowicz presentada a la censura espanyola.

Com hem pogut veure, la sort de les obres de Gombrowicz va ser molt desigual. Algunes de les seves obres es van editar sense cap intervenció per part de la censura franquista, mentre que d'altres, com *El casament* i *Opereta* es denegaven de forma sistemàtica. Els informes elaborats pels censors són heterogenis: des de descripcions senzilles de l'argument de l'obra fins a una anàlisi força exhaustiva del contingut. La censura, sens dubte, va retardar considerablement l'edició de les obres de Gombrowicz a Espanya. Mentre als anys seixanta el novel·lista polonès gaudia del reconeixement tardà de la seva obra literària a la veïna França, a Espanya encara era gairebé un autor inexistent. No va ser fins a l'any 1968 que van sortir *La Seducción* (Seix Barral) i *Ivonne, princesa de Borgoña* (Cuadernos para el Diálogo).

Gràcies als expedients de censura, tenim la primera mostra de la «recepció» de les obres de Gombrowicz. Els lectors-censors eren els primers, després dels editors, que llegien les obres, generalment en una traducció francesa o castellana, i jutjaven si aquestes es podien editar en un país limitat per una dictadura de caire catòlic i feixista. Amb el canvi de règim, a partir del 1975, les obres ja no estaven subjectes al control de la censura, i això va possibilitar l'edició íntegra en castellà i d'alguns títols en català, de l'obra literària de Witold Gombrowicz.

Referències bibliogràfiques

- Abellán, Manuel L. 1982. «Censura y autocensura en la producción literaria española». *Nuevo Hispánico* 1: 169–180.
- Beneyto, Antonio. 1975. *Censura y política en los escritores españoles*. Barcelona: Editorial Euros.
- Carlucci, Laura. 2012. «Sistema censor y prácticas traductoras en la etapa franquista: el caso de Giovannino Guareschi». *Transfer* 7, 1–2 (maig): 60–72.
- Cisquella, Georgina, José Luis Erviti, i José A. Sorolla. 2002. *La represión cultural en el franquismo*. Barcelona: Anagrama.

²⁹ Archivo General de Administración, Alcalá de Henares. Expedient d'*Autobiografía sucinta. Textos y entrevistas*, 1973.

³⁰ Archivo General de Administración, Alcalá de Henares. Expedient de *Correspondencia*, 1973.

- Gallofré Virgili, Maria Josepa. 1991. *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- . 2007. «Censura i nous models culturals». Dins Jordi Font Agulló, dir., *Història i memòria: el franquisme i els seus efectes als Països Catalans*. València: Universitat de València.
- Gombrowicz, Witold. 1947. *Ferdydurke*. Traducció de Virgilio Piñera i Humberto Rodríguez Tomeu. Buenos Aires: Argos.
- . 1958. *Ferdydurke*. Traducció de Roland Martin i Witold Gombrowicz. París: Julliard.
- . 1962. *La pornographie*. Traducció de Georges Lisowski. Prefaci de Witold Gombrowicz. París: Julliard.
- . 1968a. *Ferdydurke*. Traducció de Ramon Folch i Camarasa. Barcelona: Edicions 62.
- . 1968b. *La Seducción*. Traducció de Gabriel Ferrater. Barcelona: Seix Barral.
- . 1968c. *Yvonne, princesa de Borgoña*. Traducció d'Álvaro del Amo. Madrid: Cuadernos para el Diálogo.
- . 1969. *Cosmos*. Traducció de Sergio Pitol. Barcelona: Barral Editores.
- . 1970. *La virginidad*. Traducció de Sergio Pitol. Barcelona: Tusquets.
- . 1971. *Transatlántico*. Traducció de Kazimierz Piekarec i Sergio Pitol. Barcelona: Barral Editores.
- . 1972. *Autobiografía sucinta, textos y entrevistas*. Traducció de Javier Fernández de Castro. Barcelona: Editorial Anagrama.
- . 1973. *Matrimonio. Opereta*. Traducció de Javier Fernández de Castro. Barcelona: Barral Editores.
- . 1996. *Testament. Entretiens avec Dominique de Roux*. París: Gallimard.
- Muñoz Soro, Javier. 2008. «Vigilar y censurar. La censura editorial tras la ley de prensa e imprenta, 1966-1976». Dins Eduardo Ruiz Bautista, ed., *Tiempo de censura. La represión editorial durante el franquismo*, 111-142. Gijón: Trea.
- Stasiakiewicz, Zofia. 2015a. «“Cette belle victoire”. The backstage of awarding Prix International de Littérature (1967) to Witold Gombrowicz». Dins Krzysztof Ćwikliński, Anna Spólna i Dominika Świtkowska, eds., *Gombrowicz z przodu i z tyłu*, 65-74. Radom: UTH.
- . 2015b. «Witold Gombrowicz in Spain». *The Polish Review* 2: 39-52.
- Zaboklicka, Bożena. 2002. «*Ferdydurke* de Witold Gombrowicz en España: ¿traducciones o versiones?». Dins Fernando Presa González, ed., *España y el mundo eslavo. Relaciones culturales, literarias y lingüísticas*, 567-573. Madrid: Gram Ediciones.
- . 2005. «Historia de las traducciones de *Ferdydurke* de Witold Gombrowicz en España». Dins Assumpta Camps, Jacqueline A. Hurlley i Ana Moya, eds., *Traducción, (sub)versión, transcreación*, 339-352. Barcelona: PPU.
- . 2010. «*Ferdydurke* w Katalonii: dwa przekłady, dwie różne powieści». Dins Jerzy Jarzębski, ed., *Witold Gombrowicz nasz współczesny*, 87-99. Cracòvia: Universitas.
- . 2012. «De la perifèria al centre: el cas de *Ferdydurke* de Witold Gombrowicz». *Anuari de Filologia. Llengües i Literatures Modernes* 2: 97-107.

Correspondència

Sebastià Juan Arbó – Victor Crastre

JOSEP MIQUEL RAMIS
Universitat de Barcelona
josep.ramis@gmail.com

Resum: La correspondència entre Sebastià Juan Arbó i Victor Crastre mostra una relació epistolar entre un autor català i el seu traductor al francès, amb les problemàtiques i incidències que va comportar l'edició francesa de la novel·la *Tino Costa*. A partir d'aquest eix transversal, la relació evoluciona cap a la complicitat i l'amistat, i per les cartes hi apareixen destacats personatges de les avantguardes culturals i literàries franceses, de la lluita antifeixista i de l'editorial Gallimard. Alhora, les missives fan evident el paper que desenvolupà Crastre en l'estudi i la divulgació de la cultura a la Catalunya del Nord, especialment al poble de Ceret.

Paraules clau: Sebastià Juan Arbó, Victor Crastre, literatura catalana, literatura francesa, traducció, Gallimard, avantguardes, Ceret

Title: Letters from Victor Crastre to Sebastià Juan Arbó

Abstract: The letters from Victor Crastre to Sebastià Juan Arbó show an epistolary relation between a Catalan author and his French translator. These letters express the difficulties and incidents of the French edition of the novel *Tino Costa*. This is the cross subject, but in the letters also appear prominent personalities of the French cultural and literary avant-garde, the anti-fascist struggle and the publishing house Gallimard. At the same time, these letters demonstrate the paper played by Crastre as an expert and commentator of the North Catalan culture, especially of the town of Ceret.

Key words: Sebastià Juan Arbó, Victor Crastre, Catalan literature, French literature, translation, Gallimard, avant-garde, Ceret

La correspondència entre Victor Crastre i Sebastià Juan Arbó que presentem és parcial, perquè només hem localitzat 11 cartes de Crastre a Arbó, que es conserven al Fons Sebastià Juan Arbó de l'Arxiu Municipal de l'Ajuntament de Sant Carles de la Ràpita.¹ Tot i això, es fa evident, a partir de la lectura d'aquestes 11 cartes, que existiren almenys un nombre similar de missives d'Arbó a Crastre. Malauradament, no hem pogut esbrinar si, aquestes cartes, encara es conserven.

Les 11 cartes que reproduïm comprenen set anys i mig, s'escriviren entre el 19 de maig de 1950 i el 19 de novembre de 1957, i el seu *Leitmotiv* principal és la traducció que Crastre va fer de *Tino Costa* al francès, una traducció publicada el 1954 dins la col·lecció «Du monde entier» de l'editorial Gallimard. Tot i que aquest sigui el motiu principal i transversal, a

NOTA: Aquest treball s'ha desenvolupat en el marc del projecte de recerca *La traducción en el ámbito literario catalán desde el final del franquismo (1976–2000): estudios de recepción y de lengua literaria* (FFI2014-54915-P) del grup de recerca consolidat TRILCAT de la Universitat Pompeu Fabra (2014 SGR 486).

1 Les cartes editades són totes manuscrites en folis, amb tinta negra o blava i escrits a doble cara quan resulta necessari. Els documents s'han transcrit diplomàticament, tot i que hi hem corregit algunes errades ortogràfiques evidents i hi hem uniformitzat l'ortotipografia.

partir d'aquest fil apareixen tot de personatges, institucions i curolles dels dos escriptors que enriqueixen enormement l'epistolari i mostren les preocupacions tant de l'un com de l'altre per aconseguir reconeixement públic al país veí, l'un a França i l'altre a Espanya.

Tino Costa

Tino Costa es va publicar per primer cop en català el 1947² i l'any següent va aparèixer autotraduïda al castellà.³ Arbó ja tenia la novel·la acabada el 1939, però no es va poder publicar per la prohibició de l'ús del català per part del règim franquista. El 1947, gràcies a la primera i tímida permissivitat per publicar en català després de la victòria de les forces aliades a la Segona Guerra Mundial, Arbó la va poder treure a la llum en català, dotze anys més tard de la publicació de *Camins de nit*,⁴ la que fins aleshores havia estat la seva última novel·la en aquesta llengua.

L'aparició de la versió castellana just un any més tard és clau per entendre tant l'Arbó escriptor després de la Guerra Civil com la versió francesa que se'n derivà al cap de poc i que ens ocupa especialment arran d'aquesta correspondència. Amb aquesta versió, Arbó enceta una manera de procedir que repetirà més tard amb les altres novel·les que escriu en català gairebé de manera sistemàtica: autotraduir al castellà l'obra al cap de poc temps d'haver-la publicat en català. Hi ha tres explicacions respecte a això: la primera és que no hi havia un mercat editorial ni fluid ni complet en català com a conseqüència de les condicions imposades pel franquisme; la segona és que Arbó donava una gran importància a publicar qualsevol novetat en català també en castellà, perquè la seva carrera literària havia derivat circumstancialment però inexorablement cap a convertir-se en escriptor en llengua castellana, i la tercera és que aquesta importància de tenir els textos publicats en castellà anava més enllà de les fronteres estatals, perquè, alhora, la versió castellana li obria la porta a poder ser traduït a altres llengües. La difusió de la literatura catalana depenia, doncs, de la cultura espanyola i del seu mercat tant interior com exterior. Per poder ser traduït a qualsevol altra llengua era imprescindible escriure o estar traduït al castellà, perquè les editorials estrangeres ignoraven o ometien directament la llengua i literatura catalanes.

Valgui aquesta breu introducció a la gestació de *Tino Costa* i al procedir lingüístic i literari d'Arbó per contextualitzar l'origen de la versió francesa d'aquesta novel·la, que és el motiu principal de l'inici de relacions entre els dos protagonistes d'aquesta correspondència, una relació bàsicament epistolar, perquè, tot i la voluntat d'un i altre per conèixer-se en persona, les cartes que transcrivim fan intuir que els esforços van ser en va i que aquesta trobada no es va produir mai.

Victor Crastre va ser el traductor de *Tino Costa* al francès, una novel·la que es va publicar el 1954 a la col·lecció «Du monde entier» de la Nouvelle Revue Française de

2 Juan Arbó, Sebastià. 1947. *Tino Costa*. Barcelona: Àncora.

3 Juan Arbó, Sebastián. 1948. *Tino Costa*. Barcelona: Destino.

4 Juan Arbó, Sebastià. 1935. *Camins de nit*. Badalona: Proa.

Gallimard. La traducció, no obstant això, ja estava acabada feia temps, tal com es desprèn de les cartes intercanviades entre l'escriptor (Arbó), el traductor (Crastrre) i l'editor (Roger Caillois i altres membres de Gallimard).⁵ El 1949 Arbó ja havia acceptat les condicions del contracte de traducció amb Gallimard.⁶ Encara que l'any sembli una dada purament anecdòtica, mostra un gran interès per part de l'editorial, ja que el procés de selecció va ser molt ràpid, tenint en compte que la versió en castellà s'havia publicat només un any abans. El mateix any Arbó expressava la seva preocupació a Caillois per la traducció i el traductor escollit, una inquietud que va mantenir durant tota la seva carrera, i més encara després de la versió francesa de *Camins de nit*,⁷ que el va deixar profundament insatisfet, fins al punt de demanar-ne reiteradament una nova traducció, feina per a la qual va proposar al mateix Crastrre, tal com es pot copsar perfectament en diverses cartes d'aquesta correspondència.

Pel que fa concretament a la traducció, Arbó comenta a Caillois que ha realitzat una sèrie de modificacions al text i que li interessaria que la traducció francesa les reflectís, és a dir, que es fes «sobre el texto definitivo», en el qual havia fet «bastantes modificaciones» i que havia quedat «muy mejorado».⁸ Aquesta manera de procedir d'Arbó era totalment habitual i constant, tant quan es feia traduir, quan autotraduïa o quan revisava en una mateixa llengua. Les demandes d'Arbó sobre el traductor anaven en la mateixa línia i sembla que volgués que fos una prolongació d'ell mateix quan s'autotraduïa. Així, Arbó creia que el traductor havia de ser, literalment, «un profesional, novelista o poeta» i «que supiera conservar en la versión francesa, a la vez que el ímpetu poético y la crudeza realista de la obra, este fondo de sencillez, como de balada popular, [...]».⁹ Es comprova com la literalitat

5 En el fons Roger Caillois de la Médiathèque Valéry Larbaud de Vichy (França) hi ha dues cartes manuscrites de Sebastià Juan Arbó a Roger Caillois datades el 10 de desembre de 1949 i el 16 de febrer de 1950. A més d'aquestes dues cartes, que explicarem a continuació ja que són rellevants en aquesta correspondència, en aquest fons també es poden consultar una carta de Dyonis Mascolo, de Gallimard, a Arbó (19 de maig de 1956), i una altra d'Arbó a Caillois (2 d'octubre de 1957).

6 «Hace ya algunos días recibí la oferta de Vdes., transmitida por Mr. Daussy para la adquisición de los derechos de traducción al francés de mi obra "Tino Costa", con destino a la colección "La Croix du Sud", dirigida por Vd. La oferta, como debe Vd. de saber, fue aceptada por mí, con las condiciones que se me proponían por mediación del citado agente, y espero que a estas horas estará ya extendido el contrato para su firma definitiva».

7 Juan Arbó, Sebastià. 1950. *Les chemins de la nuit*. París: Albin Michel. [Traducció de Jean Viet.]

8 «La primera y más importante, es que la obra que les entregué para el examen, a causa de las prisas de última hora y por otros motivos que sería largo de explicar, quedó defectuosa en algunas de sus partes. Sobre ella he practicado posteriormente bastantes modificaciones, algunas de ellas de importancia y con las cuales la obra queda muy mejorada. Como Vd. supondrá, me interesa en gran manera que la novela se traduzca al francés sobre este texto definitivo».

9 «En segundo lugar, y con respecto a esta traducción, le ruego me permita aún hacer algunas indicaciones. En cuanto a esto, no dudo habrá advertido Vd., dado el carácter especial de la obra, la importancia de que el traductor sea persona hecha en el oficio. Aun más, creo que a ser posible debería tratarse de un profesional, novelista o poeta, que supiera conservar en la versión francesa, a la vez que el ímpetu poético y la crudeza realista de la obra, este fondo de sencillez, como de balada popular, que constituye para mí uno de sus

i la fidelitat a la lletra no eren, ni de bon tros, la seva principal preocupació, sinó conservar l'atmosfera i l'essència de l'obra, ben igual que ell feia quan s'autotraduïa.¹⁰

La cautela d'Arbó respecte a Crastre, el traductor proposat per Gallimard i a qui no coneixia prèviament, és gran perquè no li dona el vistiplau fins que n'ha examinat la traducció del primer capítol de la novella. D'aquest primer capítol, Arbó valora que és «bastante fiel y muy ajustada al tono de la obra», tot i que «hay algunas faltas de detalle, pero son insignificantes».¹¹ Alhora, Arbó s'ofereix per corregir la traducció quan Crastre l'hagi acabada i insisteix en la necessitat de fixar una data de lliurament al traductor. És evident que Arbó té la intenció d'implicar-se al màxim en la traducció francesa de la novella i d'exercir un control absolut del procés de traducció, cosa que ja s'havia acostumat a fer amb les seves versions al castellà.¹²

La correspondència entre Arbó i Crastre deixa palesa aquesta actitud d'implicació i control. Crastre envia periòdicament a Arbó parts de la traducció així que les va acabant per obtenir-ne l'aprovació abans de passar-les a net. De la mateixa manera, li va explicant els tràmits i problemes que va tenint amb l'editorial i el temps estimat per a la culminació de la feina; Arbó, per part seva, li retorna el text amb les esmenes que troba que hi ha de fer. Aquesta manera de procedir extrema al màxim aquesta relació estreta de l'autor amb el text, fins i tot quan no l'escriu ell directament.

A la correspondència, però, no s'hi plantegen ni qüestions de caràcter textual ni problemes de traducció concrets, a excepció de dues cartes, però en tots dos casos són d'una importància molt relativa i gens transcendent. Per contra, Crastre estableix a la carta que envia a Arbó el 30 de juny de 1950 la seva manera de procedir com a traductor: «Bien entendu, il ne faut pas oublier qu'il s'agit de donner au lecteur français l'impression de lire un livre écrit en français et no pas traduit et certain mot à mot suivrait autant à la beauté de la langue qu'à l'esprit du livre». Una reflexió que de ben segur degué agradar Arbó, perquè es corresponia amb les demandes que Arbó havia fet a Caillois de bon començament, i que sens dubte ajuden a entendre la satisfacció general d'Arbó amb el resultat final de la traducció: «Je suis très heureux que ma traduction vous donne tout satisfaction» i «Je suis heureux que vous soyez content de ma traduction», apunta Crastre en dues cartes, una del 5 d'octubre de

aspectos más difíciles. De no ser así nos expondríamos a que la obra quedase desprovista de su virtud principal, con el consiguiente perjuicio para Vdes. y para mí.»

10 Les citacions fetes fins aquí corresponen a la carta manuscrita de Sebastià Juan Arbó a Roger Caillois datada el 10 de desembre de 1949.

11 «Le agradecería me diga la opinión que le ha merecido la traducción. Por mi parte, y salvo el parecer de Vd., me parece que puede dársele confiársele la traducción. Es bastante fiel y muy ajustada al tono de la obra, por lo menos, lo que yo he visto. Hay algunas faltas de detalle, pero son insignificantes y creo que una indicación mía, los eliminará fácilmente. En todo caso, una vez terminada, podrían sometérmela para su revisión. Creo que, con esto, no perderíamos nada. Podrían hacerlo incluso con las pruebas de imprenta, dada la insignificancia de aquellos detalles».

12 Les citacions d'aquest paràgraf corresponen a la carta manuscrita de Sebastià Juan Arbó a Roger Caillois datada el 16 de febrer de 1950.

1950, amb la traducció encara sense acabar, i l'altra del 17 de maig de 1954, amb la feina ja completament enllestida.

El que sí que es desprèn lleugerament de la correspondència pels dubtes plantejats per Crastre, i que es pot constatar fefaentment a partir de l'anàlisi textual de les diferents versions, és que la versió francesa de *Tino Costa* es va fer en base a l'autotraducció al castellà de 1948, tal com era d'esperar. Aquesta autotraducció, igual que la resta d'autotraduccions d'Arbó, conté diversos canvis respecte de l'original català, tant de caràcter menor, i que tot sovint responen a la voluntat d'adaptar-se millor a la naturalesa i prosòdia de la nova llengua, com de caràcter major (addicions, supressions i permutacions), que difícilment podria adoptar un traductor allògraf sense permisos especials. Així, la versió francesa presenta les modificacions introduïdes per Arbó en la versió castellana, tant les de caràcter major com les de caràcter menor.

El fet que Gallimard fes servir la versió castellana per fer la traducció francesa queda avalat perquè és l'última versió publicada en aquell moment i per la manera de procedir d'Arbó respecte a la correcció i millora de la seva obra versió a versió. La realitat, però, és que aquest encert no deixa de ser atzarós, perquè l'editorial ignorava, o feia veure que ignorava, la vinculació de l'autor amb la literatura catalana. A l'edició francesa de *Tino Costa*, Gallimard presenta Arbó únicament com a escriptor espanyol i en castellà, obviant per complet la seva obra en català, amb la qual cosa totes les obres anotades ho són en castellà i presentades com a originals, tant si ho són com si es tracten d'autotraduccions. Tot plegat fa evident allò que explicàvem al principi: la invisibilitat de la cultura i la literatura original dels textos traduïts a l'exterior i l'extrema debilitat de la literatura catalana del moment, que no sols necessitava l'espanyola per ser exportada, sinó que a sobre era completament ignorada.

A la versió francesa, però, a més de la reproducció dels canvis introduïts a l'autotraducció en castellà, també hi ha noves modificacions que no apareixien a les versions anteriors. Aquestes modificacions són les que Arbó va fer després de la publicació de la versió en castellà i que ja havia anunciat a Roger Caillois. Així, a la versió francesa hi ha les modificacions de la segona edició i altres modificacions «originals», cosa que encaixa amb la seva manera de procedir quan era ell l'únic responsable del text, tant en català com en castellà, i fa de Víctor Crastre un veritable braç executor de la voluntat de reformulació literària d'Arbó en una llengua que coneix però que no domina prou per escriure-hi amb solvència.¹³

Finalment, la correspondència ens mostra com la feina col·laborativa d'Arbó i Crastre amb *Tino Costa* va obtenir uns magnífics resultats, tant d'execució com de satisfacció per part de tots dos. El que sembla que no va funcionar tan bé va ser la tasca editorial. Si la tria del text i el contracte de traducció s'havien signat ja el 1949, el text no va aparèixer fins al 1954. Aquests cinc anys no van ser ni molt menys per la falta de diligència ni de Crastre ni d'Arbó,

13 Per una informació més àmplia sobre la traducció francesa de *Tino Costa* i per poder constatar aquests canvis textuais, vegeu Ramis (2011b).

perquè la traducció ja estava enllestida i aprovada per l'autor el 1951. Són diverses les cartes en què Crastre expressa a Arbó els problemes i dubtes sobre l'editorial i la falta de resposta que li donen sobre la sortida de l'obra. I per acabar-ho d'arreglar, quan Gallimard va fer aparèixer la novella, va publicar una nota biogràfica d'Arbó plena d'errades i sense donar opció ni al traductor ni a l'autor perquè la poguessin esmenar, tal com alertava Crastre a Arbó a la carta del 17 de maig de 1954.¹⁴

Victor Crastre, Gallimard i les avantguardes parisenques

Més enllà dels avatars de la versió francesa de *Tino Costa* que fa de fil conductor, per les cartes de Crastre hi passa una corrua d'escriptors francesos relacionats, únicament o conjuntament, amb l'editorial Gallimard, les avantguardes literàries, especialment el surrealisme, i la resistència antifeixista. Així, noms d'escriptors tan rellevants com Raymond Queneau, Albert Camus, Georges Bataille o Henry Poulaille, entre d'altres, apareixen contínuament a les cartes. Alhora, editors de l'altura de Roger Caillois, Jean Ballard o Bernard Grasset també hi són ben presents.

Que tots aquests personatges siguin part de la correspondència mostra la voluntat de Crastre de donar a conèixer l'obra d'Arbó i atorgar-li rellevància. En aquest sentit, la traducció de *Tino Costa* que porta a terme n'és el motiu principal, tot i que no exclusivament, perquè es pot comprovar com també ajuda Arbó a intentar introduir al mercat francès altres obres seves, com *Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig*, la biografia de Verdagner, *María Molinari* i *Terres de l'Ebre*, per ordre d'aparició a les cartes. Tot i que *Tino Costa* pogués obtenir una certa repercussió, ni els intents reiterats d'Arbó que altres obres seves fossin traduïdes al francès ni l'ajuda de Crastre en aquest sentit no van fructificar i cap altra obra d'Arbó, excepte les comentades *Camins de nit* i *Tino Costa*, van esdevenir obres en llengua francesa. No totes les gestions van ser en va, però; *Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig* va ser publicada per primer cop en castellà el 1955, *La hora*

14 La nota introductòria de l'autor a la traducció francesa de *Tino Costa* diu concretament:

«SEBASTIAN [sic] JUAN ARBO [sic]

Sebastian [sic] Juan Arbo [sic] est né en 1920 [sic] à San Carlos de la Repita [sic], village méditerranéen de la Catalogne, non loin de Tortosa. Il eut une enfance modeste. Plus tard, apprenti dans un magasin, il met à profit ses heures de liberté pour faire des lectures vastes et désordonnées qui nourrissent sa vocation littéraire.

C'est en 1931, à Barcelone, qu'il fait paraître son premier roman : *L'Inutile Combat* qui, par son ton âpre, violent, son accent personnel, attire l'attention du public et de la critique.

Les œuvres les plus marquants de S. J. Arbo [sic] sont : *Terre de l'Elbe* [sic] (1934 [sic]), récit de la vie des paysans de l'Elbe [sic] ; *Les Chemins de la Nuit* (1936 [sic]), roman ; une biographie de Cervantes, œuvre vaste et ambitieuse, qui établit définitivement sa renommée. *Tino Costa*, œuvre lyrique d'un tragique puissant et riche d'invention, et *Sous les Pierres Grises*, roman, qui obtient le prix Nadal, la plus haute récompense littéraire espagnole.

Tous [sic] les romans d'Arbo [sic] ont été traduits dans un grand nombre de pays européens. Il est considéré aujourd'hui comme un des écrivains contemporains espagnols les plus importants.»

negra. Notas de un estudiante que murió loco, a l'editorial argentina Sudamericana, en part, gràcies als contactes de Roger Caillois amb els editors sud-americans.¹⁵

Aquesta col·laboració sembla que va ser recíproca i Crastre va comentar a Arbó en diverses ocasions la possibilitat de publicar obra seva en castellà, per a la qual cosa en demana de manera molt subtil i educada la seva col·laboració. Concretament van parlar de les obres *Drames du surrealisme* (1948), *Révolution cubiste* i *Naissance du cubisme* (1948). Les gestions d'Arbó en aquest sentit varen ser tan infructuoses com les de Crastre, ja que cap d'aquests textos va veure la llum en castellà.

Al mateix temps, aquesta quantitat de personatges també dóna a entendre la xarxa de relacions que havia establert Victor Crastre en els seus anys de vida parisenca, cosa que ens remet a una part primerenca i fonamental de la seva biografia.¹⁶ Victor Crastre, nascut a Perpinyà el 1903, va deixar Ceret, ambient cultural que ja freqüentava de ben jove, el 1921, amb tot just 18 anys. Empès pel pintor i escultor André Masson i ajudat pel seu amic ceretià Paul Guitard, Crastre es va introduir al món cultural parisenc a l'abric del surrealisme, al qual va dedicar algunes de les seves obres més reconegudes, i protegit per André Breton, amic de Masson. En aquests anys parisencs va col·laborar en diverses publicacions, com *L'Humanité*, on treballava aleshores Guitard, i *Philosophie*.

La seva tasca principal durant aquells anys, però, es va desenvolupar a la revista *Clarté*, la revista dels intel·lectuals comunistes o filocomunistes de l'època, en què va arribar a ser redactor en cap.¹⁷ Des de les pàgines d'aquesta revista i en inacabables reunions d'intel·lectuals, que li van proporcionar bona part dels contactes, va intentar amb totes les seves forces l'aproximació entre els dos grups, polític i artístic, dels quals formava part: el comunisme i el surrealisme. Aquesta voluntat d'aproximació el portà a redactar el 1925, juntament amb Louis Aragon, el manifest surrealista «La révolution d'abord et toujours».¹⁸ Aquest manifest era una presa de posició contra la guerra del Rif —o del Marroc— i volia ser una primera passa cap a l'agermanament d'aquests dos grups per tal d'unir esforços en el seu objectiu comú de l'oposició a la idea de pàtria.

Aquesta primera aproximació s'havia de concretar un any més tard, el 1926, en una revista que s'havia de dir *La Guerre Civile*. Victor Crastre n'havia de ser el director. El primer número, però, només va rebre quatre textos —un assaig de Breton, un article d'Aragon i algunes pàgines de Péret i de Leiris—, amb la qual cosa la revista no va poder veure la llum i l'embrió quedà enterrat sota l'idealisme dels seus impulsors, encaparrats a barrejar aigua i oli. Evidentment, l'aproximació entre surrealistes i el Partit Comunista Francès, igual que la revista, va fracassar; alguns es van resignar a abandonar la seva actitud transgressora

15 Per tenir una informació més completa sobre aquesta edició i tota la resta de versions que Arbó en va fer, vegeu Ramis (2012). Per conèixer els problemes que aquest llibre va tenir amb la censura i que expliquen el motiu pel qual es va publicar a l'Argentina, vegeu Ramis (2015).

16 Vegeu una biografia de Victor Crastre a Balent i Racine (2008).

17 Sobre la revista *Clarté*, vegeu Cuénot (2014).

18 El mecanoscrit del manifest es pot consultar a <http://www.andrebretton.fr/work/56600100739090>. El manifest publicat es pot consultar a <http://www.andrebretton.fr/work/56600100338660>.

d'avantguarda per integrar-se en els postulats rígids d'un partit polític, mentre que altres van decidir mantenir-se fidels a les seves idees artístiques i allunyar-se dels formalismes de la política de partit.

Més enllà de tots aquests avatars polítics, aquestes relacions mostren un entramat cultural complex lluny de dogmatismes. Crastre i els seus contactes, que provenien del comunisme i l'anarquisme, són avaladors d'un Arbó molt lluny d'aquestes dues ideologies, alhora que Arbó no fa fàstics a l'ajut d'aquests prohoms de les lletres franceses, tot i les seves idees polítiques antagòniques. En aquest sentit, l'idealisme cultural es fa plausible per sobre del sectarisme ideològic, cosa que casa perfectament amb l'actitud humana fraternal que Arbó va mantenir respecte dels seus companys i amics durant tota la vida, especialment durant els últims anys de la dècada de 1930 i els primers de la de 1940, ajudant a uns i altres quan la seva vida va córrer perill a causa de les seves idees polítiques.

Victor Crastre i el cercle artístic de Ceret

La cartes de Victor Crastre estan gairebé totes escrites des de Ceret i en elles hi apareixen un considerable nombre de personatges relacionats amb aquesta població. Resulta que només cinc anys més tard d'haver partit cap a París, el 1926, Crastre va decidir tornar a la Catalunya del Nord. Amb l'excusa oficial de problemes de salut, però amb la decepció pel fracàs de la revista *La Guerre Civile* com a veritable motiu, Crastre es va instal·lar a Ceret, on es va casar amb una noia del poble, Àngela Francesca Maria Pons, el 1927, i va exercir de mestre d'escola, primer a pobles del Vallespir —Serrallonga, Vila-roja i Tellet—, i després a Ceret, fins a la jubilació, el 1958.

L'exercici de la docència, però, era un guanyapà per a un veritable home de lletres i cultura com Crastre, que es va reintegrar plenament a la vida cultural de la Catalunya del Nord, i especialment de Ceret, que havia deixat durant la seva breu però intensa estada parisenca, i de la qual va ser un cronista, activista i crític dels més incansables i interessants.

Ja fos a partir d'innombrables articles a la revista *Vallespir*,¹⁹ entre moltes altres de més enllà de la comarca, o en interessantíssimes monografies, Crastre va donar testimoni de l'esplendor cultural del territori nordcatalà i del poble en particular des de la primera meitat del segle xx. Amic de gairebé tots els artistes que s'estaven o passaven per Ceret, i testimoni des de ben menut de la volada cultural que va agafar de manera atzarosa el poble, va fer la crònica de la «meca del cubisme», tal com la va definir André Salmon, a *Naissance du cubisme : Céret 1910–1920* (1948). I és que Ceret va esdevenir un pol d'atracció artística des que Pablo Picasso i els seus amics Déodat de Séverac, Frank Burty Haviland i Manuel Hugué s'hi van instal·lar de manera temporal o permanent el 1910. Amb el reclam d'aquests artistes, Ceret va veure com hi passaven una gran quantitat de pintors, escultors i escriptors d'importància cabdal, com Frank Burty Haviland, Georges Braque, Juan Gris, Auguste Herbin, Moïse Kisling, Francis Picabia, André Dunoyer de Segonzac, Pierre Brune,

19 Sobre la revista *Vallespir*, vegeu Puig (2010).

André Masson, Maurice Loutreuil, Pinchus Krémègne, Chaïm Soutine, Marc Chagall, Jean Dubuffet, Raoul Dufy, Pablo Gargallo, Eugène Chapiro, Arbit Blatas, Édouard Pignon, Max Jacob, André Salmon, Guillaume Apollinaire, Tristan Tzara, etc., que, juntament amb la comunitat amb els intel·lectuals i artistes locals, com Aristides Maillol, Pierre Camo, Ludovic Massé i el mateix Víctor Crastre, van fer de Ceret un lloc únic i imprescindible per a la història de l'art del segle xx.²⁰

Entre els molts amics artistes de Crastre, potser caldria destacar Manuel Martínez Hugué, Manolo, a casa de qui es va estar durant un bon grapat d'anys a la seva tornada de París, i a qui va dedicar un altre dels seus assajos destacats: *Manolo* (1932). Amics des de 1923, Crastre va fer-li en aquesta obra la biografia i la crítica del seu estil i de la seva estètica com a escultor, tot diferenciant-lo d'allò que feia Aristides Maillol.

Els Maragall

Victor Crastre, com hem vist, va ser un activista cultural de la Catalunya del Nord i va ser especialment actiu en la crítica i la crònica artística de Ceret i els moviments d'avantguarda, especialment el surrealisme, del qual va formar part. Tot i que d'expressió francesa, tal com es pot comprovar en les cartes que envia a Arbó, va ser un divulgador i traductor de la literatura catalana. En el cas d'Arbó ja ha quedat clara la voluntat de difusió de la seva obra, però en la correspondència surt un altre prohomer de les lletres catalanes que va aparèixer en francès a través de la seva ploma: Joan Maragall.

Un dels amics més íntims de Crastre va ser el pintor Josep Maragall i Noble, el sisè dels tretze fills de Joan Maragall i Clara Noble, que també freqüentava Ceret. A partir d'aquesta estreta amistat i de l'admiració que professava cap al poeta barceloní, Crastre va intentar en diverses ocasions publicar-ne traduccions al francès. Tal com es veu en la correspondència amb Arbó, la tasca no li fou gens fàcil i no es pogué materialitzar fins al 1968. Gràcies a la intermediació de Joan Estelrich, que havia estat el representant d'Espanya a la UNESCO entre 1952 i 1958, i resident a París fins a la seva mort, i al suport de Roger Caillois amb aquesta institució i el PEN Club, el 1968 es va poder publicar l'única antologia de poemes dedicada exclusivament a Joan Maragall, *Poèmes*, publicada a Madrid pel Ministerio de Asuntos Exteriores.²¹ D'aquesta antologia, prologada per Guillermo Díaz-Plaja, Crastre va traduir els poemes «La fin de Serrallonga», «Haidé», «Le comte Arnau: Escolium», «Hymne ibérique» i «La cascade de Lutour»; els altres traductors van ser: Jean Jacques Bertrand, Albert Schneeberger, Ramon Sugranyes de Franch, Rafael Tasis, Josep Palau i Fabre, Albert Camus i Víctor Alba.

Comptat i debatut, les cartes que Crastre va enviar a Arbó ens fan llum sobre dos homes compromesos amb el seu temps i amb la seva obra. Crastre i Arbó, de formació, idees i

20 Per conèixer amb profunditat la importància de Ceret en el món artístic d'avantguarda, especialment en el cubisme, a part de l'assaig de Víctor Crastre, vegeu Duchâteau (2011).

21 Sobre la recepció de Joan Maragall a la literatura francesa, vegeu Güell (2012).

trajectòries molt diferents, i en alguns punts antagòniques, mostren una entesa envejable en allò que consideren essencial: l'amor i la divulgació de la cultura a banda i banda dels Pirineus. Des del punt de vista més personalista de l'obra de cadascun dels dos fins a la tasca més altruista de donar a conèixer la cultura i les idees de l'altre, hi ha un rerefons fraternal i de col·laboració entre dos homes de lletres entregats a la seva feina, que van anar forjant, a poc a poc, una relació de complicitat i amistat epistolar.

1

Céret, le 19.v.50

Cher Monsieur,

Excusez mon silence. J'attendais pour vous écrire d'avoir reçu les conditions de Gallimard. Après réception de la lettre ci-jointe de R. Queneau,²² secrétaire général des Ed^{ons}, j'avais envoyé mon acceptation et j'attends maintenant un accord définitif.

J'ai bien reçu votre livre (avec les modifications apportées)²³ et j'ai commencé mon travail, traduisant les 40 premières pages. Dès que j'aurai l'engagement de Gallimard (il faut toujours se méfier avec cette maison), je pousserai mon travail beaucoup plus vite.

Je mettrai prochainement au net les pages traduites et je vous les ferai parvenir par le canal de M. Sabaté.²⁴ Je crois qu'il vaut mieux attendre pour les dactylographier que vous les ayez lues, afin d'éviter des surcharges sur le texte à donner à l'éditeur. Je vous communiquerai ensuite, à la fin et à mesure de mon travail, les résultats de celui-ci (par 50 pages environ).

... Je vous signale en passant deux difficultés rencontrées. 1^o : Page 23 : parlant de la famille du vieux Lino vous écrivez : « ... vivía con sus dos hijas... » et vous faites ensuite mention de la fille : Sileta. Est-ce une erreur ou un oubli ?

2^o Les mots : « portal » et « gagnón » se traduisent en français par le seul mot : vestibule. Peut-on employer, en partiel cas, le mot « galerie » ou « entrée » ?

... J'aimerais lu *Les chemins de la nuit* dans la traduction française.²⁵

Croyez, cher Monsieur, à mes sentiments les meilleurs :

Victor Crastre

22 Raymond Queneau (1903–1976) es va incorporar a Éditions Gallimard el 1938. Hi va treballar com a lector, traductor de l'anglès i membre del comitè de lectura de l'editorial. Va ser el director de la col·lecció «L'Encyclopédie de la Pléiade».

23 Es tractaria de la revisió de l'autotraducció castellana de *Tino Costa*: Juan Arbó, Sebastià. 1948. *Tino Costa*. Barcelona: Destino. Un any abans havia publicat la versió catalana, que sembla que estava enllestida, o pràcticament, durant la Guerra Civil, però que no va publicar fins al 1947 per la prohibició taxativa fins a aquest any de publicar en català: Juan Arbó, Sebastià. 1947. *Tino Costa*. Barcelona: Àncora.

24 Modest Sabaté i Puig (Cassà de la Selva, 1909 – el Voló, 1986) era un polític i empresari de la indústria surera. Llicenciat en Lletres per la Universitat de Barcelona, va fer de comentarista de teatre i redactor de política a *La Veu de Catalunya* del 1928 al 1936. Quan va esclatar la guerra civil s'exilià al Voló (Rosselló), on regentà diversos negocis. Va treballar per aconseguir la reconstrucció de la Lliga Catalana els anys 1945–1946. Juntament amb Octavi Saltor i Salvador Millet de Bel va ser un dels fundadors el 1976 de la Lliga Liberal Catalana. Va ser promotor de la cultura catalana a la Catalunya del Nord i dona nom al Premi Literari Juvenil Modest Sabaté, de Perpinyà. Publicà, en col·laboració amb J. Costa i Deu, *La nit del 6 d'Octubre a Barcelona* (1935) i *La veritat del 6 d'Octubre* (1936). A més, el drama *Un pas enllà* (1935), la novel·la d'humor *Un club per a senyores soles* (1962), *9 contes catalans* (1960) i una *Història de la Lliga* (1969).

25 Vegeu la nota 7.

2

Céret, le 30 juin 50

Cher Monsieur,

J'attendais pour vous répondre d'avoir reçu les conditions de Gallimard. Elles me sont enfin parvenues. Celui-ci m'offre 60.000 f ; ce n'est pas énorme — le travail est considérable et délicat — ; mais j'ai accepté pour éviter de nouveaux retards.

Entre temps, j'ai poursuivi ma traduction. J'ai traduit dans leur forme définitive (sauf corrections ultérieures) les 48 premières pages. Je vais maintenant consacrer plusieurs heures par jour à cet ouvrage et je compte fermement remettre mon texte complet à l'éditeur, fin Septembre.

Je crois avoir respecté vos désirs. Bien entendu, il ne faut pas oublier qu'il s'agit de donner au lecteur français l'impression de lire un livre écrit en français et non pas traduit et certain mot à mot servirait autant à la beauté de la langue qu'à l'esprit du livre. D'autre part, le castillan est souvent plus fortement pittoresque que le français, d'où, souvent, dans les traductions, cette impression de débilité... Mais vous jugerez, pièces en mains. Voulez-vous me dire la date du prochain voyage de M. Sabaté, afin que je lui remets les pages traduites ?

... Oui, je suis l'auteur du *Drames du surréalisme*²⁶ et de la *Révolution cubiste*.²⁷ Le *Drames* devait paraître chez Gallimard qui l'avait accepté, puis, pour des raisons obscures, ne l'a pas publié. Camus²⁸ s'occupe de le faire insister et, de mon côté, je suis lié avec les Ed^{ons} de Minuit qui s'y intéressent. La *Révolution* est une version augmentée de la *Naissance du cubisme*²⁹ (paru l'an passé). Ce livre va sans doute être traduit en Danemark. Je joindrai un exemplaire de la *Naissance* à mon envoi. Si vous considérez qu'une traduction de l'ouvrage complet soit possible en Espagne, voulez-vous me le signaler ?

... J'ai toujours l'intention d'aller à Barcelone cet été, chez Maragall.³⁰ Ce serait après un voyage qui je dois faire en Provence pour rencontrer Bataille³¹ et Camus.

Croyez, cher Monsieur, à mes sentiments de vive sympathie.

Victor Crastre

26 Crastre, Victor. 1963. *Le Drame du surréalisme*. París: Les Editions du Temps.

27 No hem estat capaços de trobar la referència exacta d'aquest document.

28 Albert Camus (1913–1960) va ser novel·lista, dramaturg i assagista. Membre d'un moviment de resistència a París durant la Segona Guerra Mundial, va ser redactor en cap del diari *Combat* després de l'alliberament francès. Va rebre el Premi Nobel de literatura el 1957. A Gallimard hi va dirigir la col·lecció «Espoir».

29 Crastre, Victor [1948]. *La Naissance du cubisme (Céret 1910–1920)*. S. l.: Ophrys éd.

30 Josep Maragall i Noble (Barcelona, 1900 – L'Ametlla del Vallès, 1982). Pintor, havia format part de l'escola de Ceret, com l'escultor Manolo Hugué, pintor autodidacte influït per l'impressionisme, exposà a París, Perpinyà, Ceret i Barcelona.

31 Georges Bataille (1897–1962) va fer una obra molt variada i heterodoxa que incorpora els trets més destacats de la seva vida: el catolicisme, la pèrdua de la fe, la psicoanàlisi, l'adhesió al Cercle Communiste Démocratique, la lluita contra el feixisme, la fundació d'un Collège de Sociologie i de la revista *Critique*.

3

L'Ametlla del Vallès,³² le 4.IX.50

Cher Monsieur,

Je suis en Espagne depuis samedi et je porte les 150 premières pages mises au net de *Tino Costa*.

Je serai à Barcelone à partir de vendredi soir jusqu'à mardi, chez J. Maragall (79, Alfonso XII. Tel : 27.32.19)³³ où vous pourrez me rencontrer. Dans le cas où vous seriez absent de Barcelone à cette date, je laisserai le manuscrit à cette adresse où vous pourrez le retirer. Vous pouvez me le faire renvoyer par M. Sabaté.

Croyez, cher Monsieur, à mes sentiments les meilleurs.

Victor Crastre

32 Li escriu des de la casa que el seu amic Josep Maragall tenia a l'Ametlla del Vallès, on va morir el 1982.

33 Aquesta és l'adreça de la casa pairal de la nissaga Maragall al barri de Sant Gervasi, que actualment és la Casa Museu Joan Maragall.

4

Barcelone, le 12.IX.50

Cher Monsieur,

J'ai beaucoup regretté de ne pouvoir vous rencontrer.

Je vous laisse ici les premiers chapitres traduits et recopiés du *Tino Costa*. J'ai quelques quarante pages encore en brouillon. Plusieurs voyages m'ont mis en retard. J'espère, cependant, avoir terminé ce travail vers la fin octobre.

... Je vous remets également ma *Naissance du cubisme* — qui refonde le quart de ma *Révolution cubiste* — et les pages des *Drames du surr.* publiés par *Les Temps Modernes*.³⁴ Si vous jugez depuis cela qu'une traduction soit possible, j'en serai fort heureux.

Recevez, cher Monsieur, l'assurance de mes sentiments les meilleurs.

Victor Crastre

34 La revista *Les Temps Modernes* va aparèixer a l'editorial Gallimard de l'octubre de 1945 fins al desembre de 1948, a l'editorial Julliard de gener de 1949 al setembre de 1965, a Presses d'aujourd'hui d'octubre de 1965 al març de 1985, i altre cop a Gallimard a partir d'abril de 1985. Jean-Paul Sartre en va ser el director fundador i el primer comitè de redacció estava format per Raymond Aron, Simone de Beauvoir, Michel Leiris, Maurice Merleau-Ponty, Albert Olivier i Jean Paulhan. En aquella primera època hi van escriure personalitats tan importants com el mateix Sartre, Richard Whright, Maurice Merleau-Ponty, Francis Ponge, Raymond Aron, Jacques-Laurent Bost, Jean Roy, Samuel Beckett, Alberto Moravia, Carlo Levi, James Agee, Boris Vian, Raymond Queneau, Jean Genet, Violette Leduc, Nathalie Sarraute, etc. La col·laboració en qüestió, «Le drame du surréalisme, 1924–1926», va aparèixer dues vegades els mesos de juliol i agost de 1948, als números 34 (pp. 42–61) i 35 (pp. 290–313) de la revista.

5

Céret, le 5.x.50

Cher Monsieur,

Je suis très heureux que ma traduction vous donne toute satisfaction. Le travail se poursuit à un bon rythme puisque j'ai atteint le chapitre IV de la dernière partie.

D'accord pour les chansons : je laisserai le texte castillan.

Voulez-vous me dire quelle date fixe Gallimard, dans le contrat, pour la publication ?

J'ai eu il y a quelques jours la visite de M. Sabaté. Il confie aller à Barcelone dans le courant du mois. Vous pourrez donc lui confier le manuscrit (il serait dangereux de l'envoyer par la poste où il y a trop de risques de perte).

Je crois qu'il conviendrait de commencer à « taper » pour gagner du temps. Ne croyez-vous pas que je pourrai donner à la dactylo les pages que j'ai ici puis qu'il est acquis qu'il y a peu de corrections à apporter à ma traduction ?

... Oui, je serai enchanté de voir mes livres traduits à Barcelone. Ne vous arrêtez pas à la brièveté de mes textes. N'y voyez qu'« échantillons » d'ouvrages complets, que je vous ai envoyés pour vous donner une idée de leur esprit. Si vous voyez une possibilité précise de traduction, faites-moi signe et je vous enverrai le manuscrit complet de la *Révolution cubiste* (par M. Sabaté).

Agréez, cher Monsieur, l'assurance de mes sentiments les meilleurs :

Victor Crastre

6

Céret, le 9.11.50

Cher Monsieur,

J'ai regretté de ne pas avoir établi plus tôt le contact avec vous : j'étais, en effet, à Barcelone il y a un mois (chez mon ami Maragall) et nous aurions pu nous entretenir de vive voix de notre projet de traduction.

Quand j'ai reçu votre lettre j'avais déjà traduit pour les envoyer à Caillois³⁵ les trois premiers chapitres de votre livre. J'ai en ce moment un travail très pressé à terminer (mon livre sur Breton)³⁶ et le temps m'est mesuré : aussi n'ai-je traduit qu'une partie du chapitre que vous me signalez. Le texte, cependant, garde ainsi tout son sens.

... Caillois ne m'a pas dit chez quel éditeur doit paraître *T. C.* et si l'ouvrage a été pris ferme : le savez-vous ?

J'envoie aujourd'hui même ces pages (le double) à Caillois.

Croyez, cher Monsieur, à ma sympathie :

Victor Crastre

Victor Crastre
Céret (P. O.)

35 Roger Caillois (1913–1978) va ser membre del grup surrealista entre 1932 i 1935 i va fundar el Collège de Sociologie el 1938, juntament amb Georges Bataille. A partir de 1935 va començar a col·laborar amb la *Nouvelle Revue Française* i Gallimard, col·laboració que el va portar, entre altres coses, a crear i dirigir la col·lecció «La Croix du Sud» (1951–1970), quan va tornar de l'exili argentí durant la Segona Guerra Mundial. Aquesta col·lecció, en la qual s'havia de publicar originàriament *Tino Costa* —finalment va ser a «Du monde entier»—, estava pensada per publicar-hi bàsicament autors hispanoamericans i va ser la via d'entrada i la descoberta per part del públic francès de noms tan rellevants com Borges, Cabrera Infante, Cortázar, Sábato, Vargas Llosa, etc.

36 Crastre, Victor. 1963. *André Breton*. S. l.: Arcanes.

7

Céret, le 29.XII.50

Cher Monsieur,

A fin de gagner du temps, je vous fais porter cette lettre par Madame Manolo³⁷ qui a passé ici une quinzaine de jours et qui rentre à Barcelone.

J'ai terminé ma traduction depuis trois semaines et je viens de trouver une dactylo qui tapera le texte en quinze jours. Mais avant de commencer le travail je voudrais savoir si vous tenez à avoir le double de l'œuvre dactylographiée. En effet, une double copie entraîne un supplément de dépense de 10 f par pages (soit environ 4 500 et 5 000 f le travail complet revient à 18 000 f !!!) et je ne la ferai faire que si vous êtes disposé à en couvrir le prix. Voulez-vous me dire le plus rapidement possible quelle est votre décision ?

Il faut aller vite car je veux envoyer *Tino C.* à Gallimard avant la fin janvier.

... Je vous enverrai ma *Rév. Cubiste* quand elle paraître : en avril si l'éditeur tient ses promesses !!

Croyez à mes sentiments dévoués :

Victor Crastre

37 Es tracta de Jeanne de la Rochette, Totote, esposa de l'artista Manuel Martínez Hugué (Manolo), membre destacat del cercle de Ceret, del qual Crastre també formava part i a qui va escriure el prefaci del catàleg de l'exposició a la Galerie Louise Leiris de París del 17 de maig al 17 de juny de 1961: *Manuel, Martínez Hugué dit Manolo. Sculptures, gouaches, dessins*. Sembla ser que Totote i Manolo es van conèixer als voltants de 1905, quan ella era la cambrera d'una cafeteria parisenc, i a partir d'aleshores es van convertir en una parella inseparable durant quaranta anys, fins a la mort de l'artista. Per conèixer amb més profunditat aquest personatge, vegeu Coromina (2014). Totote apareix diverses vegades com a Madame Manolo a l'obra *Vida de Manolo* de Josep Pla.

8

Céret, le 18.IV.51

Cher Monsieur,

Voici la copie de *Tino Costa* : la dactylo l'avait faite sans que je la lui demande. Comme je vous l'ai dit j'ai remis mon travail à Gallimard début Janvier. Savez-vous quand il sera édité ? (A ce moment il y avait deux ouvrages qui devaient paraître avant la votre.)

Roger Caillois vient de m'écrire ceci : « Vous me rendriez service en demandant à S. J. Arbó d'envoyer de ma part le manuscrit de son nouveau roman à M. Urgoiti,³⁸ Editorial Sudamericano, Alsina 500, Buenos-Aires, que j'ai prévenu et qui songe à le publier éventuellement. »³⁹ Voilà qui est fait. J'ajoute, pour ma part, que je suis disposé à traduire cet ouvrage, s'il est accepté en France. J'en parlerai d'ailleurs à Caillois.

J'espère que ma *Rév. cubiste* sortira cet été.

Caillois a remis à Paulhan⁴⁰ mes poèmes traduits de Maragall.⁴¹ Nous attendons sa décision.

Bien amicalement à vous :

Victor Crastre

38 Julián Urgoiti era fill de Nicolás Urgoiti, empresari espanyol de Papelera Española i dels diaris *El Sol* i *La Voz*, i representant d'Espasa-Calpe a l'Argentina. Va dirigir com a gerent editorial, juntament amb Antoni López Llausàs, propietari de la Llibreria Catalònia, com a gerent executiu, l'editorial Sudamericana, una editorial amb un èxit notable, que va publicar, a més d'autors hispanoamericans, autors exiliats de l'Estat espanyol, com ara Salvador de Madariaga, Josep Ferrater Mora, Claudio Sánchez Albornoz, Francisco Ayala o Ramón Gómez de la Serna.

39 Juan Arbó, Sebastià. 1955. *La hora negra. Notas de un estudiante que murió loco*. Buenos Aires: Sudamericana. Es tracta de l'autotraducció castellana de l'obra *Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig*. Aquesta obra, ja publicada en dues ocasions abans de la guerra (Col·lecció Balaguer, 1933; Quaderns Literaris, 1935), va tirar endavant i va ser una realitat en castellà. És l'única obra d'Arbó publicada fora de les fronteres de l'Estat espanyol, concretament a l'Argentina, per culpa de les traves imposades per la censura franquista. Sobre aquesta obra i els problemes d'Arbó amb la censura, vegeu Ramis (2012) i (2015).

40 Jean Paulhan (1884–1968) va ser un estudiós francès, especialment en el camp de la literatura. Va col·laborar amb la revista surrealista *Littérature* i a partir de 1920 a la *Nouvelle Revue Française*, en què va exercir de secretari fins al 1925, moment en el qual, després de la mort de Jacques Rivière (1886–1925), va ser-ne nomenat director, càrrec que va ocupar fins al 1940. Posteriorment va tornar a dirigir aquesta publicació entre 1953 i 1963. Com a director de la *Nouvelle Revue Française*, va ser una de les figures principals de les lletres franceses del període d'entreguerres per la influència que va exercir com a descobridor de nous escriptors i promotor de tendències estètiques. A part d'això, el 1941, en plena ocupació nazi, va fundar, juntament amb Jacques Decour, el setmanari *Les Lettres Françaises*, que es va convertir en el mitjà cultural francès de resistència més important del moment. Així mateix, també va col·laborar amb el diari *Résistance* i el 1942 va fundar, amb Vercors (pseudònim de Jean Bruller), *Éditions de Minuit*. Després de la Segona Guerra Mundial va entrar a treballar a Gallimard, amb la qual mantindria la vinculació fins a la seva mort, i on va dirigir els *Cahiers de la Pléiade*.

41 Segurament aquests poemes són «La fin de Serrallonga», «Haidé», «Le comte Arnau: Escolium», «Hymne ibérique», «La cascade de Lutour», que no van aparèixer fins al 1968 a l'única antologia de poemes dedicada exclusivament a Joan Maragall en francès: Maragall, Joan (1968). *Poèmes*. Madrid: Ministère des Affaires Etrangères, 1968. Sobre la recepció de Joan Maragall a la literatura francesa, vegeu Güell (2012).

Céret, le 17.v.54

Cher Monsieur et ami,

Je viens de recevoir un exemplaire de *Tino Costa*. La présentation en est fort réussie car la collection « Du monde entier » reçoit des soins tout spéciaux. La couverture, en particulier, tient, ce qui est rare chez Gallimard.⁴²

Je suis heureux que vous soyez content de ma traduction. Elle est cependant loin d'être parfaite car au moment où je la fis, j'avais perdu le contact avec la langue castillane. Aujourd'hui je ferai certainement mieux. Aussi suis-je tout disposé à traduire votre nouveau roman aussi bien que les *Caminos de noche* (si Albin Michel consent à faire les frais d'une nouvelle traduction, ce dont je doute un peu). Tenez-moi au courant.

Savez-vous que j'étais à Barcelone le jour même où vous m'écriviez ? Je m'étais bien proposé de vous rencontrer et avec Torroellas qui était venu à Céret et à qui j'ai apporté mon essai sur le cubisme en vue d'une traduction possible, je devais aller vous voir à l'Or du Rhin.⁴³ Malheureusement mon séjour à Barcelone à l'occasion du mariage de ma fille a été du plus brefs (24 heures) et il m'a été absolument impossible d'exécuter mon profil. Je reviendrai cet été à Barcelone et je vous promets ma visite en ce temps.

Voici l'adresse de Camus : 29, rue Madame. Paris VI. Vous pouvez lui envoyer le livre de ma part. Il l'aura d'ailleurs certainement car il travaille régulièrement chez Éditions Gallimard.

Vous pouvez aussi l'envoyer à Jean Ballard.⁴⁴ Dirigez sur *Cahiers du sud*⁴⁵ (10, Cours du Vieux Port, Marseille), toujours de ma part car je collabore souvent à la revue.

La notice qui ouvre le livre — et qui l'on ne m'avait pas communiquée — fourmille d'erreurs. On vous fait naître en 1920 et publier votre premier livre à... 11 ans. L'Ebre

42 Juan Arbó, Sebastià. 1954. *Tino Costa*. Paris: Gallimard. [Traducció de Víctor Crastre.]

43 Es tracta del cafè Oro del Rhin (Oro del Rin, després de la Guerra Civil), una cafeteria que es trobava a la cantonada de la Gran Via de les Corts Catalanes i Rambla Catalunya de Barcelona, que va romandre oberta entre 1924 i 1969 i que va tenir molts intel·lectuals com a clients. Aquest cafè, juntament amb el Saló Rosa i l'Ateneu Barcelonès, és un dels llocs que sovintejava Arbó per escriure.

44 Jean Ballard (1893–1973) va ser un escriptor i editor autodidacte que es guanyava la vida com a pesador a Marsella. Paral·lelament, va ser el director de la revista literària *Cahiers du sud*, una revista feta des de Marsella, a la qual va dedicar els màxims esforços de la seva vida i per la qual cosa és conegut i reconegut.

45 *Cahiers du sud* va ser una revista literària francesa elaborada des de Marsella que publicava tant estudis i crítica literària com creació literària. Va ser fundada per qui fou el seu únic director, Jean Ballard, el 1925 i es va publicar ininterrompudament fins al 1966, a excepció d'un breu període de temps sota el règim de Vichy. Aquesta revista era hereva de la revista poètica i literària *Fortunio*, fundada el 1914 per Marcel Pagnol, en la qual ja hi va col·laborar des de bon començament el mateix Ballard. Entre altres, van publicar textos de Crevel, Soupault, Eluard, Péret, Artaud, Desnos, Masson, Michaux, Reverdy, Céline, Valéry, Adamov, Caillois, Chastel, Yourcenar, Cayrol, Breton, Saint John Perse, Simone Weil Char, Gracq, Ponge, Du Bouchet, Celan, Puel, etc., a més de traduccions d'Asturias, Carpentier, Kafka, D. H. Lawrence, Faulkner, Dos Passos, Walter Benjamin o Fernando Pessoa, entre d'altres. Sobre aquesta revista, consulteu Paire (1993).

devient l'Elbe !!! Signalez cela à l'éditeur mais il est sans doute trop tard pour corriger ces fautes.⁴⁶

A vous lire et en toute sympathie :

Victor Crastre

⁴⁶ Vegeu la nota 13.

10

Reynès, le 7.III.55

Cher Monsieur et ami,

Si j'ai tardé quelque temps à vous remercier de votre magnifique *Verdaguer*⁴⁷ c'est que j'ai voulu lire l'ouvrage avant de vous en écrire... et celui-ci ne se lit pas en un jour. Il est passionnant comme le roman le plus dramatique. Je savais par mes amis de Catalogne que la vie de Verdaguer avait été marquée par une crise grave, mais je n'en soupçonnais pas l'ampleur. Votre livre éclaire admirablement cette tragédie qui est à la fois tragédie de poète et aussi de prêtre et d'homme. Quel tragique humour dans la vie de celui qui vendait ses livres pour acheter du pain et qui a eu à ses obsèques tout le peuple catalan derrière son cercueil !

Je crois que vous étiez le mieux qualifié pour nous donner cette biographie car Verdaguer est bien de votre famille. Je pensais en vous lisant que le poète était un peu le frère de Tino Costa et que ce que vous aviez aimé en lui — en dehors de son génie — s'était cette forte sincérité, cette implacable fidélité à soi-même, plus souvent génératrice d'infortunes que de succès. Votre livre est ainsi, par delà la vérité historique, son témoignage vivant.

Puisque nous parlons des grands poètes de votre pays, laissez-moi vous dire que je viens de tenter quelques démarches pour pouvoir traduire Maragall. Caillois me dit que l'Unesco accepterait peut-être mon projet si le Pen Club international le recommandait fortement. Sur le conseil de Maragall, je viens d'écrire à Estelrich⁴⁸ pour lui demander avis. Connaissez-vous celui-ci ? Je crois que tout le désigne pour favoriser cette entreprise.⁴⁹

47 Juan Arbó, Sebastià. 1952. *Verdaguer, el poeta, el sacerdot i el món*. Barcelona: Aedos.

48 Joan Estelrich (Felanitx, 1896 – París, 1958) va ser un escriptor i polític mallorquí. Després d'estudiar Filosofia i Lletres a la Universitat de Barcelona, s'afilià a les Joventuts de la Lliga Regionalista, influït per Francesc Cambó, de qui fou secretari. A Barcelona fundà la revista *Quaderns d'Estudis* (1918), la col·lecció Minerva i dirigí la Fundació Bernat Metge (1923–1958), per a la qual traduí una part del volum primer dels *Discursos de Ciceró* (1923) i del segon de la *Història d'Alexandre el Gran* de Quint Curci Ruf (1926). També col·laborà a *La Veu de Catalunya*. Partidari de dur a terme una política exterior catalanista, el 1919 havia fundat la plataforma Expansió Catalana i actuà a Ginebra a la Societat de Nacions. Durant la Dictadura de Miguel Primo de Rivera s'encarregà de la campanya internacional de la Lliga Regionalista per difondre el problema català, raó per la qual s'hagué de mantenir a l'exili. Fou diputat a corts de la Lliga a les eleccions de 1931, 1933 i 1936, i des del 1933 formà part del consell de govern de Lliga Catalana i del Front Català d'Ordre. El 1936 fou nomenat delegat membre del Consell Interparlamentari a Brusselles. També fou nomenat delegat espanyol a la Comissió de l'assemblea de la Societat de Nacions. Durant la Guerra Civil, indignat per la persecució política i religiosa i influït per Cambó, es posà de part dels insurrectes. A principis de 1937, s'installà a París, on contactà amb Carles Soldevila i organitzà el Comité Intellectuel d'Amitié de la France et d'Espagne. També formà part de l'Oficina de Propaganda i Premsa a París i dirigí *Occident*, revista de propaganda del govern de Burgos. El 1944 decideix marxar a París. Un cop allà va viure l'alliberament de la ciutat de l'ocupació nazi. El 1949 marxà a Tànger, on va dirigir el diari *España*. Del 1952 al 1958 representà Espanya a la UNESCO i s'installà a París, d'on ja no tornaria.

49 Aquesta iniciativa es va materialitzar el 1968 en una antologia de poemes de Joan Maragall traduïts al francès: Maragall, Joan. 1968. *Poèmes*. Madrid: Ministère des Affaires Etrangères. El llibre, amb una

Où en êtes-vous de vos travaux ? Je ne sais si vous avez obtenu d'Albin Michel une retraduction de vos « Chemins de nuit ». Avez-vous d'autres projets de traduction ?

Je ne sais rien de Torroella.⁵⁰ Est-il à Barcelone ? Vous savez peut-être que je lui avais confié mon livre sur le cubisme pour essayer de le publier en Espagne. Il est évident que je ne me formaliserai nullement s'il n'y a pas réussi. Faites-lui mes amitiés.

J'irai certainement à Barcelone dans les mois prochains. Je ne peux préciser si ce sera à Pâques ou pendant les vacances d'été. J'ai été débordé de travail en temps derniers : traductions pour l'Unesco, articles à paraître dans « Preuves »⁵¹ et les « Cahiers de Poésie »⁵² de Bruxelles... et le temps est si court !

Trouvez ici une fois de plus mes remerciements pour le magnifique « Verdaguer » et recevez, cher Monsieur et ami, l'assurance de ma sympathie profonde :

Victor Crastre

REYNES (Pyr. Or.)

J'ai fait lire *Tino Costa* au romancier Ludovic Massé⁵³ qui m'en a parlé avec admiration enthousiaste.

introducció de Guillermo Díaz-Plaja, forma part d'una sèrie de traduccions publicades pel Consell d'Europa amb l'objectiu de difondre obres literàries escrites en llengües europees poc esteses.

50 Rafael Santos i Torroella (Portbou, 1914 – Barcelona, 2002) va ser crític d'art, poeta i dibuixant. Va ser autor de diversos llibres sobre Joan Miró, Pablo Picasso i Salvador Dalí, entre d'altres, i contribuï a renovar el panorama artístic català després de la guerra, des de la Universitat de Barcelona i *El Noticiero Universal*, acció que el portà a ser considerat una autoritat en l'univers artístic. En el camp literari, Santos publicà diversos volums de poesia en castellà. Efectuà també moltíssimes traduccions de l'anglès i el francès, especialment de llibres infantils i estudis d'art. Fou un dels descobridors del talent de Joan Brossa, del qual el 1951 va publicar la primera traducció a l'espanyol.

51 *Preuves* (1951–1974) va ser una revista francesa de caràcter anticomunista durant el període de la Guerra Freda. La va fundar François Bondy, antic membre del Partit Comunista Francès, i estava subvencionada per la CIA. Per saber-ne més, consulteu Achab (2000) i Grémion (1987).

52 Tot i que no en tenim cap prova ferma, és força plausible que es tractés de la revista *Le Journal des poètes*, una revista belga fundada el 1930, que va dedicar, a instàncies del poeta i traductor belga Edmond Vandercammen, un número monogràfic a la poesia catalana en el tercer volum de l'any 1955, que ocupava 12 de les 14 pàgines de la publicació. Jaume Bofill i Ferro va fer la tria dels textos i la introducció d'aquest número, que va comptar amb poemes de Josep Carner, Guerau de Liost, Josep Maria López Picó, Carles Riba, Josep Maria de Sagarra, Clementina Arderiu, Josep-Sebastià Pons, Lluís Valeri, Joan Salvat-Papasseit, J. V. Foix, Ventura Gassol, Marià Manent, Tomàs Garcés, Ricard Permanyer, Joan Oliver, Bartomeu Rosselló-Pòrcel, Joan Teixidor, Salvador Espriu, Joan Vinyoli, Rosa Leveroni, Màrius Torres, Josep Palau i Fabre, Joan Perucho, Joan Triadú, Jordi Sarsanedas, Joan Fuster, Blai Bonet i Albert Manent. Tots els textos d'aquest número eren en francès; tenint en compte la trajectòria i els coneixements de la literatura catalana de Crastre, segurament va ser en aquesta tasca de traducció en què va intervenir. Sobre aquest número concret, vegeu Guardiola (1993); sobre *Le Journal des poètes* en general, vegeu Vertenoël (s. d.).

53 Ludovic Massé (Èvol, 1900 – Perpinyà, 1982) va ser un mestre i escriptor nord-català en llengua francesa. Passà la infància a Sant Joan de Pladecorts i cursà els estudis secundaris a Ceret. Després d'estudiar magisteri es dedicà al periodisme, publicant amb un reguitzell de pseudònims articles esportius a *Le*

11

Céret, le 19–XI–1957

Cher Juan Sébastian Arbo,

Voici près de deux mois que vous avez en l'extrême gentillesse de me donner vos deux ouvrages si aimablement dédicacés et si je ne vous ai pas écrit plus tôt pour vous en remercier, c'est que j'attendais pour le faire de connaître le résultat de la démarche que j'avais tentée auprès de Poulaille⁵⁴ dès après lecture de *María Molinari*.⁵⁵

Laissez-moi vous dire tout d'abord combien j'ai aimé cet ouvrage. (Très pris par la rentrée je n'ai pas encore eu le temps de terminer *Tierras del Ebro*⁵⁶). J'ai été pris par le « drame » de votre récit, par la force et la variété des caractères et fort intéressé par la peinture d'époque, par l'exactitude de votre analyse de la crise de l'âme contemporaine qui est la même en Espagne que partout ailleurs.

Ce sont toutes ces qualités que j'ai fait valoir auprès de Poulaille et j'ai reçu hier sa réponse que je vous transmets... non sans vous la transcrire car il faut avoir une certaine habitude de l'écriture de ce cher ami pour pouvoir la déchiffrer ! (Cher V. Crastre : Je ne suis plus chez Grasset⁵⁷ mais j'y vais deux fois par semaine. Je leur ai parlé du roman de votre ami

Méridional sportif. El 1916 havia començat a dedicar-se a l'ensenyament fent substitucions a Cabestany, i hi obtingué la plaça de mestre el 1919. El 1926 va ser destinat a l'escola de Ceret, feina que compaginà amb la d'entrenador del club de rugbi de la vila. L'any 1932 s'adherí al Groupe des Écrivains Proletariens i el 1936 es féu membre del Comitè de vigilància dels intel·lectuals antifeixistes; d'ideologia llibertària i pacifista, també esgrigué en revistes polítiques (com *Proletariat*).

54 Henry Poulaille (1896–1980) va ser un escriptor llibertari que va crear el corrent de la literatura proletària. Va escriure nombroses novel·les, assajos i articles sobre cinema, literatura i tradicions populars. Va fundar una desena de revistes llibertàries en què es dedicava a la promoció de la literatura popular i les utopies socials. El 1923 va entrar a treballar a Éditions Grasset com a director del servei de premsa. Fins que es va jubilar, el 1956, va exercir de conseller literari de l'editorial sense que constés enlloc com a tal.

55 Juan Arbó, Sebastià. 1954. *María Molinari*. Barcelona: Caralt.

56 Per la data de la carta, segurament es tracta de la tercera autotraducció de la novel·la: Juan Arbó, Sebastià. 1956. *Tierras del Ebro*. Barcelona: Noguer. Per conèixer en profunditat la complexa història de les diferents edicions i traduccions d'aquesta novel·la, vegeu Ramis (2011a).

57 Bernard Grasset (1881–1955) va ser un dels editors francesos més importants de la primera meitat del segle xx. El 1907 va fundar Les Éditions Nouvelles. El seu primer èxit va ser *A la manière de...*, de Paul Reboux i Charles Muller, i llavors va guanyar dos premis Goncourt consecutius el 1911 i el 1912: *Monsieur des Lourdines*, d'Alphonse de Chateaubriant, i *Filles de la pluie*, d'André Savignon. Aleshores es va instal·lar al número 61 de la rue des Saints Pères, on sempre hi ha hagut Éditions Grasset. El 1913 va publicar *Du côté de chez Swan* d'un aleshores desconegut Marcel Proust després que fos rebutjat per diferents editorials. Els anys 1920 va ser el seu gran període amb el llançament de «les quatre M»: André Maurois, François Mauriac, Henry de Montherlant i Paul Morand; i l'inici de la prestigiosa col·lecció «Les Cahiers verts». A partir d'aquí, es van sumar al gruix d'escriptors de l'editorial Cocteau, Radiguet, Cendrars, Drieu la Rochelle, Guehenno, Giono, Soupault, Delteil, Ramuz, Malraux, etc. Grasset és qui fa el pas de l'edició tradicional (tiratges de 2.000 a 2.500 exemplars) als primers llibres impresos per volums de 10.000 exemplars; així mateix, és el pare de la publicitat literària.

espagnol. Envoyez-le donc chez Grasset à mon nom. Je suivrai cela. Je vous serre les mains amicalement : H. P. Salvat⁵⁸ vous envoie ses amitiés.)⁵⁹

Vous voyez que l'affaire n'est pas mal engagée. Ecrivez-moi le plus tôt possible pour me dire ce que vous comptez faire. Je crois que vous avez tout intérêt à envoyer le livre à Poulaille (Ed^{ons} Bernard Grasset, 61, rue des Saints-Pères. Paris VI^e). Si par hasard vous deviez aller à Paris, je pense qu'il serait excellent que vous le rencontriez car vous connaissant l'un et l'autre je crois que vous ne manqueriez pas de sympathies.

... J'ai passé 2 jours à Barcelone pour la Toussaint, mais il m'a été impossible d'aller à l'Oro del Rin. J'y reviendrai peut-être à Noël.

En attendant de vous nouvelles, je vous prie de croire, cher ami à mon sincère attachement :

Victor Crastre

Les Capucins
Céret (P. O.)

... Vous avez sans doute appris la maladie de Marañón⁶⁰ qui a suspendu l'exécution de nos projets.

... Voici donc notre Camus Prix Nobel...⁶¹ N'en est-il un peu gêné ?

58 No sabem exactament de qui es tracta, ja que no hem localitzat cap Salvat que respongui a les inicials H. P.

59 Aquesta transcripció pertany exactament a la nota que cita d'Henry Poulaille, que adjunta a la carta. Té raó quan indica que la lletra és difícil de desxifrar si no s'hi està acostumat.

60 Gregorio Marañón (1887–1960). Metge, historiador i assagista castellà. Hi ha diverses malalties i signes que van ser descoberts per aquest metge, però no n'hem trobada cap que porti explícitament el nom de «malaltia de Marañón». Sense el context necessari —segurament apareixia en alguna carta prèvia d'Arbó que no hem localitzat—, es fa difícil saber a què es referia concretament Victor Crastre en aquest cas.

61 Efectivament, Albert Camus va rebre el premi Nobel de literatura de l'any 1957.

Bibliografia

- Achab, Benjamin. 2000. «La revue *Preuves* (1951–1974): l'expression d'une intelligentsia dans le champ anticommuniste». *Labyrinthe* 7: 166–168.
- Balent, Andreu, i Nicole Racine. 2008. «Crastré, Victor». Dins Claude Pannetier, dir., *Le Dictionnaire biographique, mouvement ouvrier, mouvement social* (DBMOMS), 460–463. París: Éd. de l'Atelier, CDROM complementari.
- Coromina, Toni. 2014. «Totote, la musa de Manolo Hugué». *La Vanguardia*, 17 agost, 41.
- Cuénot, Alain. 2014. «Clarté (1919–1928): du refus de la guerre à la révolution». *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* 123. Consultat el 31 de juliol de 2014. <http://chrhc.revues.org/3522>.
- Duchâteau, Yves. 2011. *La Mecque du cubisme : 1900–1950: le demi-siècle qui a fait entrer Céret dans l'histoire de l'art: récit*. Ceret: Alter Ego.
- Grémion, Pierre. 1987. «Preuves dans le Paris de guerre froide». *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 13: 63–82.
- Guardiola, Carles-Jordi. 1993. *Cartes de Carles Riba. III: 1953–1959, 123*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Güell, Mònica. 2012. «La recepció de Maragall a França». *Catalonia* 10. Consultat el 31 de juliol de 2014. <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/publication-crimic/catalonia-10>.
- Paire, Alain. 1993. *Chronique des Cahiers du Sud, 1914–1966*. París: IMEC Éditions.
- Pla, Josep. 1928. *Vida de Manolo*. Sabadell: La Mirada.
- Puig i Moreno, Gentil. 2010. «La revista literària *Vallespir* dels anys trenta i la seva reaparició avui». *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès* 6: 438–467.
- Ramis, Josep Miquel. 2011a. «Autotraducció i Sebastià Juan Arbó. El cas de Terres de l'Ebre». Tesi doctoral, Universitat Pompeu Fabra.
- . 2011b. «Traducir bajo control: la versió francesa de *Tino Costa*, de Sebastià Juan Arbó». Dins Xosé Manuel Dasilva i Helena Tanqueiro, eds. *Aproximaciones a la autotraducción*, 197–215. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- . 2012. «Autotraducció i història d'un text literari. *Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig*, de Sebastià Juan Arbó». *Revista de Filología Románica* 29, 2: 319–335.
- . 2015. «La censura en las novelas de los años treinta de Sebastià Juan Arbó». *Represura. Revista de Historia Contemporánea española en torno a la represión y la censura aplicadas al libro* 1: 108–145. Consultat el 31 de juliol de 2014. http://www.represura.es/represura_1_nueva_epoca_2015.pdf.
- Vertenoel, Primaëlle. [s.d.] «*Le Journal des Poètes*, une aventure inédite dans l'histoire des lettres belges». *Recours au Poème. Poésies & Mondes poétiques*. Consultat el 31 de juliol de 2014. <http://www.recoursaupoeme.fr/revue-des-revues/le-journal-des-poetes-une-aventure-inédite-dans-l'histoire-des-lettres-belges>.

En record de Günter Grass. Presentació de la darrera obra elaborada totalment per ell: *Vonne Endlichkait* (Göttingen: Steidl Verlag, 2015, 176 pp.)

PILAR ESTELRICH I ARCE
Universitat Pompeu Fabra
pilar.estelrich@upf.edu

Com és sabut, Günter Grass va morir el 13 d'abril del 2015, amb 87 anys. Segurament pot cridar l'atenció tant la noció de caducitat, de finitud, present al títol de l'obra juntament amb la grafia dialectal, com la meua insistència de posar l'atenció en primera línia en el procés d'elaboració per part de l'autor. Habitualment, pensariem que un llibre queda enllestit quan l'autor ja n'ha acabat d'escriure el text. Però el fet és que Grass no treballava només l'aspecte textual, i fins i tot aquest tenia una elaboració artesanal. Voldria resseguir aquí breument els aspectes biogràfics que tenen a veure amb la manera de treballar pròpia de l'autor.¹ Ens interessa la infantesa i la primera joventut com a punt de referència, i especialment els aspectes relacionats amb la motivació, que exposarem a partir de la seva obra autobiogràfica. Comencem amb l'entorn de la infantesa a Danzig (ara Gdańsk): la botiga d'ultramarins dels pares i el petit habitatge de la barriada de Langfuhr (ara Wrzeszcz).

NOTA DE LES EDITORES: El text de Pilar Estelrich que es publica a continuació s'inscriu en el marc d'uns homenatges a Günter Grass, mort el 13 d'abril del 2015, promoguts per una de les traductores reconegudes per l'escriptor alemany. El 13 d'abril del 2016, el Grup de Recerca Centre d'Estudis de Discurs i Traducció (CEDIT) va organitzar a la Universitat Pompeu Fabra el seminari En memòria de Günter Grass: presentació de *Vonne Endlichkait*, a càrrec de Pilar Estelrich. Al llarg del seminari, a part de resseguir breument la trajectòria biogràfica de l'autor, es va parlar de la forma en què elaborava els manuscrits, estretament relacionada amb l'obra gràfica, de la rellevància que donava als traductors i, finalment, es va comentar el darrer llibre que va poder enllestir, *Vonne Endlichkait*, dominat per la idea de la caducitat i la proximitat de la mort. Seguidament, per tal de recordar l'autor, el 27 d'abril del 2016, l'Associació de Germanistes de Catalunya, juntament amb la secció de Filologia Alemanya de la Universitat de Barcelona i amb el suport del Goethe Institut, va organitzar a la Universitat de Barcelona l'acte Recordant Günter Grass. Entre d'altres, hi va ser convidada Pilar Estelrich, que en la ponència Grass, la traducció i els traductors va remarcar la importància que Grass donava a la tasca dels traductors i va recordar les trobades amb l'autor que tenien lloc sistemàticament per a cada obra narrativa, a més d'altres encontres no relacionats directament amb cap traducció concreta. Aquest text resumeix els continguts de les dues intervencions de Pilar Estelrich en els actes d'homenatge a l'escriptor alemany desaparegut.

1 Podríem recórrer a un quadre sinòptic com el que es troba al web del Lebendiges Museum Online [<http://www.hdg.de/lemo/biografie/guenter-grass.html>], o bé a la informació que es troba al web dels Premis Nobel [http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1999/grass-facts.html], per tal de donar-ne una perspectiva externa.

La botiga d'ultramarins, situada costat per costat del passadís estret que duia a la porta de l'habitatge i que portava únicament la meva mare, de nom Helene Graß, hàbil per als negocis —el pare, Wilhelm, anomenat Willy, decorava l'aparador, s'encarregava de fer les compres als majoristes i retolava els indicadors de preus—, anava entre regular i malament. Mentre la moneda vigent va ser el gulden, el florí, les restriccions duaneres creaven inseguretats per al comerç. A cada cantonada hi havia competència. Per obtenir el permís addicional de venda de llet, nata, mantega i formatge fresc va caldre sacrificar la meitat de la cuina que donava al carrer, de manera que només va quedar un recambró sense finestra per al fogó de gas i la gelera. [...] Massa clients que compraven a espera. A les dones dels funcionaris de la duana, de correus i de la policia els encantava especialment que els apuntessin les compres. Es queixaven, regatejaven, exigien rebaixes. Els pares es confirmaven cada dissabte en tancar la botiga: “Tornem a anar justos de diners” (Grass 2007, 27).²

Aquest entorn explica el desig posterior de l'adolescent de marxar ben aviat de casa i disposar de més llibertat de moviments. Però també se'n deriva l'habilitat per a negociar amb editors, així com fins i tot la capacitat que demostraria un cop assolit l'èxit com a autor d'organitzar fundacions, posar en marxa revistes i campanyes electorals a favor de l'elecció de Willy Brandt com a canceller, etc. En resum: la capacitat d'aconseguir diners i gestionar-los per tal de donar embranzida a les causes que li importaven es va desenvolupar en aquest context de petits botiguers. La cosa va anar així: quan el noiet va insistir a rebre una setmanada com tots els companys, la mare li va proposar que anés a cobrar a domicili els deutes dels clients, i li va aconsellar que ho fes sobretot el divendres, just quan s'acabava de cobrar el jornal.

D'aquesta manera, amb deu o onze anys, com a alumne de “Sexta” o “Quinta”, em vaig convertir en recaptador de deutes astut i globalment amb èxit. No se'm podien treure de sobre amb una poma o uns quants caramels barats. Se m'acudien paraules capaces d'estovar el cor dels deutors. Ni tan sols les excuses pietoses, plenes d'unció, s'obrien pas a les meves orelles. Resistia davant les amenaces. Qui intentava tancar-me la porta de casa de cop, es trobava el meu peu entremig. Els divendres em presentava amb especial exigència tot esmentant la setmanada acabada de pagar. Ni tan sols respectava

2 Der Kolonialwarenladen, der sich dem schlauchengen Flur zur Wohnungstür hin seitlich anschloß und den allein meine Mutter unter dem Namen Helene Graß geschäftstüchtig führte – der Vater Wilhelm, Willy gerufen, dekorierte das Schaufenster, kümmerte sich um Einkäufe bei Grossisten und beschriftete Preisschilder –, ging mäßig bis schlecht. Zur Guldenzeit verunsicherten Zollbeschränkungen den Handel. An jeder Straßenecke Konkurrenz. Um den zusätzlichen Verkauf von Milch, Sahne, Butter und Frischkäse genehmigt zu bekommen, mußte die Hälfte der Küche zur Straßenseite hin geopfert werden, so daß nur eine fensterlose Kammer für den Gasherd und den Eisschrank übrigblieb. [...] Zuviel Pumpkundschaft. Besonders die Frauen der Zoll-, Post-, Polizeibeamten liebten es, ihre Einkäufe anschreiben zu lassen. Sie jammerten, knapsten, verlangten Rabatt. Die Eltern bestätigten sich jeweils am Sonnabend nach Ladenschluß: “Wir sind schon wieder mal knapp bei Kasse” (Grass 2006, 27).

la santedat del diumenge. I durant les vacances, tant les breus com les llargues, estava actiu durant tot el dia (Grass 2007, 29)³

Fou així, doncs, com el petit «cobrador del frac» va aconseguir a més d'unes quantes pallisses una visió àmplia de la vida social i dels habitatges, generalment tan miserables com el seu, un bloc de pisos amb un sol lavabo per a quatre llogaters. Aquesta manca d'espai i comoditat, així com les friccions amb el pare, expliquen que amb quinze anys es presentés voluntari per a servir en els submarins, que eren l'admiració dels nois, tot i que ja aleshores la gran majoria estava destruïda. El jove Grass no tenia cap font d'informació alternativa que el pogués fer dubtar de res. Estava perfectament integrat en el sistema, talment com el seu pare.

Però de la feina d'inculpar, classificar i estigmatitzar puc encarregar-me'n jo mateix. És ben clar que com a membre de les Joventuts Hitlerianes vaig ser un jove nazi. Vaig mantenir la fe fins al final. No pas fanàticament al davant de tot, però amb la mirada immòbilment clavada a la bandera, que passava per ser "més que la mort", vaig mantenir la meua posició dins les files, habituat a portar el pas. Cap dubte no enterbolia la fe, res subversiu, com ara haver fet córrer fulls volants, no em pot exonerar. Cap acudit sobre Göring no va fer sospitar de mi. Ben al contrari, jo veia la Pàtria amenaçada, ja que estava assetjada pels enemics (Grass 2007, 41).⁴

D'altra banda, cal tenir molt en compte que l'aparell propagandístic del règim era molt eficaç i omnipresent; recordem, a més, que la ciutat de Danzig, en la seva condició d'Estat Lliure, sotmès únicament a la Societat de Nacions d'ençà del final de la Primera Guerra Mundial, havia esdevingut un feu del Partit Obrer Nacional-Socialista (NSDAP) ja abans de l'ascens de Hitler al govern del Reich. I els NODOS que vèiem al cinema de la meua infantesa no eren més que una pobra imitació dels noticiaris setmanals en imatges que feia projectar a cada sessió el Ministeri de Propaganda de Joseph Goebbels. Com que el tres per cent que obtenia dels deutes pendents recaptats permetia al jove Grass no perdre's ni una sola

3 So wurde ich mit zehn oder elf, als Sextaner oder Quintaner, zum gewieften und unterm Strich erfolgreichen Schuldeneintreiber. Mit einem Apfel oder billigen Bonbons war ich nicht abzuspeisen. Worte fielen mir ein, das Herz der Schuldner zu erweichen. Selbst fromme, mit Öl gesalbte Ausreden verfehlten mein Ohr. Drohungen hielt ich stand. Wer die Wohnungstür zuschlagen wollte, dem stand mein Fuß dazwischen. Am Freitag trat ich mit Hinweis auf ausgezahlten Wochenlohn besonders fordernd auf. Sogar der Sonntag war mir nicht heilig. Und während der kleinen und großen Ferien war ich ganztags tätig (Grass 2006, 31).

4 Aber das Belasten, Einstufen und Abstempeln kann ich selber besorgen. Ich war ja als Hitlerjunge ein Jungnazi. Gläubig bis zum Schluß. Nicht gerade fanatisch vorneweg, aber mit reflexhaft unverrücktem Blick auf die Fahne, von der es hieß, sie sei »mehr als der Tod«, blieb ich in Reih und Glied, geübt im Gleichschritt. Kein Zweifel kränkte den Glauben, nichts Subversives, etwa die heimliche Weitergabe von Flugblättern, kann mich entlasten. Kein Göringwitz machte mich verdächtig. Vielmehr sah ich das Vaterland bedroht, weil von Feinden umringt (Grass 2006, 43–44).

pel·lícula, l'adoctrinament a través del so i les imatges quedava garantit i l'embadalia amb tot de somnis heroics.

Cap noticiari setmanal no deixava de presentar-me la imatge del retorn triomfal dels submarins. I com que el noi de permís que després d'anar al cinema jeia encara llarga estona despert al canapè de la sala d'estar aconseguia sense cap dificultat transportar-se a un dels submarins de set-centes cinquanta tones, em podia veure com a mariner de primera classe fent guàrdia a la torre amb mar grossa: equipat amb un impermeable, envoltat per la bromera, els prismàtics dirigits a l'horitzó dansant (Grass 2007, 73).⁵

El narrador en primera persona que s'identifica com el Grass ancià es pregunta una i altra vegada com va poder viure en aquell ambient sense adonar-se del que passava. Així, just abans de relatar com es dirigeix a l'oficina de reclutament, aprofitant un permís del FLAK, el Servei de Defensa Antiaèria que l'havia «alliberat» de continuar anant a escola, ens confessa el següent:

Res no dóna informació d'allò que s'esdevé en un noi de quinze anys que per iniciativa pròpia vol anar sigui com sigui allà on hi hagi combat i —cosa que podria intuir, que fins i tot ha après dels llibres— on la mort va passant ratlles damunt les llistes de noms. Les suposicions se substitueixen les unes a les altres: ¿va ser l'afluència de corrents de sentiments desbordants, el desig d'actuar per voluntat pròpia, la voluntat de ser acceleradament adult, un home entre altres homes? (Grass 2007, 74).⁶

Després de complir els tres mesos obligatoris al Servei de Treball del Reich i, encara amb setze anys, rep la crida a files que ja mobilitza la lleva del 1927. El formulari no dóna cap indicació de quina unitat li pertoca ni deixa cap possibilitat de triar-la: només sap que ha de presentar-se a Dresden. El narrador remarca l'absència de records sobre els detalls del viatge i els sentiments que el devien acompanyar:

Res sobre el viatge fins a Dresden. Ni una paraula sobre el companatge de la ració de marxa i res d'idees anticipadores, res d'idees que m'assaltessin per l'esquena i que es puguin desxifrar. Resta només afirmar, i per tant es pot posar en dubte, que no va

5 Keine Wochenschau, die mir nicht die erfolgreiche Heimkehr der Boote ins Bild gesetzt hätte. Und da es dem Kurzurlauber, der nach dem Kinobesuch noch lange schlaflos auf der Couch im Wohnzimmer lag, mühelos gelang, sich in eines der Siebenhundertfünfzigtonnenboote zu versetzen, konnte ich mich als Maat bei schwerer See auf Turmwache sehen: gekleidet in Ölzeug, gischtumsprüht, das Fernglas auf den tanzenden Horizont gerichtet (Grass 2006, 81).

6 Nichts gibt Auskunft darüber, was in einem fünfzehnjährigen Jungen vorgeht, der aus freien Stücken unbedingt dorthin will, wo gekämpft wird und – was er ahnen könnte, sogar aus Büchern weiß – der Tod seine Abstriche macht. Vermutungen lösen einander ab: ist es der Andrang überbordender Gefühlsströme gewesen, die Lust, eigenmächtig zu handeln, der Wille, übereilt erwachsen, ein Mann unter Männern zu sein? (Grass 2006, 82).

ser fins a arribar aquí, a la ciutat encara no tocada per la guerra, més precisament a prop de la ciutat nova, i concretament al pis superior d'una mansió de la gran burgesia, situada al barri de Weisser Hirsch, que vaig saber del cert a quina tropa em corresponia pertànyer. La meva següent ordre de marxa deixava clar on havia de ser entrenat com a tripulant de tanc el recluta del meu nom en un camp d'entrenament de tropes de les Waffen-SS, les unitats de les SS que formaven part de l'exèrcit: en algun lloc ben llunyà dins dels boscos de Bohèmia... (Grass 2007, 113).⁷

Tres mesos escassos d'instrucció i cap entrada en combat precedeixen un atac per sorpresa de l'exèrcit soviètic que li causa diverses ferides i el porta a l'hospital; per a ell, la guerra s'ha acabat, i ve l'internament al camp de presoners nord-americà, marcat per la fam, que també serà el denominador comú dels anys següents. Després d'un temps de vagareig per l'Alemanya en ruïnes, un veterà amb una cama de fusta li aconsella que vagi a buscar feina en una mina de potassa: els minaires tenen dret a cupons de racionament extra, per l'alt desgast físic. I així és com es dedica a treballar enganxant vagonetes sota terra, tot aprofitant les llargues aturades degudes a la manca d'electricitat per escoltar les discussions polítiques dels companys de més edat; d'aquesta època prové l'aproximació a la posició moderada dels socialistes, causada pel rebuig als enfrontaments entre els vells nazis i els comunistes, que sovint acabaven atacant conjuntament, des dels dos extrems de l'espectre polític, els socialistes, massa moderats per a uns i altres.

Al cap d'un any treballant de minaire aconsegueix notícies dels pares i de la germana, que han hagut de marxar de Danzig —ara ja Gdańsk— i han estat allotjats en un catau pertanyent a un pagès gasiu; la mare està malalta de càncer i el pare fa d'administratiu en una mina. El jove intenta viure amb ells, però altre cop li resulta insuportable la convivència, rebutja la feina d'administratiu que li ha aconseguit el pare a la seva empresa i decideix marxar a Düsseldorf, on ha sentit a dir que s'ha reobert l'Acadèmia d'Art; i és que aquesta fase vital es caracteritza per una fam triple: la fam material, la fam d'amor físic i la fam d'art.

En ple hivern del 1945–1946, un dels més durs que es recorden, el jove Günter es va posar en marxa cap a la ciutat a través de la neu i va trobar un únic professor a l'edifici desert, tancat per manca de carbó. De fet, com que ell havia estat un alumne rebel i repetidament expulsat, tampoc no disposava del diploma de final del batxillerat necessari per cursar estudis superiors, l'*Abitur*. Per sort, el professor Enseling li va donar l'únic consell que li podia obrir camí i assegurar-li alhora la supervivència material: el va dirigir a l'Oficina d'Ocupació i li va dir que hi demanés per fer d'aprenent de picapedrer i escultor en pedra;

7 Nichts über die Fahrt dorthin. Kein Wort über den Brotbelag der Marschverpflegung und keine vorausseilenden, keine rücklings anfallenden Gedanken, die zu entziffern wären. Nur zu behaupten und deshalb zu bezweifeln bleibt, daß mir erst hier, in der vom Krieg noch unberührten Stadt, genauer, nahe der Neustadt, und zwar im Obergeschoß einer großbürgerlichen Villa, gelegen im Ortsteil Weißer Hirsch, gewiß wurde, welcher Truppe ich anzugehören hatte. Mein nächster Marschbefehl machte deutlich, wo der Rekrut meines Namens auf einem Truppenübungsplatz der Waffen-SS zum Panzerschützen ausgebildet werden sollte: irgendwo weit weg in den böhmischen Wäldern... (Grass 2006, 125–26).

les làpides sempre tenien demanda, i més en aquells temps... I fou així que al cap de dos anys de viure a l'alberg de Càritas fent retrats dels vells acollits allà i de treballar, com l'Oskar Matzerath d'*El timbal de launa*, al costat del cementiri, va poder aconseguir l'admissió a l'Acadèmia. Mentrestant, i després ja a Berlín, amb una ciutat i uns professors que considerava més estimulants, va poder aprofitar l'aprenentatge reparant façanes afectades per la guerra. I també va aprendre, encara a Düsseldorf, que una tasca —sia una escultura o un llibre— mai no s'ha de donar per enllestida abans d'hora:

Encara com a no fumador —o poc després d'haver caigut presoner del plaer incessant—, sota la supervisió emmurriada del professor Sepp Mages, que tot fent un cop al dia la seva ronda de correccions anava donant instruccions concises, vaig aprendre a mantenir aspra al màxim de temps possible la superfície d'argila humida de les escultures, ja que segons deia ell la llisor prematura enganya la vista. “Només fa l'efecte d'estar llest”, era la seva objecció constant.

Aquest mètode el vaig transferir més endavant al treball amb els manuscrits, tot introduint un cop i un altre irregularitats al text i mantenint-lo fluid d'una versió a l'altra. Així mateix continuo treballant dempeus davant de pupitres alts, ja que estar dret davant del cavallet de modelar se'm va convertir en un hàbit. Mages no tolerava que estiguéssim asseguts (Grass 2007, 310).⁸

Així doncs, l'aprenentatge de l'ofici d'escultor va tenir importants conseqüències per al mètode de treball de l'escriptor, especialment pel que fa al procés de creació de les obres extenses. El text era escrit primer a mà, preferiblement en un bloc de llibre en blanc ja enquadernat en les dimensions previstes per a la publicació, i anava precedit d'una sèrie d'esquemes repensats un cop i un altre, en els quals es planificaven totes les ramificacions de la trama en el cas de la narrativa extensa, fins i tot amb la dimensió prevista per a cada segment. D'aquesta manera s'assegurava la seqüència coherent del conjunt. El fet no tenia una importància menor, sobretot en el cas de les novel·les llargues i complexes. Al volum *Fünf Jahrzehnte. Ein Werkstattbericht* (2004)⁹ podem observar diverses mostres d'aquesta planificació entre gràfica i textual que precedia la primera redacció.

Sembla clar que no podem resseguir el procés de la primera novel·la, *Die Blechtrommel* i, especialment, dels tres primers esborranys que, segons afirmava Grass a *Beim Häuten der*

8 Noch als Nichtraucher – oder kurz nachdem ich dem unablässigen Vergnügen verfallen war – lernte ich unter der mürrischen Aufsicht des Professors Sepp Mages, der einmal täglich seine Korrekturrunde machte und dabei wortkarge Anweisungen von sich gab, die feuchttonige Oberfläche der Skulpturen möglichst lange rau zu halten, weil vorzeitige Glätte, sagte er, das Auge täusche. »Das sieht nur fertig aus«, hieß sein beständiger Einwand.

Diese Methode habe ich später auf die Manuskriptarbeit übertragen, indem ich den Text immer wieder aufraute und von Fassung zu Fassung in Fluß hielt. Auch schreibe ich immer noch an Stehpulten, weil mir das Stehen vorm Modellierbock zur Gewohnheit geworden ist. Mages duldet kein Sitzen (Grass 2006, 345–46).

9 G. Fritze Margull, ed. 2004. *Fünf Jahrzehnte. Ein Werkstattbericht*. Göttingen: Steidl.

Zwiebel, li van servir per alimentar la calefacció del petit habitatge de París on treballava al costat de la caldera del soterrani. En canvi, l'obra generada durant el període següent, també molt productiu pel que fa a la narrativa extensa, no va adquirir forma definitiva fins que un projecte molt ambiciós i extens concebut al principi com una única novella no es va plasmar en una primera novella curta, *Katz und Maus (El gat i la rata)*, pensada inicialment com una ramificació de l'argument, que un cop segregada i redactada va deixar lliure la potència narrativa de l'autor per al treball en el que esdevindria l'extensa obra *Hundejahre (Anys de gos)*, recentment tornada a publicar en tres volums profusament il·lustrats.

Un procés similar és el seguit per la resta de narrativa: així, la novella curta *Unkenrufe (Mals averanys)* formava part d'un conjunt que no va començar a adquirir forma fins que se'n va desprendre la peça breu i la part restant va anar esdevenint l'extensa novella *Ein weites Feld (Una llarga història)*, llargament planificada i reestructurada.

Així, després de la fase de planificació en forma d'esquemes que adquirien un aspecte figuratiu relacionat amb la idea central de la trama, venia una primera versió manuscrita en un bloc enquadernat de la mida prevista, amb dibuixos intercalats (generalment a ploma), o en ocasions (cas d'*Ein weites Feld*) precedida per imatges que anunciaven o resumien elements de la trama i prefiguraven els personatges.

Un cop completada una primera versió manuscrita, Grass n'elaborava una segona, que corregia i modificava la primera. El procés de redacció manual es repetia per tercer cop abans de passar a la primera versió mecanografiada, picada amb dos dits en una màquina Olivetti Lettera, germana bessona de la que havia rebut com a regal de noces el 1954. (Volker Neuhaus dóna a un apartat de la seva extensa biografia el títol ben encertat de «Casament amb Lettera Olivetti».)¹⁰ També aquesta versió era revisada a fons i seguida per una segona i sovint una tercera, encara força corregides.

MEINE ALTE OLIVETTI

ist Zeuge, wie fleißig ich lüge
und von Fassung zu Fassung
der Wahrheit
um einen Tippfehler näher bin.

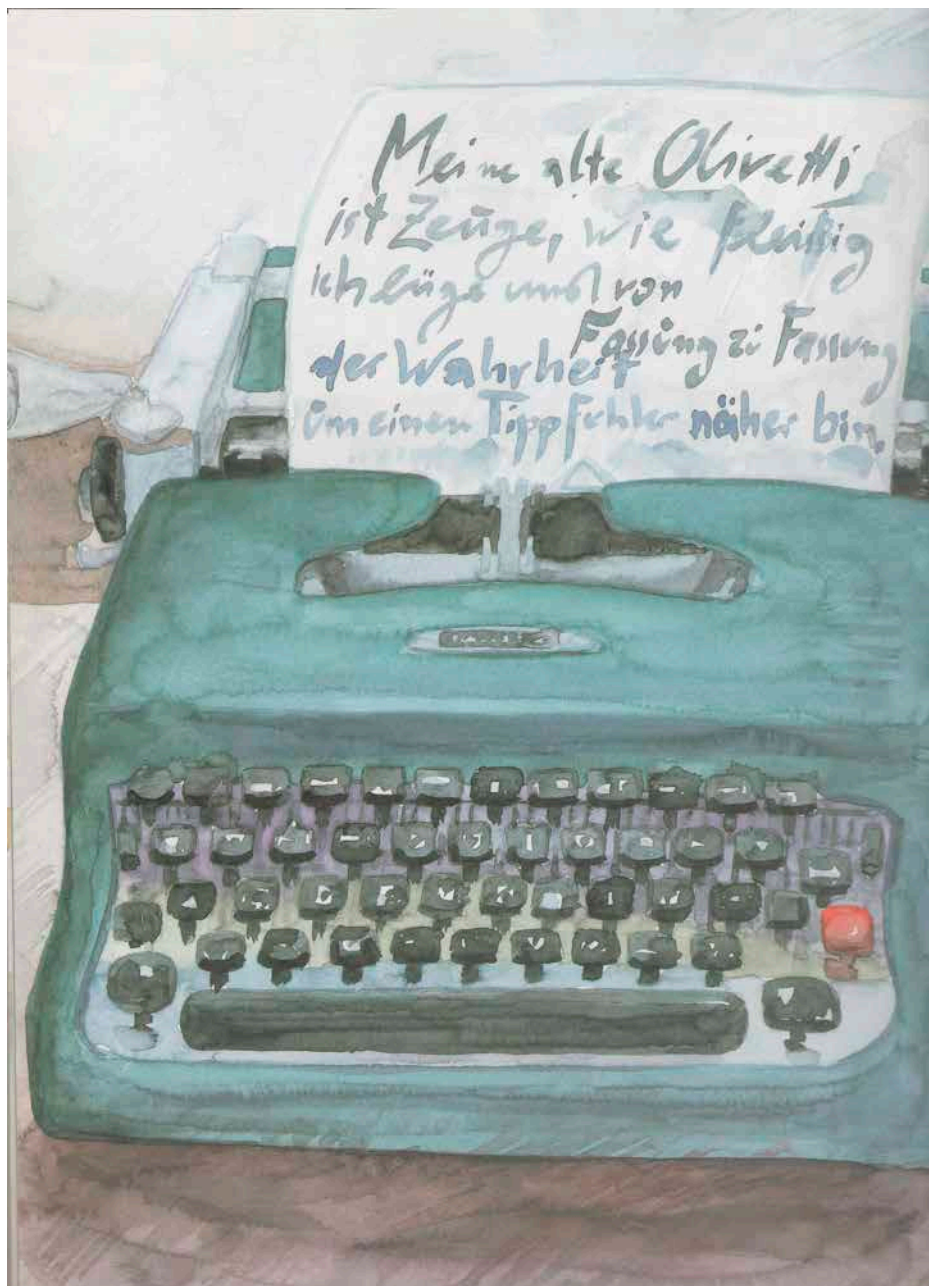
LA MEVA VELLA OLIVETTI

dóna fe del meu mentir diligent
i de com cada nova versió
m'acosta una mica més a la veritat
cada cop que elimino una errada.¹¹

Llavors arribava el moment de posar el text en mans de la secretària, en els darrers anys Hilke Ohsoling. Aquesta versió en lletra d'impremta, ja formalitzada, era rellegida i comentada amb esperit crític en col·laboració amb el seu lector personal Helmut Frielinghaus, mort el 2013; en morir ell, el seu lloc va ser parcialment ocupat per l'especialista Dieter Stolz, germanista que havia fet recerques per al material d'*Ein weites Feld (Una llarga història)* i altres obres com *Im Krebsgang (Com els crancs)*, a fi d'evitar que l'autor fos reconegut i

¹⁰ Neuhaus, Volker. 2012 (1a edició). *Günter Grass. Eine Biographie*. Göttingen: Steidl Verlag. Apartat esmentat: «Die Eheschließung mit Lettera Olivetti», pp. 126–129.

¹¹ (Grass 2004, 43). Totes les versions de poemes són meves i inèdites.



es divulgessin rumors sobre la temàtica que elaborava. Finalment, en el cas dels llibres illustrats com el que ara comentarem, venia la tria i ordenació d'imatges, feta juntament amb l'editor Gerhard Steidl, especialitzat en obra gràfica. (Potser vàreu assistir a una conferència impartida per aquest impressor vocacional al Goethe Institut durant el 2014?).

Així doncs, no és cap constatació banal poder dir que aquesta darrera obra no és pòstuma, sinó encara publicada després de culminar en vida de l'autor tot el procés de redacció i composició; potser sí que en algun moment s'hi troba a faltar la mà de Frielinghaus, amic i confident de tants anys, però per desgràcia això ja era impossible.

La darrera fase era encara la trobada amb els traductors, que a partir de 1978 amb *Der Butt* (*El turbot*) tenia lloc per les obres de narrativa: l'editorial alemanya (Luchterhand primer, després Steidl) finançava l'activitat, l'allotjament i la manutenció, i les editorials estrangeres que havien adquirit les llicències s'havien de comprometre a pagar el viatge. Les trobades solien durar entre quatre i cinc dies de treball, amb arribada el diumenge i sessions de vuit a deu hores des de les nou del dilluns fins a migdia del divendres; totes les preguntes i respostes quedaven enregistrades en una acta extensa, redactada per Hilke Ohsohling i revisada per Helmut Frielinghaus. De vegades, a la trobada encara hi havia ocasió de corregir alguna errada d'impremta o petita incongruència, a banda de formular-hi mil preguntes o comentaris: d'aquí que Grass afirmés reiteradament que els traductors són els que llegeixen amb més detall i precisió («Übersetzer sind die genauesten Leser»). A l'època anterior a la disponibilitat d'Internet, la documentació que s'hi oferia era d'un valor incalculable; un cop els aspectes materials van ser més fàcils de recercar, l'atenció es va poder centrar encara més en l'estil desitjat i en aspectes com l'estructuració de les frases, que no es podien tallar per més llargues que fossin, així com el grau de col·loquialitat o d'historicitat de les expressions, a banda de les coreferències entre passatges de la mateixa obra i obres del mateix autor o d'altres. Les dificultats variaven molt segons la distància cultural i lingüística entre l'original i les llengües i cultures d'arribada.

Per posar un exemple podem comentar el cas d'un títol, la primera obra de la *Trilogie der Erinnerung* (*Trilogia de la memòria o del record*) formada per *Beim Häuten der Zwiebel* (*Tot pelant la ceba*), *Die Box* (*La caixa dels desitjos*) i *Grimms Wörter*, que correspondria a *Les paraules dels Grimm* i que va ser objecte d'una trobada amb l'autor i el seu entorn al Col·legi Europeu de Traductors (Straelen) on vam ser convidats sis traductors per tal de presentar-ne mostres de traducció a les nostres llengües i debatre sobre el grau de traductibilitat d'una obra organitzada en capítols que utilitzen en ordre alfabètic les paraules del grandios diccionari iniciat per Jakob i Wilhelm Grimm l'any 1838 i no completat fins a l'any 1961. Al capdavant, només el traductor neerlandès, Jan Gielkens, ha enllestit l'obra;¹² fins i tot el traductor danès, Per Ohrgaard, tenia por que el resultat no anés més enllà d'un «unterhaltsameres Langenscheidt», un diccionari bilingüe una mica més entretingut de l'habitual. I no parlem de la distància envers les llengües romàniques: com bé va dir Miguel

12 La traducció al neerlandès acaba de rebre el principal premi de traducció del país, Filter. (Comunicació personal de Jan Gielkens).

Sáenz, ell hauria pogut escriure *Las palabras de María* (s'entén: Moliner), però hauria estat una obra nova; *mutatis mutandis*, nosaltres podríem fer el mateix amb *Les paraules de Mossèn Alcover*, ja que el seu diccionari, continuat per Francesc de Borja Moll, segueix fidelment el model establert per Jacob Grimm. Si teniu curiositat, podeu veure un article meu a *Revisiones*, traduït a la revista *Visat* del PEN català.¹³

Retornem ara a l'inici d'aquesta digressió. *Tot pelant la ceba* no es correspon ben bé amb *Beim Häuten der Zwiebel*, que en realitat seria *En treure les capes de la ceba*, i no pas una noció tan casolana i llagrimosa com sembla actualment. El fet és que es va imposar ja de bon principi la primera reacció en anglès i castellà davant del títol original: *Peeling the Onion*, *Pelando la cebolla*. Ara bé, al seu darrere hi ha una referència a *Peer Gynt* de Henrik Ibsen: el protagonista, cap al final del drama, agafa una ceba salvatge i la va desfent capa rere capa, túnica rere túnica si ens embranquem amb terminologia botànica, mentre en busca el cor, el centre, el nucli, com a metàfora de la recerca de la seva pròpia ànima. Bé doncs: a l'única versió catalana de *Peer Gynt* que vaig localitzar el 2006, traduïda d'una versió francesa abreujada, aquesta escena ni tan sols apareixia; per a mi, la referència era inexistent en el moment de la trobada amb l'autor, el desembre de 2006, a Lübeck. Fins al cap d'un cert temps, no vaig tenir notícia d'una versió completa, de Joan Sellent i Anne-Lise Cloetta, que la incloïa, però també parlava de «pelar la ceba». L'única versió que va aconseguir imposar la noció d'anar despullant la ceba, és a dir la memòria, capa rere capa, va ser la neerlandesa: Jan Gielkens la va titular *De rokken van de ui*, literalment les *túniques o faldilles de la ceba*, amb la qual cosa establia una relació intertextual amb el primer capítol d'*El timbal de llauna*. Ja veieu que les coses aparentment més senzilles tenen cops amagats.

En el cas de la darrera obra gairebé pòstuma també crida l'atenció d'entrada el títol de l'obra en si, per la barreja de la forma dialectal procedent del prussià oriental, la regió d'origen de Grass, manifestada en la contracció de preposició i article i en la grafia del substantiu, que contrasta intensament amb la condició de cultisme abstracte del terme. En efecte, en llegir el mot *Endlichkeit*, que podríem traslladar com a *finitud* o *caducitat*, ens sentim transportats als temps del Barroc i la seva obsessió per la vanitat del món i de la vida humana. Gairebé sembla que esperem un sonet d'Andreas Gryphius com ara «Es ist alles eitel»: «Tot és vanitat». Podem comparar l'actitud del volum *Eintagsfliegen (Efimeres, 2012)*, que constata les xacres de la vellesa tot mantenint una actitud positiva i plena d'ironia envers si mateix, amb la que adjuntem a continuació, ja del 2015; tots dos poemes giren al voltant del mot *jetzt, ara*.

13 Estelrich, Pilar. 2010. «Una declaració de amor a la lengua alemana: *Grimms Wörter*, de Günter Grass». *Revisiones. Revista de crítica cultural* (06), pp. 43–48. <http://www.unav.es/centro/cfhuarte/revisiones>. Traduït per Anna Rosich a la web del PEN català [<http://www.visat.cat/literatura-universal-catala/cat/ressenyas/122/174/0/0/gunter-grass.html>]. En aquest mateix web del PEN podeu trobar el llistat de traduccions existents en català.

EINTAGSFLIEGEN (2012)*ATEMPAUSE*

Jetzt gleich, erst jetzt
ein Gedanke, nicht haltbar.
Jetzt wieder einer, der gestern schon flüchtig.
Jetzt im Gehölz die Amsel,
die jetzt woanders von Ast zu Ast.
Jetzt keinen Schritt weiter
und mit angehaltenem Atem
auf ein Jetzt von grenzloser Dauer hoffen;
aber der Kopf – immer vornweg,
hinterdrein – spielt nicht mit.

PETIT DESCANS

Ara mateix, tot just ara
una idea, fugaç.
Ara una altra d'ahir, ja intuïda.
Ara la merla dins dels matolls
que ara ha fugit de branca en branca.
Ara no fer ni un pas més
i esperar sense gosar trencar alè
un Ara de durada infinita;
però el cap —sempre al davant
o al darrere— no en fa cas.¹⁴

El canvi d'actitud del següent poema, un dels últims inclosos al llibre que ens ocupa, és manifest, sense que això impliqui el conjunt del volum: hi ha molts relats breus i petits poemes que no mantenen el to serè i irònic que coneixíem dels dos volums de poemes il·lustrats anteriors, *Fundsachen für Nichtleser (Troballes per als que no llegeixen)* i *Eintagsfliegen (Efímeres)*.

VONNE ENDLICHKEIT (2015)¹⁵*JETZT*

ist vorbei und war gewesen.
Jetzt wünscht sich Dauer,
tanzt auf dünnem Seil
und ruft im Sturz noch: Seht,
ich bleib bestehn.

L'ARA

ha passat i ja és estat.
L'Ara vol durada,
dansa sobre una corda prima
i mentre cau encara crida: Mireu,
continuo existint.

Beschleunigt Jetzt, sich hinterdrein,
ein Läufer, dem kein Ziel gesetzt,
doch dessen Uhr am Fuss
die Jetztzeit stoppt, die Schritte zählt,
und jeder Schritt sagt: jetzt jetzt jetzt.

Un Ara accelerat que es persegueix,
un corredor que no té pas cap meta,
però porta un rellotge lligat al turmell
que cronometra l'Ara, compta els passos,
i cada pas li va dient: ara ara ara.

Kein Nagel hält es, ist
kaum aufgetreten abgegangen,
ist da und weg zugleich,
es sei denn, Er macht seinen Schnitt
und nimmt dem Jetzt sein relatives Sein.

Cap clau l'atura, ja tot just
entra en escena que ja n'ha sortit,
està present i alhora n'ha marxat,
en no ser que Ella faci el tall final
i prengui a l'Ara l'ésser relatiu.

14 Grass, Günter. 2012. *Eintagsfliegen*. Göttingen: Steidl.

15 Grass, Günter. 2015. *Vonne Endlichkait*. Göttingen: Steidl.

Nur Er, der Tod, ist immer da,
ihm ist die eine Silbe vorbehalten,
die jederzeit auf Abruf wartet,
uns trifft inmitten langer Sätze,
auch Schläfers Traum verknapp.

Tan sols Ella, la Mort, sempre és present,
té en exclusiva aquell únic mot
que espera constantment sentir la crida,
ens fereix al bell mig de frases llargues
i escurça fins i tot el somni del dorment.

Was bleibt, ist rückdatierter Schrott
und ein zerstückelt Klebeband,
durch dessen Lücken Zukunft blinzelt,
die auch nichts Bessres weiss,
als jetzt zu sagen, jetzt jetzt jetzt.

El que roman és ferralla endarrerida,
i una cinta adhesiva esbocinada
entre els buits de la qual guaita un futur
que tampoc no sap pas fer cap altra cosa
més que dir ara: ara ara ara.

Malgrat el to molt més pessimista i la noció de fugacitat aplicada no tan sols a la pròpia capacitat de memòria i concentració, sinó al concepte de caducitat i brevetat universals, no falta mai una bona dosi d'ironia cap a si mateix ni de crítica envers l'entorn sociohistòric. Aquest segon poema que he escollit està dominat per l'advertiment de no abaixar mai la guàrdia davant les injustícies que ens envolten, i que en tants moments no hem percebut ni sabut o volgut evitar a temps:

BEVOR ES ZU SPÄT IST

Niemand sage, wie schon zu oft,
das haben wir nicht gewusst.

ABANS NO SIGUI MASSA TARD

Que ningú no digui, com ja ha passat sovint:
Això no ho sabíem.

Nicht einer der stummen Gerechten
soll hinterdrein fleckenfrei sein.

Cap ni un dels justos que guardaven silenci
ha de romandre immaculat.

Keiner schweige die Woche über
und spreche sich sonntags frei.

Que ningú calli tota la setmana
i quedi absolt en confessar el diumenge.

Nie wieder wollen wir Denkmäler bauen
für Opfer, zuvor nicht bedachte.

Que mai més no ens calgui bastir monuments
per a víctimes que no havíem previst.

Ohne Schuld wird gespiegelt
kein einziger vor sich bestehen können.

Ningú no es podrà mirar al mirall
i trobar-se lliure de culpa.

Schon im Davor ist die Schande danach
in Blumentöpfen verwurzelt.

Ja l'Abans duu la vergonya del Després
arrelada en cossiols i a punt per créixer.

Per últim, us proposo acabar aquest petit recorregut incomplet amb el poema final, que dóna títol a l'obra i està escrit de manera que representi el dialecte prussià oriental, la forma inicial de la llengua materna de l'autor, en una mena de retorn als inicis a tall de comiat

vital. Observem que, tot i la solemnitat del tema, no hi falten mostres d'ironia, fins i tot tenyides d'irreverència.

VONNE ENDLICHKAIT

Nu war schon jewäsen.
Nu hat sech jenuch jehabt.
Nu is futsch un vorbai.
Nu riehr sech nuscht nech.
Nu will kain Furz nech.
Nu mecht kain Ärger mähr
un baldich bässer
un nuscht nech ibrich
un ieberall Endlichkait sain.

DE LA FINITUD

Ara ja tot és estat,
Ara ja n'hi ha hagut bé prou.
Ara ja tot s'ha acabat.
Ara ja res més no es mou.
Ara ja tot farà llufa.
Ara res no ens farà nosa
i aviat tot millorarà
i no hi haurà res per fer
i arreu del món tot tindrà fi.

I si no volem quedar-nos amb un final tan trist, sempre podem acudir al discurs amb el qual Grass va agrair la concessió del Premi Nobel de Literatura l'any 1999, i que precisament porta per títol *Continuarà*.¹⁶

Referències bibliogràfiques

- Grass, Günter. 2006. *Beim Häuten der Zwiebel*. Göttingen: Steidl.
———. 2007. *Tot pelant la ceba*. Traducció de Pilar Estelrich i Arce. Barcelona: Edicions 62.
———. 2004. *Fundsachen für Nichtleser*. Göttingen: Steidl.
———. 2012. *Eintagsfliegen*. Göttingen: Steidl.
———. 2015. *Vonne Endlichkait*. Göttingen: Steidl.

¹⁶ Fortsetzung folgt: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1999/grass-facts.html. També es poden trobar mostres de poemes de tots els períodes creatius de l'autor en el meu article «Una petita incursió en la lírica de Günter Grass». *Anuari TRILCAT*, 4 (2014): <http://trilcat.upf.edu/anuari-trilcat/anuari-trilcat-num-4-2014/>.

L'herència yeatsiana

Yeats Reborn, ed. Hedwig Schwall. Lovaina: European Federation of Associations and Centres of Irish Studies, 2 vol., 2015, 44 i 117 pp.

JOSEP M. JAUMÀ

Traductor i dramaturg

Traductor d'*Irlanda indòmita. 150 poemes de W.B. Yeats*

josepmjauma@gmail.com

L'any 2015 s'acomplien els 150 anys del naixement de W. B. Yeats. Una cinquantena d'universitats europees (entre elles la de Barcelona, editora d'*Estudios irlandeses*, revista digital de referència en aquest camp) van decidir celebrar l'aniversari amb una sèrie d'actes, entre ells la traducció a tants idiomes europeus com fos possible d'una selecció de poemes, drames i assaigs de l'escriptor. Un projecte, com van dir ells mateixos, «euro-open».

Van rebre unes 300 respostes. Un jurat per a cada llengua format per un expert en literatura irlandesa i un altre en traducció van seleccionar 90 versions de 32 poemes, que han estat publicats per la universitat flamenca de Lovaina amb el títol de *Yeats Reborn*; i 181 poemes més, sis drames, sis assaigs i els comentaris fets pels mateixos traductors, a més de fotos i d'audiovisuals de representacions, especialment les més innovadores, que apareixen al web <http://www.yeatsreborn.eu>.

Les traduccions del llibre són en les següents llengües: alemany, català, castellà, croat, finès, francès, gaèlic, gallec, grec, hebreu, holandès, hongarès, italià, letó, noruec, polonès, portuguès, romanès, rus, turc, txec i suec. Les versions més nombroses són les hongareses (on es veu que hi ha una curiosa identificació amb els irlandesos, a qui anomenen «els hongaresos de l'oest»), seguides de les txeques i les catalanes. Com que Yeats creia en la vida després de la mort, estic segur que això li ha d'haver alegrat la festa.

No és pas que no hagués estat ja traduït àmpliament, i per grans traductors: Eugenio Montale, Pierre Leyris, Czesław Miłosz i fins pel primer president de Senegal, Leopold Senghor. En català tenim una dotzena de poemes traduïts per Marià Manent i trenta-quatre per l'altre Marià, l'eivissenc Villangómez. També els drames yeatsians, especialment els de caire més nacionalista, van aparèixer molt aviat: *The Countess Cathleen* en polonès el 1904, i després en croat i hongarès, com *Cathleen ni Houlihan* també en català i gallec a la dècada de 1920. Als països sota el règim soviètic va ser silenciada fins a la *glasnost*, el 1985.

La varietat de llengües centrades en un mateix tema és una ocasió estupenda per a la reflexió i per a l'enriquiment mutu. Em limito ara a reproduir les consideracions que m'han semblat més il·lustratives, recollides per l'editora Hedwig Schwall a la seva introducció.

Seguint l'esquema de Francis Jones a l'*Oxford Handbook of Translation* (2011), segons els qual hi ha tres tipus bàsics de traducció poètica: la literal, l'adaptació i la recreació, trobem, per exemple, un professor hongarès que proposa als alumnes de fer una traducció literal per

tal de marcar la diferència amb l'hongarès, i els proposa «to use Latin cognates of the English originals even where a Hungarian transliteration or equivalent may be suggested». Ho fa, diu, per crear «alienness» i, d'aquesta manera, «to take the reader to the foreign country via translation». Hi ha d'haver gent per a tot. Potser simplement traduir els resultava avorrit.

Com a exemple d'adaptació, una altra hongaresa prefereix traduir «alone in the bee-loud glade» amb l'equivalent hongarès de «the meadow is humming only for me», que li sembla més «harmonios». Adaptar és, és clar, ficar-se en un pou sense fons.

Finalment, la recreació, que és (si més no per a mi) del que es tracta. Com diu Schwall, ha de ser alhora «faithful and free» o, en paraules de Yeats, «a matter of chance and choice».

Pel que fa als tres nivells que proposava Ezra Pound: el musical, l'imaginari i el conceptual, trobo interessants algunes de les observacions dels traductors, sobretot pel que fa a aquelles llengües que ens són més desconegudes. Els traductors parlen de les dificultats de la seva tasca. Per exemple:

- que, a diferència de l'anglès, que (com el català) és predominantment iàmbic, el croat és trocaic (com el nostre llenguatge de jocs infantils).
- que, en txec, el llenguatge poètic és tan diferent del llenguatge comú, i que està tan fixat, que canviar-hi un mot de context resulta problemàtic.
- que les traduccions hongareses tendeixen a sacrificar el sentit a la musicalitat. I que, essent l'hongarès una llengua aglutinativa, necessita unes vint síl·labes per traduir un decasíl·lab.
- el romanès, en canvi, té l'avantatge que permet unir dos o més mots en un de més breu, semblant, crec, a com ho fan col·loquialment l'anglès (*give them – give'em*) o el català (*donar-los – dona'ls*).

Per no cansar el lector amb més exemples (la introducció n'és plena), passo a donar la meua impressió sobre les traduccions. Deixo de banda, naturalment, les meves i les d'aquelles llengües de les que no en sé ni un borrall. La primera impressió és per l'excel·lent qualitat, en general, de les holandeses i romaneses: el ritme, la precisió del llenguatge, les rimes gens forçades. La qualitat es nota de seguida.

I will arise now, and go to Innisfree. («The Lake Isle of Innisfree»)

Ik wil nu opstaan en gaan, en gaan naar Innisfree.

I am content to live it all again («A Dialogue of Self and Soul»)

Ma multumesc sâ retrâiesă totul

També les traduccions italianes, portugueses i gallegues sonen força bé:

Who dreamed that beauty passes like a dream? («The Rose of the World»)

Chi mai sognò che la bellezza passa come un sogno?

When you are old and grey and full of sleep («When You are Old»)
 Quando fores grisalla, e velha e ensonada

The broken wall, the burning roof and tower
 And Agammenon dead. («Leda and the Swan»)
 a muralla fendida, torre e tellado en lapas
 e Agamenón morto.

Les traduccions alemanyes —diria— es limiten a complir, sense amoïnar-s'hi gaire. En canvi (preferiria no haver de dir-ho), què passa amb les franceses, castellanes i catalanes? Una traducció castellana ja comença canviant incomprendiblement el títol del poema: «The Stolen Child» per «Inocencia perdida» (?). No parlem de l'absència de cap interès per imitar el ritme ni per la precisió. Semblaria que n'hi ha prou amb saber una mica d'anglès; però ni això:

«In one another's arms» no vol dir «del brazo»

Ni:

«a coat upon a stick» no és «abrigo con un bastón»

No sé si serveix de consol que les traduccions franceses caiguin en errors semblants:

«ignorant good-will» – «insouciant ardeur» (?)
 «Labour is blossoming» – «la labeur se libère» (?)

fins arribar a l'absurd:

«We had fed the hearts on fantasies,
 The heart's grown brutal from the fare» («The Stare's Nest by my
 Window»)
 «Nous avons nourri le coeur de chimères,
 Le coeur à force de nourriture s'est endurci» (!)

I en català? Em sap molt de greu el malentès de qui diu que s'ha volgut inspirar en models vuitcentistes, cosa que l'ha portat a escriure, per exemple: «tallí i pelí una vara d'avellaner / i una baia al fil enganxí».

Estem parlant de traduccions fetes, algunes, per professionals de la traducció, i d'altres, per estudiants. No és el mateix, d'acord. Però són estudiants de Facultats i de Màsters de Traducció. Crec que hi ha coses que ens obliguen a posar en qüestió l'ensenyament del llenguatge en tot el nostre sistema educatiu. Es tracta del seu ús més bàsic, el fonament de l'edifici social. La celebració yeatsiana ens podria servir per reflexionar-hi una mica.

Jacint Verdaguer. *Mount Canigó. A Tale of Catalonia*. Introducció i traducció de Ronald Puppo. Barcelona / Woodbridge: Editorial Barcino / Tamesis, 2015, 236 pp.

JOAN CURBET
Universitat Autònoma de Barcelona
joan.curbet@uab.es

La rellevància literària d'una cultura minoritària com la nostra, en termes de recepció internacional, depèn en bona mesura de fornir als lectors i als professors forans eines que permetin integrar els nostres autors dins d'uns marcs referencials adequats, que depassin els contextos locals sense menystenir-los, i posin en valor les seves vinculacions amb la gran tradició occidental. Aquesta és justament la tasca que porta a terme, de manera pacient però constant, la sèrie d'autors catalans editada en anglès per Barcino/Tamesis: un cànon selecte i rigorós, elaborat i curat per especialistes i traductors no solament dotats de renom, sinó de perspectives crítiques ben esmolades. La sèrie ha estat centrada fins ara en la literatura medieval, i amb aquest volum comença a obrir-se a la producció d'èpoques més properes. No sembla tasca fàcil, a primer cop d'ull, la integració en aquest cànon dels autors de la Renaixença o, en termes generals, del segle XIX català: la densitat i la riquesa d'aquest mateix període, en termes de *Weltliteratur*, pot fer passar més desapercbudes les aportacions de cultures que no han disposat d'una estructura estatal o d'una circulació prou àmplia. També a nivell poètic, i vist sempre des d'una perspectiva internacional, el corpus ofert per Verdaguer pot resultar desconcertant: a voltes, massa colpidorament sincer i confessional (en aquest sentit, massa modern), a voltes massa tradicionalista (és a dir: massa ancorat al passat, almenys en aparença).

Amb aquesta edició de *Mount Canigó. A Tale of Catalonia*, Ronald Puppo ens aporta un Verdaguer plenament recognoscible i, des d'ara, completament assimilable dins de la gran literatura universal, que l'haurà d'integrar sense excuses. No es tracta d'una novetat absoluta: idealment, aquest text hauria de llegir-se formant díptic amb el preciós *Selected Poems of Jacint Verdaguer*, a càrrec del mateix Puppo, que es va publicar en un magnífic volum l'any 2007, a The University of Chicago Press, amb introducció de Ramon Pinyol i Torrents i un generós acompanyament d'illustracions. Agafats en conjunt, els dos volums ofereixen una idea proporcionada del gruix i de la qualitat de la producció verdagueriana. Si el primer oferia un tast dels diversos perfils del poeta, el segon proposa una lectura completa, seriosa i aprofundida, del seu text èpic més poderós. La presentació, a càrrec del mateix Ronald Puppo, posa un èmfasi adequat en els motius pels quals aquest poema és no només reivindicable, sinó apreciable avui en dia: la seva força narrativa, organitzada en seqüències múltiples de narracions interiors i digressions; la seva exploració de les vinculacions entre geografia natural i geografia humana; la seva voluntat de crear i fixar un imaginari col·lectiu; la seva capacitat d'experimentació formal. Ara bé: tots aquests elements

quedarien en poc si no estiguessin travats dins un cos poètic ferm i enter, plenament saborós. I aquesta és precisament la fortalesa del Verdaguer recreat per Puppo. O, per a dir-ho més exactament, del Verdaguer restituït per Puppo al seu lloc en la gran poesia internacional.

Fixem-nos, per començar, en els usos de la versificació i de les disposicions estròfiques. És ben sabut que les més riques lectures de *Canigó* poden emprendre's a partir dels jocs de mètrica, apassionants i aclaparadors alhora, que Verdaguer desplega tot al llarg del poema. A *Mount Canigó. A Tale of Catalonia* no trobarem una versió de literalitat forçada, o apedaçada amb versos d'incòmoda arítmia. És just al contrari: la traducció esdevé aquí, atesa la seva voluntat de rigor, una investigació sobre els recursos mètrics de l'anglès, i una variada translació dels continguts verdaguerians a les formes de la poesia anglesa. Com traduir les riques estrofes de «La Maleïda», sextets compostos d'alexandrins, acabats en un vers d'un sol hemistiqui? Puppo ho aconsegueix a partir del vers blanc anglès, el pentasillàbic, que situa com a element bàsic en aquesta secció, acabant cada estrofa amb versos de tres accents. Aquesta solució permet al traductor, doncs, inserir directament el seu text dins la tradició narrativa romàntica en anglès: el vers de Verdaguer sona, parla i flueix naturalment amb la rítmica keatsiana o shelleyana. Els pentàmetres iàmbics no rimats, vers narratiu anglès per excel·lència, es disposen agradosament en les versions de les històries de Flordeneu (Cant II) i de Guisla (Cant X). En el cas del «Desencantament» (Cant VII), les opcions eren relativament més òbvies: els quartets rimats són la forma potser més bàsica, més planera, de la narrativa romàntica en l'àmbit anglosaxó, i aquí traslladen amb una fluïdesa meravellosa la caiguda de Gentil i el dol de Flordeneu. I una impressionant varietat polimètrica, sempre acurada i ajustada, se'ns obre en el Cant VI, centrat en el casament, i en el Cant IX, en l'ocasió de l'enterrament de Gentil i del dol que per ell viuen homes i fades.

Fixem-nos ara en la precisió aplicada a la tria lèxica, als elements rítmics, a la disposició de les sonoritats. En Verdaguer tots aquests elements són d'extrema importància en tant que configuren la tonalitat de les narracions, la coloració del vers, l'efecte total d'un determinat cant, que al seu torn ha de relligar-se a la gran construcció que és el conjunt de *Canigó*. L'opció senzilla hauria estat prendre un camí de traducció literalista, llegidora però sense alè èpic, que minimitzés tots aquests aspectes formals i se centrés en els continguts. Però una traducció que aspiri a tenir valor poètic per si mateixa, i defugui la simple paràfrasi, emprarà tots els recursos formals que estiguin al seu abast per a furnir, en la llengua d'arribada, un resultat que apropi el lector, tant com sigui possible, a l'especificitat de l'original. Aquesta obra depèn en part de la seva proximitat als models que al poeta li eren més propers, tots ells pertanyents a la tradició romànica: Alphonse de Lamartine, Victor Hugo, les «Chansons de Geste» del cicle de Roland. Fou sobre el canemàs d'aquesta herència i superposant-hi la rondallística i el llegendari dels Pirineus que Verdaguer va bastir la seva pròpia catedral poètica. Ronald Puppo sap bé que el nucli de referència verdaguerià és la poesia romàntica francesa: el seu equivalent en llengua anglesa seria, doncs, el corpus dels grans poetes romàntics i victorians, des de Thomson i Wordsworth fins a Tennyson i Rossetti. És aquí on Puppo aplica el seu concepte d'*intertextualitat translativa* (que va desenvolupar en un interessantíssim article de 2012): la identificació de les correspondències d'un text traduït

amb uns «intertextual others» que es trobarien a la llengua d'arribada, i no necessàriament a la de sortida.

El mateix Puppo ens assenyala algunes proximitats d'aquesta mena en la seva introducció, relacionades amb la tria lèxica que fa en el cas de la paraula «jai», que comporta en la seva versió anglesa ressonàncies de Henry Wadsworth Longfellow («old bald-head»). I, justament, una bona part del que dona volada poètica a aquesta traducció és la seva evocació, en diferents moments, dels referents poètics angloamericans: d'aquesta manera, el poema reté tot el seu caràcter propi, però s'hi van suggerint continuïtats simbòliques, semàntiques i formals amb la llengua d'arribada. Vegem, per exemple, la lamentació de Guisla per Guifré: «Al cenobi naixent sos ulls aixeca,/ deixant caure una llàgrima que en l'obra/ se podria encastar per una perla» (Cant x, 83–85). I veiem-la ara en la versió de Puppo: «She lifts her eyes up to the rising cloister,/ Now letting fall a tear to be inset/ As if a pearl upon her handiwork.» Els decasíl·labs verdaguerians han estat substituïts pel pentàmetre iàmbic, el «cenobi» esdevé «cloister», terme fortament connotat en la literatura gòtica anglesa, de Wordsworth a Shelley, i «handiwork» ens apropa, més encara que «obra», al lent treball manual de la reclosa Guisla. En aquest context de tries lèxiques, i amb aquesta versificació, el detall de la llàgrima/perla, o «tear/pearl» completa perfectament el quadre: estem en l'ambient dels *Idylls of the King* de Tennyson, traslladats a un entorn pirenaic. En el moment de l'enterrament de Gentil, els cims coberts de neu ens remetent gairebé a les descripcions del *Mont-Blanc* de Shelley: «In wintertime come swirling snows/ That freeze on the colossal stands/Of this great jagged coliseum:/now thawed, they seem to be the apse/ of a cathedral left in ruins» (Cant IX, 86–90). L'ambició d'espectacularitat de l'estrofa es reforça amb un suau joc alliteratiu a l'inici («swirling snows»); d'altra banda, tant «colossal» com «coliseum» són termes bàsics de l'acostament a la natura des de l'estètica del sublim, estesa per tota Europa en el segle XIX, i que anem retrobant al llarg de la traducció.

El moment més delicat de la traducció, i aquell que *a priori* presentava majors riscos, s'esdevé en els Cants v i VIII, on Verdaguer combina les tonalitats de l'èpica francesa i del romancer per assolir un vers quasi plenament oral. Puppo, lluny de neutralitzar el desafiament, s'hi enfronta de cara: el resultat és un vers de rítmica potent, que cerca sovint l'alliteració i les repeticions consonàntiques, recordant l'èpica medieval anglesa. Així, el moment on al comte Tallafiero «Seguiren-lo els fallaires – en reguitzell,/ Són fills d'eixes garrotxes – tots cepadencs» (Cant v, 4–5) es tradueix com «His forespinners followed in fire – behind him,/ sprung from the scrublands – and sturdy of stock». I el moment en què Guifré fita el fons dels barrancs («Mira el fons de l'abisme – Desesperat/ Negra gola d'un monstre – que el va xuclant», Cant VIII, 24–25) esdevé «He peers in desperation – into the abyss/ A monster's dark gullet, drawing him – downward». Per un moment albirem aquí no ja les goles del Canigó, sinó l'atracció profunda i universal de l'abisme, des de Milton fins a Byron o Browning.

En el text de *Mount Canigó. A Tale of Catalonia* s'aconsegueix, doncs, una doble restitució. D'una banda, s'hi compleix plenament el procés que el mateix Puppo, en una altra ocasió (*Selected Poems of Jacint Verdaguer*, 2007, 23), va descriure tot citant George Steiner: el ple retorn a un text, en la seva versió traduïda, d'allò que ja s'hi trobava prèviament, en la versió

original. I d'altra banda, es resitua *Canigó* en el cànon de la poesia internacional i es permet que es pugui apreciar el lloc destacat que pertany a Verdaguer dins la poesia postromàntica d'Occident: la seva veritable dimensió titànica.

Fernando Durán López. *Versiones de un exilio. Los traductores españoles de la casa Ackermann (Londres, 1823–1830)*. Madrid: Escolar y Mayo Editores, 2015, 215 pp.

MARIA MORENO I DOMÈNECH
Universitat Pompeu Fabra
maria.moreno@upf.edu

Nous avons marché seuls sur les routes lointaines ; et les
mers nous portaient qui nous furent étrangères.

SAINT-JOHN PERSE, *Chronique*

El acercamiento a la cultura madre desde una posición excéntrica, ya sea consecuencia de exilio o de emigración, es un germen cultural vivísimo que a lo largo de los siglos ha desplegado una pluralidad de perspectivas textuales, que matizan, concretan y reconceptualizan los parámetros de su propia comprensión. Se trata de una de las manifestaciones más evidentes de este bascular entre lo uno y lo diverso que, como señala Guillén, no solo es base del quehacer literario, sino también de su estudio (Guillén 2005, 47).

Escudriñar en la otredad es labor del traductor y tarea casi inevitable del exiliado: la historia de la traducción en el exilio es, por lo tanto, una investigación de un tránsito dialéctico que debe tener en cuenta una serie de coordenadas sociopolíticas, culturales y personales concretas. Un capítulo interesante de dicha historia se encuentra en las traducciones del catálogo de la editorial Rudolph Ackermann para Hispanoamérica, que Fernando Durán López disecciona en su libro *Versiones de un exilio*, un estudio exhaustivo de los distintos escritores y de las distintas empresas de traducción que desde 1823 a 1830 se llevaron a cabo en la empresa dirigida por el alemán Rudolph Ackermann.

El libro halla uno de sus fundamentos teóricos en la división entre las dos maneras de entender el destierro que proponía Claudio Guillén en su libro *El sol de los desterrados: literatura y exilio*: la encarnada por Plutarco, que considera el exilio como una oportunidad para abrirse «a lo universal» y la desgarrada visión de Ovidio, que sufre el destierro como una amputación de la identidad (Durán López 2015, 16). El autor sitúa a los traductores de la casa Ackermann, a pesar de sus tristes y constantes referencias a España (Durán López 2015, 17), en el primer grupo, el de aquellos a quienes el exilio proporciona una perspectiva sobre la vida y el hombre «más allá de lo local y lo particular» (Guillén 1995, 22).

En la primera parte del libro se exponen los actores principales que protagonizaron este episodio de traducción en tierras inglesas, cuyas publicaciones se destinaban a Latinoamérica. En primer lugar, se esbozan algunos apuntes biográficos sobre el famoso

NOTA: Esta reseña se inscribe en el marco del proyecto de investigación *La traducción en el ámbito literario catalán desde el final del franquismo (1976–2000): estudios de recepción y de lengua literaria* (FFI2014-54915-P) del grupo de investigación consolidado TRILCAT de la Universitat Pompeu Fabra (2014 SGR 486).

editor de origen alemán afincado en Londres, Rudolph Ackermann (1764–1834), y sobre su producción editora. Además, Durán López tiene la lucidez de analizar el planteamiento económico de la empresa de Ackermann, ilustrándolo con datos estadísticos que permiten entender los diversos períodos de expansión y retracción de las exportaciones, determinantes en la conformación de un catálogo que trataba de abrirse paso entre sus competidores a partir de una propuesta moralizante y utilitaria «que proponía un cambio de paradigma a la vez que un acto de consumo» (Durán López 2015, 30).

A continuación enumera a los patrocinadores de los libros en español, haciendo especial hincapié en la figura de Vicente Rocafuerte (1783–1847), segundo presidente de Ecuador, que en la etapa londinense de su labor diplomática comprendió la necesidad de promover un proyecto intelectual para el apoyo de la causa hispanoamericanista, por lo que financió la publicación de manuales de temas como aritmética, religión y geografía, así como la de tratados técnicos (Durán López 2015, 36).

De este modo, el autor va dibujando la vida y circunstancias de los principales traductores de la casa Ackermann: José María Blanco White (1775–1841), José Joaquín de Mora (1783–1864) —ambos con un papel protagonista en la conformación del catálogo—, Pablo de Mendíbil (1788–1832), José de Urcullu (1791–1852) y Lorenzo Viallanueva (1757–1837). Se trata de un retrato de familia «ordenado y bien circunstanciado», que parte de la hipótesis de que Blanco White fue quien marcó el camino de la comprensión plutarquea del exilio; dicha concepción fue seguida por Mora y, por lo tanto, es posible hablar de un vínculo intelectual entre ambos (Durán López 2015, 14, 18).

Seguidamente se repasan las distintas publicaciones del catálogo Ackermann: periódicos, catecismos, mundos miniados, los libros de bolsillo *No me olvides* destinados a que los caballeros los regalasen a sus damas, novelas, obras didácticas y libros escolares para Latinoamérica. Un detalle acertado del libro es que el autor no se olvida nunca de comentar cómo las ilustraciones son un complemento significativo del aparato textual. La voluntad ilustrativa del proyecto editorial de Ackermann, con sus descripciones pintorescas de las tradiciones y costumbres de distintos rincones de *The world in miniature* o de los más variados manuales destinados a Latinoamérica, es subrayada por Durán López, que destaca un dato relevante: la reelaboración de los textos por parte de los traductores conlleva una apropiación de la propuesta, ya de por sí moralizante, del catálogo, en una forma de expresión de las propias ideas. Así, la comparación que Blanco White hace entre el sacrificio ritual hindú de las viudas y los conventos de clausura es analizada en términos de resemantización (Durán López 2015, 86–88).

Este análisis, columna vertebral del estudio, nos conduce a un cotejo de las versiones españolas de los textos de Walter Scott que realizan Blanco White y Mora. Se comparan algunos fragmentos de sus traducciones de *Ivanhoe*, contraponiendo el vocabulario convencional y la recurrencia a la amplificación por parte de Mora, a la precisa exuberancia léxica de Blanco White, que huye de la literalidad para acercarse al sentido del texto (Durán López 2015, 122–124).

En el libro se confrontan los deseos de publicar traducciones de poesía inglesa por parte de Blanco White con el pragmatismo utilitario del empresario Ackermann —no olvidemos que la empresa ofrece una gran cantidad de publicaciones de intención didáctica y moral como *Cartas de la educación del bello sexo* o *Gimnástica del bello sexo*—; dejando claro cómo esta circunstancia conlleva un freno a la renovación de la estética de la traducción poética. Asimismo, y este es uno de los grandes aciertos del libro, se reconstruyen las ideas de los autores sobre la traducción y de la posición hermenéutica a partir de la cual se acercan a los textos.

El libro tiene carácter contrastivo: si el objetivo del catálogo de proporcionar material a las nuevas repúblicas americanas no dio los frutos económicos deseados, a pesar del empeño de Ackermann, en cambio, sí puede afirmarse que es un punto de partida de la creación de una comunidad transatlántica de hispanohablantes (Durán López 2015, 128, 159, 166). También en cuanto a concepciones estéticas los escritores exiliados de la casa Ackermann iban por delante de la estética peninsular: en el libro se señalan también como los precursores del Romanticismo en España.

En definitiva, se trata de un estudio minucioso y extremadamente bien documentado sobre cómo, desde su exilio londinense, los traductores de la casa Ackermann establecen un vínculo con el público de las recién emancipadas repúblicas de Latinoamérica, creando así una noción de comunidad lectora y lingüística. Durán López no ha olvidado ninguna parte del entramado que conforma esta empresa de traducción, elucidando cómo las ideas estéticas e intelectuales se amoldan a un proyecto económico empresarial sumamente definido. A partir de esta disección de traducciones y de este repaso de datos económicos y apuntes biográficos, se explica cómo a través de traducciones y prólogos estos escritores articulan un discurso sobre su comprensión del acto de traducir, sobre su vivencia del exilio y sobre su visión de España. De algún modo, se trata de un estudio que pone de relieve este fenómeno de avance a dos velocidades, la de la producción cultural en el exilio y la del país de origen, este siempre en el punto de mira de los escritores expatriados.

Referencias bibliográficas:

- Durán López, Fernando. 2015. *Versiones de un exilio. Los traductores españoles de la casa Ackermann (Londres, 1823–1830)*. Madrid: Escolar y Mayo Editores.
- Guillén, Claudio. 1995. *El sol de los desterrados: literatura y exilio*. Barcelona: Quaderns Crema.
- . 2005. *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Tusquets.

Jordi Amat. *El llarg procés: Cultura i política a la Catalunya contemporània (1937–2014)*. Barcelona: Tusquets, 2015, 383 pp.

JORDI CORNELLÀ-DETRELL
University of Glasgow
jordi.cornella@glasgow.ac.uk

El llarg procés de Jordi Amat, de manera semblant al que va passar amb *Catalanisme i revolució burgesa* (1967) de Jordi Solé-Tura, és difícil de llegir sense tenir present la polèmica generada tot just haver-se publicat. En tots dos casos ens trobem davant llibres condicionats des d'un principi per les interpretacions contraposades que han suscitat, cosa que en bona part és conseqüència d'un títol atractiu i provocador que potser no acaba de fer justícia al contingut. Aquesta comparació inicial no és gratuïta, ja que precisament un dels capítols més interessants d'*El llarg procés* se centra en el debat que va provocar el llibre de Solé-Tura, interpretat per molts lectors com un intent de demostrar que el catalanisme era un moviment burgès. Per aquest motiu, *Catalanisme i revolució burgesa* «va ser percebut com una amenaça sistèmica pel catalanisme d'oposició» (p. 295). Amat argumenta que l'objectiu de Solé-Tura no era atacar el catalanisme, i que «potser el problema havia estat l'elecció del títol, que, efectivament, establia una equivalència entre catalanisme i burgesia» (p. 303). El malentès va resultar en un debat que, si bé no reflectia del tot el contingut del llibre, va obligar molta gent a posicionar-s'hi a favor o en contra, cosa que «va acabar per fossilitzar l'equívoc sense que el problema de fons es resolgués» (p. 304). Era conscient Amat, mentre escrivia la secció d'*El llarg procés* dedicada a *Catalanisme i revolució burgesa*, que estava descrivint una reacció en certa manera semblant a la que provocaria el seu propi estudi? El tema del debat, òbviament, no és el mateix: ara la pugna ja no és entre el catalanisme conservador o liberal i el marxisme emergent dels anys 60, sinó entre els partidaris i detractors del moviment sobiranista. Parafraçant la citació anterior, aquest és un assumpte que també podria acabar fossilitzant-se, ja que no hi ha cap dubte que el problema de fons dista molt de trobar-se en via de resoldre's.

Amat explica a la introducció que rebutja un «compromís amb un projecte polític que exigeix col·lectivament adhesions simples» i provoca que «l'anàlisi objectiva de la realitat qued[i] sotmesa a un procés que es fonamenta en la polarització, es nodreix del conflicte i es vol intensiu i accelerat» (p. 16). Deixant de banda el fet que qualsevol anàlisi de la realitat, sigui del color que sigui, és interessada i parcial, els qui s'han incomodat amb afirmacions com l'anterior caldria que no perdessin de vista que, al llarg del segle xx, de maneres d'entendre el catalanisme n'hi ha hagut moltes. Amat parteix d'una tradició que podria incloure, per exemple, Gaziol, Jaume Vicens Vives, Josep Ferrater Mora i Josep Tarradellas. Val a dir que l'autor accepta l'existència d'una «pugna profunda i de llarg recorregut entre el catalanisme i l'espanyolisme» (p. 20), però intenta mantenir una posició equidistant des d'una perspectiva crítica: «si la culpa és sempre i només d'Espanya, això ens eximeix de la

crítica interna» (p. 20). Malgrat tot, cal subratllar que aquest és un debat que, de fet, a *El llarg procés* només s'aborda de manera tangencial, ja que a pesar del títol la major part del llibre té poc a veure amb l'anomenat *procés*. Un títol més ajustat al contingut com ara «Cultura i política a Catalunya durant la guerra civil i el franquisme», però, difícilment hauria aconseguit cap repercussió més enllà dels cercles acadèmics. Cal agrair a Amat que hagi pogut arribar a un públic més ampli i, també, que s'hagi centrat en el paper de la cultura en la formació del catalanisme, aspecte que en el debat sobiranista ha quedat sorprenentment desatès. Gràcies a aquest llibre la cultura ha tornat a situar-se al centre de la discussió intel·lectual, cosa que en un temps on sembla que tot giri al voltant de les agències de qualificació i les balances fiscals té molt mèrit. La part central de l'estudi, on Amat desplega els seus amplis coneixements de la història cultural de postguerra, és modèlica. L'anàlisi exhaustiva de fonts i l'atenció al detall, combinades amb una visió panoràmica del període, permet a l'autor esbossar de manera persuasiva el marc general però sense caure, ni de lluny, en les generalitzacions. La conseqüència és un relat central viu i convincent, cosa que converteix *El llarg procés: Cultura i política a la Catalunya contemporània (1937-2014)* en un text clau per entendre l'aportació dels intel·lectuals a la construcció de la Catalunya contemporània.

L'argument general del llibre és que l'anomenat *procés* és el resultat dels canvis polítics, socials i ideològics que s'analitzen en els capítols centrals del llibre. *El llarg procés*, però, està dividit en dues parts que no acaben d'estar del tot lligades: el primer i últim capítols, relativament breus, parteixen del present i tracten els esdeveniments polítics més recents. La resta del llibre se centra en els anys 40, 50 i 60. La part dedicada als anys 70 és breu, i la dels anys 80 i 90 encara més. L'autor, òbviament, s'havia d'imposar uns límits raonables: si s'haguessin d'analitzar en detall les dues primeres dècades del segle xx i els últims 40 anys, hauria calgut com a mínim un altre volum. Deixant aquest aspecte de banda, ens trobem davant un estudi ambiciós, complex i detallat que en els capítols centrals explora la construcció del consens catalanista —sense oblidar les seves contradiccions— durant la postguerra. Amat examina amb detall materials inèdits o episodis poc coneguts de la història cultural que li permeten il·lustrar de manera brillant el paper dels intel·lectuals catalans durant el franquisme.

La primera part, titulada «Ocupació ambigua», se centra en les estratègies adoptades pel catalanisme liberal i conservador durant la guerra per tal d'adaptar-se a la nova realitat. Un dels eixos és la història de la publicació del llibre *Tradición y revolución*, projecte impulsat per Cambó que va comptar amb la participació de Gaziol. Els esforços de Cambó per legitimar la insurrecció militar tot promovent una tercera Espanya passaven per presentar el catalanisme com un factor regenerador del país, tesi que el franquisme òbviament no va acceptar. Aquesta primera part també se centra en el pecat original, el col·laboracionisme —ja sigui per interès o convicció— amb el règim, que tampoc va donar els resultats esperats. La figura que exemplifica aquest fracàs és Gaziol, qui, a causa del seu passat, en tornar a Barcelona després de la guerra no va poder integrar-se dins el règim. Amat argumenta que

l'estigma va quedar reflectit *in absentia* a *Meditacions en el desert*, on no hi ha cap referència als intents frustrats del periodista de fer-se un lloc dins la nova societat.

Després de discutir breument la desarticulació del sistema cultural i la seva substitució per una nova elit falangista avui oblidada, Amat se centra en els catalans que van poder canviar de bàndol i convertir-se en les noves figures de la cultura franquista. Algunes de les pàgines més memorables del llibre es troben a la secció «Fer-se franquista», dedicada a Guillem Díaz-Plaja, un bon exemple de la rigidesa i intolerància del règim, fins i tot contra els seus propis valedors. Díaz-Plaja, format en l'ambient democràtic i obert de la República, va haver de renunciar als seus principis per convertir-se en un dels puntals de la nova cultura, però aquest amarga claudicació no va servir per esborrar del tot el seu passat que, perseguint-lo com un fantasma, va avortar els seus intents d'aconseguir una plaça a la universitat. Sobta que en aquesta secció es parli molt poc de Martí de Riquer. La biografia de Glòria Soler i Cristina Gatell ho fa potser innecessari, però el seu exemple hauria pogut servir per definir una altra categoria d'intel·lectuals catalans, la dels que es van posar decididament al costat dels revoltats i es van poder beneficiar plenament de la victòria. Sens dubte hi ha hagut una tendència a oblidar, tal com suggereix Amat, que durant el franquisme, d'una manera o altra i voluntàriament o no, qui més qui menys va haver de col·laborar amb la dictadura. Amat també dedica unes reflexions molt valuoses a l'assaig *Mentrestant* de Maurici Serrahima i a les activitats de Joan Estelrich després de la guerra. Els clarobscurs d'aquest personatge (i més endavant els de Josep Pla) serveixen per defensar que la dicotomia franquisme/antifranquisme és excessivament reduccionista. Per desenvolupar aquest argument, Amat se centra en *Destino*, adduint que, a causa de l'origen i la ideologia dels primers anys de la publicació, no s'ha atorgat prou importància al seu paper central dins la cultura catalana. És potser una llàstima que aquest apartat se centri en diversos intel·lectuals i una revista i, en canvi, deixi de banda les ambigüitats i els clarobscurs dels prohoms que durant la postguerra van finançar la cultura resistent, com ara Fèlix Escalas, Joan B. Cendrós o Fèlix Millet.

La segona part, «Modernitat cauta», explora els primers intents públics de reconstrucció del camp cultural i, també, les relacions entre els intel·lectuals catalans i espanyols. Cal destacar que Amat es mostra molt crític amb els falangistes reconvertits en opositors i el seu «disseny d'una estratègia de rentat d'imatge per posicionar-se una altra vegada, com havien fet en tant que falangistes durant la guerra civil, al centre del poder cultural espanyol» (p. 185). També val la pena esmentar que, a les interessants pàgines dedicades als congressos de poesia de Segovia i Salamanca dels anys 50, l'autor sembla mostrar-se més escèptic en relació a l'impacte posterior d'aquestes trobades que en el seu estudi *Las voces del diálogo. Poesía y política en el medio siglo* (2007).

La tercera part d'*El llarg procés*, titulada «Catalanisme progressista», se centra en els canvis dels anys 60, que permetran deixar enrere el resistencialisme però causaran una fractura en la intel·lectualitat catalana, dividida entre el nacionalisme (catòlic o laic, conservador o liberal) i els nous corrents ideològics d'esquerres que arriben d'Europa. En aquest context, la interrelació entre els conceptes de classe, burgesia i nació esdevindrà un dels eixos de la producció intel·lectual. Tal com s'explica, a la dècada dels 60 Edicions 62 revolucionarà el

panorama cultural amb obres del tot allunyades del posicionament ideològic del catalanisme dels anys 50, com ara *Catalanisme i revolució burgesa*, *Poesia catalana del segle XX* de Josep Maria Castellet i Joaquim Molas o *Els altres catalans* de Francesc Candel.

Una de les últimes seccions, «El desplegament del pujolisme», se centra ja directament en els antecedents immediats del procés. Amat considera que, malgrat «l'hegemonia d'un catalanisme progressista que s'anava marxistitzant» (p. 286), Pujol va aconseguir connectar amb les classes mitjanes despolititzades. Argumenta, també, que l'auge del sobiranisme és sobretot una conseqüència de dues dècades de govern nacionalista a la Generalitat. En aquesta secció, l'anàlisi rigorosa de fonts inèdites o poc conegudes que ha caracteritzat el text fins a aquest punt deixa de ser l'eix conductor. Després de moltes pàgines, torna a reaparèixer el procés, «que ens fa viure en estat permanent d'excepcionalitat» i «ens tapa les nostres vergonyes» (p. 289). Res a dir sobre el contingut d'aquestes frases, però el salt dels anys 70 al 2014 és potser massa brusc. Dit això, a les tres parts centrals del llibre Amat aconsegueix establir un equilibri exemplar entre els diversos episodis i personatges estudiats i el marc històric general. Les diferents seccions estan plenes d'informació poc coneguda o dades que, reinterpretades per l'autor, fan una aportació convicent i molt valuosa a la història cultural. La tasca duta a terme per Amat és enorme; són tants els personatges, obres i institucions citades, que és molt d'agrair que s'inclogui un índex de noms. En conjunt, *El llarg procés* és un assaig complex, brillant i llegidor que serà sense cap mena de dubte una obra de referència obligada per a qualsevol persona que es vulgui apropar a la cultura catalana de postguerra.

Carles Lluçh. *Novel·la catalana i novel·la catòlica. Sales, Benguerel, Bonet*.
Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2014.

MARIA DASCA
Universitat de Harvard / TRILCAT – Universitat Pompeu Fabra
maria.dasca@upf.edu

Amb tres llibres —*La novel·la catòlica a Catalunya. Precedents teòrics (1925–1936)* (2000), *Joan Sales i la novel·la catòlica* (2013) i *Novel·la catalana i novel·la catòlica. Sales, Benguerel, Bonet*— Carles Lluçh ha desenvolupat un ampli estudi de les condicions (i els efectes) que permeteren el desenvolupament a Catalunya d'un corrent, de límits i característiques molt diversos, del que tradicionalment s'ha anomenat *novel·la catòlica*. El seu punt de partida són les anàlisis fetes per Joaquim Molas a finals dels 60, i de Maria Campillo i Jordi Castellanos durant els 80; tots tres, en aproximar-se a la narrativa de postguerra, destacaren un «conjunt de novel·les que acusaven la influència de la tradició europea de novel·la catòlica» (Lluçh 2014, 8).

Aquest llibre (i els dos suara esmentats) són, de fet, el resultat de la tesi doctoral *La novel·la catòlica a Catalunya (1939–1968)*, defensada a la Universitat Autònoma de Barcelona l'11 de desembre de 2009. Lluçh n'aprofita, d'una banda, la part dedicada a la definició de *novel·la catòlica*, també anomenada *novel·la d'inquietud religiosa*, i, de l'altra, la part d'anàlisi d'una sèrie d'obres catalanes, de Joan Sales, Blai Bonet, Xavier Benguerel, Miquel Llor, Josep M. Espinàs, Josep A. Baixeras, Ramon Planes i Ramon Folch i Camarasa, susceptibles de ser considerades segons aquesta etiqueta. Es tracta, de fet, d'una categoria qüestionada, que Lluçh desvincula de consideracions morals o adoctrinadores, i que aplica en un sentit restrictiu, limitant-la al grup d'autors que analitza (Lluçh 2014, 21).

El primer capítol de l'estudi ofereix, a tall de marc teòric, una taxonomia del corrent, entenent-lo com una categoria laxa i inclusiva, que aplega un conjunt de produccions novel·lístiques que es proposen «d'analitzar els conflictes interns de la condició humana» segons una perspectiva cristiana, és a dir, «en termes de pecat i gràcia, caiguda i redempció: bé i mal, en definitiva, els dos components que, segons el cristianisme, pugnen en l'home» (Lluçh 2014, 23). La vida interior hi és interpretada com a camp de batalla «entre el pecat i la gràcia», una tensió que es manifesta en situacions extremes o límit, trasbalsadores. S'ofereix una imatge misericordiosa de Déu i se situa en el centre el pecador, que, a través del mal, i del dolor, pot accedir a la salvació. Els personatges recreats expressen aquesta polarització bé/mal: hi surten figures perverses, penitents, religioses i angoixades. L'experiència del pecat (especialment vinculat a la passió i, especialment, la sexual) hi és central i es pot

NOTA: Aquesta ressenya s'inscriu en el marc del projecte de recerca *La traducción en el ámbito literario catalán desde el final del franquismo (1976–2000): estudios de recepción y de lengua literaria* (FFI2014-54915-P) del grup de recerca consolidat TRILCAT de la Universitat Pompeu Fabra (2014 SGR 486).

relacionar amb diverses actituds o actes: el fariseisme dels benpensants, el crim i l'adulteri —tots ells tractats de forma paradoxal i problemàtica. Davant del pecat, dependent d'un principi de culpa d'ascendència dostoievskiana, la misericòrdia de Déu és vista com un misteri incomprensible.

Sovint la resolució del conflicte (la redempció) opera a través d'un personatge expiatori i es resol convencionalment amb la mort (precedida per l'agonia). Enfront de pecadors vinculables a un procés de conversió, salvació i transcendència hi apareixen personatges purs, com els nens. Finalment, es remarquen els trets d'un dels protagonistes prototípics de la novel·la catòlica: el capellà creat per Bernanos, que sol ser jove i feble, s'identifica amb un crist evangèlic, tendeix a la santedat (vista com un drama personal), és lúcid a l'hora d'interpretar les ànimes i acaba fracassant (Lluch 2014, 42–43). Per la seva part, Graham Greene recrea un model de capellà més bonhomíós, que ofereix una imatge positiva de la naturalesa humana. Finalment, es remarca que hi predominen «les tècniques del reportatge i l'autobiografia», «l'adopció d'un to propi de la confessió en la narració i [...] l'ús de formes testimonials [...] com ara el dietari personal i l'epistolari» (Lluch 2014, 45).

A partir dels anys 60, la crítica francesa (de R.-M. Albérès i Michel Raimond) considera *novelles catòliques* (o les seves variants: *cristiana* o *tràgica cristiana*) les obres de François Mauriac, Georges Bernanos i Graham Greene, principalment. Els orígens de la tendència es remeten, però, a finals del segle XIX, en què, com a reacció al positivisme i a fi d'oferir una representació antimaterialista (ergo transcendent) del món, una sèrie de novel·listes, com Paul Bourget i Maurice Barrès, profundament antiintellectualistes i antimoderns, vindicaren un tipus de novel·la amb components propis de la religió catòlica. En la revifalla de la tendència esdevinguda després de la primera guerra mundial, el corrent evolucionà cap a l'exploració de l'ésser humà, en la seva dimensió metafísica i existencial, i sobretot aprofundí en el motiu de mal i la seva ambivalència. L'obra de Dostoievski, llegida en clau religiosa, afavorí l'efervescència de personatges ambigus, que reflexionen (i es torturen) sobre les turbulències de l'ànima. En general, s'incideix en la problemàtica moral, que és tractada al marge de l'aproximació psicològica. A finals dels 40, la reflexió sobre els fets i les conseqüències de la segona guerra mundial incidirà en el motiu de la diferència entre l'home i la bèstia, tema que motivarà una represa del corrent. Autors com Luc Estang, Roger Bésus, Jean Cayrol i Carlo Coccioli s'hi vincularan. Al seu torn, l'atmosfera implícita a l'*aggiornamento* del Concili Vaticà II suposarà l'aparició d'escriptors com Heinrich Böll i Muriel Spark, que n'aprofitaran el potencial dramàtic i filosòfic.

En el segon capítol Lluch indica que, a Catalunya, la interrupció de l'activitat literària que suposà la guerra civil i la dictadura impedí que es desenvolupés un corrent continu de novel·la catòlica, que no s'introduirà fins als anys 50 «quan el desplegament d'un cristianisme progressista i renovador [...] féu possible un ambient cultural en el qual la nova novel·la catòlica prenia un paper actiu» (Lluch 2014, 47).¹ Autors com Bernanos i Greene foren

1 A *La novel·la catòlica a Catalunya. Precedents teòrics (1925–1936)*, Premi Joan Maragall 1998 (Barcelona: Editorial Cruïlla, 2000), Lluch analitza perquè, en els anys 20–30, a Catalunya, tot i haver-hi una crítica

adaptats al teatre i traduïts al castellà (i al català a partir dels anys 60) perquè connectaven amb una determinada sensibilitat del moment. Crítics com Joan Triadú o Jaume Lorés els promogueren i foren àmpliament difosos per plataformes com el Club Editor, creada el 1959 per dos dels novel·listes estudiats en el llibre: Joan Sales i Xavier Benguerel. Entre 1955 i 1964 es concentra, de fet, el període de màxima producció en català d'aquest corrent.

La part més significativa del llibre són, però, els capítols 3, 4 i 5, dedicats, respectivament, a «Joan Sales i *Incerta glòria*», «Xavier Benguerel», «Blai Bonet» i «Altres autors: Josep Baixeras» (en aquest darrer, també s'interpreta part de la novellística de Ramon Planes, Josep M. Espinàs, Miquel Llor i Ramon Folch i Camarasa). De Joan Sales s'analitza la incidència de la guerra civil en la seva experiència formativa i intel·lectual, que l'aconduirà cap a un catolicisme militant que, indestruïble del seu catalanisme, s'expressarà en la seva polifacètica activitat intel·lectual. Així, s'estudia la seva obra com a articulista de *Quaderns de l'Exili* (1943–1947), editor del «Club dels Novel·listes» (especialment entre 1959 i 1962), traductor de Dostoievski, Kazantzakis i Mauriac (l'obra dels quals se centrava en «la preocupació religiosa») i, finalment, autor d'*Incerta glòria*. Segons Lluch, la seva obra «té en comú el fet d'estar travessada per una preocupació metafísica que es concretà en el cristianisme» (Lluch 2014, 59) i, en el cas d'*Incerta glòria*, i en paraules de Joan Triadú, esdevé «una expressió molt autoritzada de la personalitat total de l'autor» (Lluch 2014, 85). La guerra hi esdevé una situació límit, que posiciona els personatges en «una reflexió transcendent» (Lluch 2014, 91) sobre els esdeveniments. S'estableix, entre ells, una reflexió dialèctica de base dostoiévskiana, fonamentada en Soleràs, un caràcter grotesc i d'«oralitat desbocada», que els posa en relació (Lluch 2014, 92). Soleràs, a més, encarna un cristianisme paradoxal i estrany, segons el qual «la glòria», o la plenitud, es troba justament en el fracàs.

Els temes de la novella que l'emparenten amb el corrent de novella catòlica europea, i que són vinculats amb una lectura testimonial i col·lectiva de la guerra i la postguerra, són: 1) la concepció d'un cristianisme contradictori, 2) la visió dual de la condició humana, reduïda, segons Soleràs, a l'obscur i el macabre, 3) el posicionament favorable a una Església perseguida i humil, que retorni a les essències dels inicis, d'acord amb l'esperit obert conciliar, i enfront de la prepotència de l'Església oficial franquista, 4) la presència de personatges capellans, entre el model bernanosí (problemàtic i torturat) i el greenià (pròxim a la gràcia de Déu).

L'obra de Benguerel, subscribible a les tècniques del realisme psicològic, s'analitza sobretot en l'etapa 1955–1964, període en què s'aproximà als models de la novella catòlica, que representava un dels corrents «de renovació de la narrativa de l'època» (Lluch 2014,

interessada per la novella catòlica, aquesta no pervingué a aconseguir «uns resultats literaris concrets» (p. 25). El llibre es divideix en dues parts: en la primera s'estudien les activitats desplegades pels intel·lectuals catòlics i les plataformes que desenvoluparen. En la segona s'analitzen les propostes de creació de novella catòlica en relació amb uns models estrangers —es destaca, principalment, l'ascendent de Francis Jammes i François Mauriac en l'obra de Jeroni Moragues i Rafael Tasis, i la incidència de Maurice Barin en Maurici Serrahima. En el període d'entreguerres, els defensors de la novella catòlica advocaren per un «realisme integral», que unís realitat material i espiritual.

145). Obres com *La família Rouquier* (1953) i *El testament* (1955) feren que, pel fet d'indagar en passions i sentiments com el ressentiment, el remordiment i la resignació, i de fer-ho a partir de «l'irracional metafísic» (p. 194), fos considerat un «Mauriac català». La dimensió transcendent s'infereix en aquestes obres, i a *L'intrús* (1960) i *El viatge* (1957), a partir de la trama psicològica, de tal manera que queda suggerida, no explicitada. A *El testament* (obra que centra l'atenció de bona part del capítol) el centre temàtic és el mal que pogué causar el protagonista, un *pater familias* dominant i autoritari, en la seva família, i especialment en la seva dona, Mònica. Aquesta, després d'haver-se reconegut com a adúltera, i tenallada per la culpa, es doblega resignadament a la seva voluntat. Malgrat el vincle del conflicte amb la tensió bé-mal, pecat-gràcia, la tendència a la idealització i a simpatitzar amb determinats personatges atenua, creu Lluç, part de la força dramàtica de l'obra benguereliana i de les seves possibles connexions amb la novella catòlica.

Per la seva part, la producció dels anys 60 de Blai Bonet (*El mar*, 1959, *Haceldama*, 1959, *Judas i la primavera*, 1963), ultra el seu elevat component poètic, es caracteritza per mesclar elements de mística religiosa amb una sensualitat morbosa. El tema del mal, associat a la vivència de la guerra afecta de principi a fi les obres esmentades, juntament amb els motius del pecat i la culpa. La religiositat manifesta en aquestes obres és, però, problemàtica perquè parteix de la subversió del codi tradicional. Els possibles referents són, segons s'apunta en el cas d'*El mar*, Graham Greene (pel que fa a la visió del sexe entre adolescents com a pecat i, alhora, religió) i Georges Bernanos (en la representació personificada de Satanàs). En aquesta primera novella la malaltia és el correlat de la metàfora del pecat que senten els personatges, en relació al sexe i, finalment, al crim (tots dos protagonistes cometien assassinats). Se'n destaca, també, l'ús recurrent de la sang, metonímia del crim inherent a la guerra, d'una guerra real tractada simbòlicament. El mal de què és fet l'home (que rep una culpa heretada i que és determinat per l'ambient adulterat del nacionalcatolicisme) aconduïx a una teologia negativa, segons la qual és el pecat el que pot fer possible la salvació (Lluç 2014, 226).

A *Haceldama* Andreu Crous, un *étranger* indiferent a l'existència, troba la seva autorealització a la guerra, amb la descoberta dels altres. L'experiència bèl·lica, però, i seguint Lluç, també el converteix en un crucificat que no sap «reviure» (i reviu-la) quan s'acaba i per això realitza un acte violent gratuït. *Judas i la primavera* implica una recontextualització (i relectura) del mite de Judas, el mal del qual és vist amb ambivalència. En tant que traïdor és un solitari condemnat, però justament això el fa més digne de la gràcia de Déu i, per tant, de la salvació. I és que la seva traïció també pot ser interpretada com a sacrifici per a redimir-se. Finalment, s'assenyala que en les obres posteriors de Bonet la religió ocupa un paper molt més secundari.

L'estudi es conclou amb l'anàlisi de dues novel·les d'autors poc estudiats: *L'anell als dits* (1964) de Josep A. Baixeras, i *El pont llevadís* (1950) de Ramon Planes, que palesen un ascendent mauriaquí; de la producció novellística de Josep M. Espinàs (amb traces de «cristianisme evangèlic», p. 277) i Ramon Folch i Camarasa (que invoca una espiritualitat no exempta de misteri) i, en darrer terme, d'*Un camí de Damasc* (1959), de Miquel Llor, amb

motius que apellen a la transcendència. Es tracta, en conjunt, d'obres que introdueixen elements de preocupació religiosa, com el mal, que només mostren una assimilació «epidèrmica d'allò que aquesta corrent significava» (Lluch 2014, 257).

Lluch contextualitza cada una de les novel·les, en sintetitza la recepció crítica i l'entrecreu amb la seva interpretació —condicionada pel model de novel·la catòlica (francès i anglès)— per a relativitzar-ne o corroborar-ne els encerts. Tot aquest procés es desenvolupa de manera comprensiva, de forma que, a la seva anàlisi, hi sobreposa d'altres possibles vies interpretatives, derivades de la bibliografia existent sobre els autors estudiats (novel·la psicològica en Benguerel; influència de Faulkner, Butor i Cela, i existencialisme, en Bonet). Molt ben escrit i desenvolupat, el llibre obre noves perspectives d'anàlisi, especialment quan indaga en una sèrie de motius (com l'ús del símbol o dels elements onírics) que, si bé es poden relacionar amb el component religiós, no n'ofereixen una lectura unilateral. La seva lectura propicia, en definitiva, una reinterpretació d'una part ben significativa de la producció novel·lística de postguerra, recuperada a partir d'una de les seves facetes més complexes i menys lluminoses. Com diria Estellés: «Un creix, i creix en nit».

Traducció i censura (resenyes)

EUSEBI COROMINA POU
Universitat de Vic – Universitat Central de Catalunya
ecoromina@uvic.cat

Són ja nombrosos els estudis en forma d'assaig o d'article sobre la censura franquista en l'àmbit de la traducció que ofereixen una visió de conjunt i també sectorial de les dèries que el règim del general i els seus censors exercien acarnissadament sobre autors,¹ editorials² i col·leccions,³ obres, gèneres⁴ o temes provinents de l'*estranger*. Si bé els primers treballs apareixen als anys vuitanta⁵ i noranta⁶ del segle xx, d'aleshores ençà no s'ha aturat el degoteig d'estudis sobre la repressió exercida damunt la llengua i l'edició catalanes en general i, en particular, damunt les traduccions, que van ser objecte d'una especial repressió. Gràcies a l'accés als expedients conservats a l'Archivo General de la Administración (AGA) d'Alcalá de Henares es va refent la història dels criteris censors del franquisme, que, el 1966, promulgava l'enganyosament oberturista Ley de Prensa e Imprenta, del ministre Fraga Iribarne, substituïda de la del 1938.

«La censura franquista y la literatura y la cultura en lengua catalana», monogràfic, *Represura. Revista de Historia Contemporánea española en torno a la represión y la censura aplicadas al libro 1* (nova època), 2015.

Represura obre una nova etapa amb un monogràfic coordinat per Enric Gallén, que en fa la presentació, amb el títol «La censura franquista y la literatura y la cultura en lengua catalana». Ultra el monogràfic, la revista publica també un treball de Jordi Cornellà-Detrell

1 Quant a la traducció literària en general, cal posar en relleu l'estudi de Montserrat Bacardí, *La traducció catalana sota el franquisme*. Lleida: Punctum, 2012.

2 Josep Massot i Muntaner ha publicat recentment un extens i interessantíssim treball sobre «Les Publicacions de l'Abadia de Montserrat i la censura» a la monografia *Traducció i censura en el franquisme*, editada per Laura Vilardell (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2016), que recull, entre d'altres estudis, «Traducció i difusió de textos dramàtics en temps de censura i moral de postguerra», d'Enric Gallén; «La traducció de narrativa dels anys 60», de Jordi Jané-Lligé; «La revista *Oriflama* (1961–1977), una altra víctima de la dictadura», d'Eusebi Coromina; i «*Inquietud*: sobreviure a la censura», de Montse Caralt.

3 De la traducció assagística, especialment publicada per edicions 62 a la col·lecció «Llibres a l'Abast», se n'ha ocupat Mireia Sopena: «“Con vigilante espíritu crítico”. Els censors en les traduccions assagístiques d'Edicions 62», *Quaderns. Revista de Traducció*, 20 (2013), pp. 147–161.

4 De la traducció de teatre sobresurt Enric Gallén, «Traducció i censura teatral sota la fèrula franquista dels anys cinquanta», *Quaderns. Revista de Traducció*, 20 (2013), pp. 95–116.

5 Dels anys vuitanta destaca Manuel L. Abellán: *Censura y creación literaria en España (1939–1976)*. Barcelona: Península, 1980.

6 Dels anys noranta sobresurt Maria Josepa Gallofré i Virgili: *L'edició catalana i la censura franquista (1939–1951)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991.

amb el títol «La obra de James Baldwin ante la censura franquista: El contrabando de libros, la conexión latinoamericana y la evolución del sector editorial peninsular». El número ofereix dos articles centrats en sengles autors de narrativa, Albert Camus i Sebastià Juan Arbó; un sobre la censura eclesiàstica a l'Arquebisbat de Barcelona, mentre el plat fort se l'endú un parell de treballs sobre la censura en l'àmbit teatral de final dels cinquanta a final dels setanta. Obre el monogràfic Mireia Sopena, especialista en història editorial i en la censura en les publicacions en català, amb un interessantíssim estudi sobre un aspecte no gaire tractat, com és la censura eclesiàstica, en aquest cas a l'Arquebisbat de Barcelona els anys seixanta («Los satélites de la curia diocesana»), on els censors de l'arquebisbe de torn, la majoria professors universitaris, passaven el ribot, amb més o menys zel, damunt les traduccions tot rebaixant-ne les arestes més progressistes, malgrat la reforma en curs del Concili Vaticà II. Laura Vilardell, especialista en la col·lecció «Isard», en l'article («Albert Camus y la censura franquista en la colección "Isard", de la Editorial Vergara») se centra en els expedients de censura de quatre obres d'Albert Camus per a la col·lecció en català «Isard» (1962–1971) de l'editorial Vergara, que publicava en espanyol. Tot i que l'existencialista Camus arrossegava l'etiqueta d'ateu i d'antifranquista, els censors en van permetre la publicació, probablement pel fet que estaven davant un premi Nobel de Literatura (1957) i que algunes obres seves ja havien aparegut en espanyol en editorials hispanoamericanes. Josep Miquel Ramis («La censura en las novelas de los años treinta de Sebastián Juan Arbó») se centra en l'estratègia desplegada per Arbó per esquivar o adaptar-se a la censura en la revisió, modificació, traducció i retraducció de la seva obra narrativa de joventut elaborada durant els anys trenta. L'especialista en traducció i teatre català dels segles XIX i XX Enric Gallén emmarca el seu article en els textos teatrals traduïts per ser representats, a final dels cinquanta, i que la censura tot just havia començat a autoritzar tímidament no sense limitacions i supressions, sobretot pel que fa a la doctrina moral catòlica en qüestions matrimonials i les eventuals transgressions. L'estudi de Gallén («Censura teatral y moral católica a fines de los cincuenta. A propósito de *Mon Cœur balance*, de Michel Duran, traducción de Xavier Regàs») es focalitza en la traducció que Regàs féu de l'obra de teatre de boulevard del dramaturg i guionista francès Michel Duran *Mon Cœur balance* (1957), amb el títol de *¿Con cuál de los dos se queda Monique?*, que no va poder passar pel sedàs dels tres lectors censors malgrat la carta de l'autor que es va adjuntar en presentar-se la revisió del text traduït davant la Junta de Censura. L'article aplega, en un annex, entre altres documents, els informes dels censors de la traducció, una mostra valuosíssima de la inconsistència, la disparitat i la incoherència en els criteris per denegar la representació d'una obra bàsicament per motius morals. Francesc Foguet, investigador del teatre català de la Segona República i del teatre català contemporani, tanca el número especial amb un estudi aprofundit sobre els criteris repressius aplicats genèricament al teatre català, traduït o no, en un període d'onze anys («El teatro catalán y la censura franquista. Una muestra de los criterios de censura de textos destinados a la representación (1966–1977)») classificant els casos en tres categories: obres prohibides, obres autoritzades amb supressions i obres autoritzades sense retallades. Altra vegada, la disparitat de criteris de la censura posa en

relleu la tenacitat de voler controlar els textos en català que hom intentava representar en espais escènics diversos a tot el territori i alhora de voler fer emmudir la dissidència i la subversió ideològica i moral «en todas sus manifestaciones y formas de expresión, tanto en el ámbito de las libertades y los derechos individuales como en los de dimensión colectiva».

«Traducción y censura: nuevas perspectiva», monogràfic, *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris* 20, 2015.

Aquest número monogràfic, coordinat per Gora Zaragoza, Juan José Martínez i José Javier Ávila-Cabrera, centra els treballs en la censura franquista sobre la traducció literària i sobre altres manifestacions o activitats com el doblatge, els documentals audiovisuals i els muntatges musicals. Però també fa incursions a èpoques anteriors i posteriors al franquisme i posa en relleu la vigència actual de la censura, aplicada a la xarxa social (vegeu la que s'aplica a Twitter a Turquia, o bé la prohibició de Facebook i YouTube a la Xina), aplicada de manera sanguinària per la intolerància doctrinal o religiosa (vegeu l'atac mortal a la redacció de *Charlie Hebdo* el gener de 2015), aplicada per la pressió borbònica sobre, per exemple, la revista *El Jueves*, etc. Tot plegat, complementat amb l'autocensura que s'apliquen alguns traductors i editors i, fins en estadis teòricament democràtics, la censura que imposa l'anomenada «Ley mordaza», vigent des del juliol de 2015 a l'estat espanyol.

Una part dels articles tenen relació amb la censura de gènere. En aquest sentit, Pilar Godayol obre el monogràfic investigant la censura institucional que a la segona dècada dels seixanta van patir sis obres de Simone de Beauvoir traduïdes al català, considerada pel règim una autora perillosa pel seu filocomunisme, feminisme i ateisme. Cristina Gómez Castro i María Pérez L. Heredia hi presenten el paper del traductor com a transmissor cultural i ideològic en l'anàlisi de la versió a l'espanyol de *Brokeback Mountain*, d'Annie Proulx (1977), i l'adaptació cinematogràfica (2005), en què es manipulen els estereotips de gènere. L'homosexualitat ha estat sempre objecte de la censura franquista, cosa que testimonien amb rigor Antonio J. Martínez i J. David González-Iglesias amb l'estudi de la peça teatral *Té y simpatía*, de Robert Anderson (1953), en la traducció de la qual el torsimany en va manipular el text en previsió, probablement, de les tisesores censors. La regeneració de l'edició en català i en espanyol durant el franquisme és tractada per Jordi Jané-Lligé, el qual focalitza l'estudi en l'editor com a mediador entre el text i la comissió censora tot prenent com a referent la tasca de Josep Janés, Carlos Barral i Josep M. Castellet. Teresa Julio ofereix un panorama de la censura en obres del «Teatre de la Jove Alemanya» prenent com a punt de partida el cas de *Dantons Tod*, de Georg Büchner (1835), que curiosament es va escapar de la persecució en les tres traduccions peninsulars (dues a l'espanyol i una al català) malgrat el seu caràcter transgressor; Emilio Romero en va manipular i versionar el text fins al punt que va aparèixer (1972) com a coautor. Purificación Meseguer, amb una anàlisi quantitativa i qualitativa de tres obres —*La escritura invisible*, de Koestler; *1984*, de Orwell, i *Los ojos de Ezequiel están abiertos*, de Abellio— parla de la tendència a la *metacensura*, una estratègia que, en comptes de suprimir fragments del text, intenta crear discursos favorables als

interessos del règim servint-se de la traducció com a arma propagandística. De períodes no estrictament o exclusivament franquistes el monogràfic presenta diversos treballs, com el de Camino Gutiérrez, que mostra el paper de les editorials en el procés traductor a fi d'arribar a un públic concret; el de Begoña Lasa, que tracta de la censura inquisitorial de la novel·la anglesa durant el regnat de Ferran VII; el de Roberto Martínez, que mostra la transformació censora de narrativa infantil i juvenil des de la dictadura franquista fins avui; el de Yolanda Morató, que partint del fet que fins al 2005 no apareix a l'espanyol la primera traducció del pintor i escriptor britànic d'origen canadenc Wyndham Lewis (1882–1957), analitza si aquesta circumstància fou conseqüència directa de la censura o bé d'unes altres vicissituds que van impossibilitar de donar-lo a conèixer. De l'àmbit de la manipulació de la informació documental, M. Jesús Fernández tracta la supervisió, el filtrat i el bloqueig del contingut a què sovint se sotmet la informació, a través de la traducció, sobre fets, fenòmens o esdeveniments, com ara l'Holocaust, que són negats, atenuats o amplificats segons els països als quals va adreçat. En l'àmbit dels muntatges musicals, Raquel Merino posa en relleu la tergiversació del contingut del text, també mitjançant la traducció, d'espectacles com *El hombre de la Mancha*, *Godspell*, *Hair* i *Jesucristo Superstar*, escenificats entre 1955 i 1975, a fi que el règim n'autoritzés la representació pública. El darrer treball del monogràfic, escrit per Mabel Richard, analitza la manipulació i tergiversació exercida pels diferents agents implicats en la cadena de doblatge dins la traducció audiovisual.

Pilar Godayol. *Tres escriptores censurades. Simone de Beauvoir, Betty Friedan & Mary McCarthy*. Lleida: Punctum, 2016.

L'autora d'aquesta monografia, doctora en Teoria de la Traducció, autora de diversos treballs de recerca en l'àmbit dels estudis de gènere, d'estudis biogràfics, de literatura xicana i de teoria de la traducció, és coordinadora del grup de recerca de la UVic-UCC «Estudis de gènere: traducció, literatura, història i comunicació». El llibre que acaba de publicar Pilar Godayol constitueix un excel·lent estudi a mig camí entre la biografia de la francesa Simone de Beauvoir (1908–1986) i les nord-americanes Betty Friedan (1921–2006) i Mary MacCarthy (1912–1989) i l'assaig, molt ben documentat, sobre les vicissituds de la traducció de les seves obres senyeres a causa de la censura franquista. Nascudes amb pocs anys de diferència, van ser testimonis de grans canvis socials, polítics, de commocions i transformacions, i van mantenir complicitats i discòrdies amb nombrosos intel·lectuals de l'època. Es conegueren però mai arribaren a travar amistat; més aviat es van mantenir distants. El llibre que comentem se centra en aquelles obres seves que tenen com a denominador comú l'activisme feminista: *Le Deuxième Sexe* (1949), *The Feminine Mystique* (1963) i *The Group* (1963), de Beauvoir, Friedan y MacCarthy, respectivament, «tres originals subversius (dos assaigs i una novel·la), avui clàssics canonitzats, de la literatura femenina i feminista», en paraules de Godayol.

Aquests tres originals, de gran ressò als països d'origen, tant amb elogis com crítiques, van patir diversos avatars a casa nostra quan, a mitjan anys seixanta, se'ls intentà traduir. L'editor Josep M. Castellet (1926–2014) fou l'ànima de la iniciativa en tots tres casos.

El segon sexe, assaig existencialista i feminista, constata la situació de la dona després de la Segona Guerra Mundial: refusa que la dona tingui un destí ja traçat i denuncia tant la seva passivitat, la submissió o la manca d'ambició com també el sexisme i la crueltat a què sovint la sotmeten els homes. Beauvoir hi aborda temes tabús a l'època com la llibertat sexual, l'avortament o l'explotació laboral. Abans de rebre l'autorització franquista, *El segon sexe* va haver de passar dues vegades per censura: a la primera (presentada el 1965), li fou denegada la publicació segons la llei de 1938; a la segona (presentada el 1967), ja amb la Llei Fraga vigent, va rebre l'autorització per a un tiratge de 1.500 exemplars, que Edicions 62 posaria a la venda el 1968 en dos volums, un mes abans del Maig del 68. L'autorització incloïa una presentació de M. Aurèlia Capmany, que va haver de recórrer a l'autocensura tot dedicant més espai a comentar l'obra literària de Beauvoir que no pas l'assaig que presentava. La traducció havia anat a càrrec d'Hermínia Grau de Duran i de Carme Vilaginés, que es repartiren la traducció dels dos volums a fi que l'obra es pogués publicar amb celeritat. *La mística de la feminitat*, un clàssic del pensament feminista, parteix dels resultats del qüestionari que Betty Friedan reparteix el 1957 entre 200 dones graduades a l'Smith College, sobre la seva satisfacció vital. Les respostes li mostren una discrepància entre la realitat de les seves vides i la imatge a la qual aspiren. Al llarg de l'obra «fa una radiografia de la situació de milions de nord-americanes que la mística de la feminitat ha aconseguit enterrar en vida i relegar a una mera funció biològica alhora que les convida a sortir-ne i els ofereix possibilitats de millora, més pragmàtiques i positives que trencadores», hi remarca Godayol. Amb aquest treball rep el premi Pulitzer el 1964, i un any després n'apareix la versió catalana, deguda a Jordi Solé Tura, que havia tornat de l'exili de Bucarest, encarregada per Castellet i publicada també en dos volums per Edicions 62. Curiosament, va passar la censura havent atès l'ordre del censor Saturnino Álvarez Turienzo, que, entre altres consideracions sobre l'obra, afirma: «Sostiene la tesis de lo inadecuado que es, teniendo en cuenta la vida moderna sobre todo, orientar la educación de la mujer para el hogar, como madre y esposa. [...] Debe suprimirse la alusión extemporánea a la sumisión de las mujeres de la “España de Franco”». Finalment, la novella *The group*, de Mary MacCarthy —amiga de Hannah Arendt—, és el motiu per a la semblança de la tercera escriptora censurada de la monografia de Pilar Godayol. Publicada el mateix 1963, any d'aparició de *The Feminine Mystique*, *The Group* és el complement de ficció de l'estudi de Betty Friedan. En efecte, narra set anys de les vides, en l'àmbit romàntic i en el domèstic, de vuit dones joves graduades a Vassar College el 1933, la primera escola universitària femenina i feminista dels EUA. Castellet, que havia establert coneixença amb l'escriptora i n'havia seguit la trajectòria, procura que se'n faci la traducció al català (a Aymà, amb Joan Oliver com a director literari) i també a l'espanyol (a Seix i Barral, amb Carlos Barral com a director literari), però la censura en desestima sengles traduccions, fins que el 1976, mort el dictador, Grijalbo la pot publicar, mentre que la versió catalana ja no s'editaria.

Francisco Lafarga i Luis Pegenaute, eds. *Creación y traducción en la España del siglo XIX*. Bern: Peter Lang, 2015, 488 pp.

ANNA SAWICKA
Uniwersytet Jagielloński
a.sawicka@uj.edu.pl

Como reconocen ambos editores, Francisco Lafarga y Luis Pegenaute, el volumen titulado *Creación y traducción en la España del siglo XIX* continúa y complementa la temática inaugurada en el libro *Autores traductores en la España del siglo XIX* (Kassel: Reichenberger, 2015), editado por los mismos investigadores, autores de libros de consulta imprescindible dentro del ámbito de la traducción, como *Historia de la traducción en España* (2004), *Diccionario histórico de la traducción en España* (2009) y *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica* (2013). El presente volumen es fruto de un proyecto de investigación (CYTES) que fue ideado para profundizar en el estudio de la actividad traductora desarrollada por diversos escritores españoles del siglo XIX, en lengua castellana, catalana, gallega y euskera. En este caso todas las contribuciones —en total, más de treinta—, están redactadas en español y se centran en la literatura traducida a esta lengua. El conjunto de trabajos de distinta índole reunidos en un volumen forma parte de una prestigiosa colección, «Relaciones Literarias en el Ámbito Hispánico: Traducción, Literatura y Cultura». Con la presente publicación la colección, inaugurada en 2010, llega ya al número 14.

Precede el volumen una detallada «Presentación» (pp. 9–13) que cumple el papel del hilo de Ariadna en el laberinto de estudios dispuestos por orden alfabético de los autores. Las recomendaciones de los editores facilitan la orientación en varios ámbitos temáticos que abarca este libro. A primera vista el lector echa de menos una ordenación temática, pero luego agradece esta imparcialidad que le permite leer en diagonal y agrupar los textos según su propio criterio personal. Según precisan los editores, el volumen se propone investigar tanto la actividad traductora de los escritores españoles del siglo XIX, como la contribución de la prensa de la época a la introducción y difusión de nuevas corrientes literarias, por medio de la traducción o adaptación de los textos extranjeros. La actividad traductora se estudia como una posible herramienta de aprendizaje literario de los autores hispánicos y una fuente de inspiración.

Leída la «Presentación», otro texto general de lectura imprescindible en este volumen es el estudio de Solange Hibbis (pp. 197–233). Si Francisco Lafarga y Luis Pegenaute hacen una introducción comentada en la riqueza temática del volumen, la hispanista francesa establece las bases teóricas, metodológicas y epistemológicas, necesarias para estudiar la traducción como mediación cultural, y formula varias preguntas reveladoras, como por ejemplo: ¿dónde se hacen, imprimen, publican, distribuyen, comentan y leen las traducciones? Dicho de otra manera: Solange Hibbis abre las puertas a varias materias inéditas y anima a ensanchar el repertorio temático relacionado con la traducción.

Aunque en el volumen predominan el comentario y el análisis de las traducciones literarias, enriquecen el contenido con una perspectiva diferente dos estudios dedicados a textos no literarios: médicos (Susana M^a Ramírez Martín, pp. 411–422) e históricos (Juan F. García Bascuñana, pp. 115–126).

Los trabajos dedicados a la prensa aportan información sobre el papel que desempeñaron en su época publicaciones como *La correspondencia de España*, donde apareció gran número de novelas populares europeas, traducidas por Joaquina García Balmaseda, en plena época realista, entre 1861 y 1884 (Elena Establier, pp. 69–84), o *La Guirnalda*, revista dedicada al público femenino, en que fue publicada la versión española, adecuadamente ideologizada, de varios cuentos de los hermanos Grimm, estudiada por Begoña Regueiro (pp. 423–436). Otros periódicos investigados en el volumen son: *La Lectura para todos* (1859–1861), por María del Rosario Álvarez Rubio (pp. 15–29), *Juan Rana* (1897–1906), por Diana Muela (pp. 295–308) o *La Vida Galante* (1898–1900), por Marta Giné Janer (pp. 169–182).

Tanto en la prensa como en el teatro, y también en la novela, se daban casos de la manipulación del contenido durante el proceso de la traducción, por varios motivos, como, por ejemplo, la transmisión de valores morales en los cuentos de Grimm, caso comentado antes. Eva Lafuente en su estudio (pp. 253–265) dedicado a las adaptaciones teatrales de *Uncle Tom's Cabin*, de Harriett Beecher Stowe (1852) y *Cora ou L'esclavage*, de Jules Barbier (1861) destaca la omisión de temas abolicionistas que en cierto sentido podían incomodar a los españoles, que hasta 1886 podían tener legalmente esclavos en las Antillas. Al otro extremo se sitúa el político liberal-constitucionalista, Pablo de Xérica, que imputó a Walter Scott, traducido por él del francés, su propia ideología, mediante varias estrategias, como omisión, adición o sustitución (José Enrique García González, pp. 141–153).

Algunas colaboraciones enfocan la literatura popular del siglo XIX. Flavia Aragón Ronsano (pp. 31–41) analiza ocho versiones españolas de la novela filosófico-fisiológica de Edmond de Goncourt, que poco después de su publicación se convirtió en un *best seller* internacional — *La fille Elisa* (1877)—; mientras que Pere Gifra-Adroher (pp. 155–167) recorre la trayectoria profesional del padre Luis Monfort, valenciano, traductor de literatura religiosa y de novela gótica. Las traducciones españolas de la novela gótica inglesa también llamaron la atención de Miriam López Santos (pp. 267–279) cuyo estudio se centra en la obra de Henry William Ireland *The Abbess* (1799) que, adaptada al castellano, a los hábitos literarios y a las costumbres de los españoles, llegó a tener en España hasta seis ediciones, entre 1822 y 1854.

En cuanto a la proporción de los géneros literarios estudiados, observamos que la mayoría de los investigadores dedican sus contribuciones al género novelístico (once trabajos). La poesía no ha suscitado tanto interés (cuatro estudios). Sin embargo, tienen gran importancia para la formación y la consolidación del Romanticismo español las traducciones de los poetas franceses, estudiadas por dos investigadoras. Alicia Piquer (pp. 353–366) en su trabajo recorre la trayectoria creativa de Juan Manuel Berriozabal, traductor de Alphonse de Lamartine, mientras que Irene Atalaya (pp. 43–54) comenta la actividad traductora de Guillermo Belmonte Müller, traductor de Alfred de Musset.

Uno de los méritos de este libro es la recuperación de autores-traductores sumidos en el olvido, como ambos poetas arriba mencionados, como el dramaturgo Isidro Gil y Baus, estudiado por José Luis González Subías (pp. 183–195), Joaquina García Balmaseda, traductora de novelas populares y colaboradora asidua de la revista *La Correspondencia de España* (Dolores Thion Soriano-Mollá, pp. 437–449) o José García de Villalta, periodista, escritor y traductor de Casimir Delavigne, Victor Hugo, Washington Irving y Shakespeare (Luis Pegenaute, pp. 339–351).

Por otro lado, el lector puede guiarse por la oferta temática siguiendo grandes nombres de la literatura española, como Emilia Pardo Bazán, autora del prólogo a la traducción española de la novela de Pierre Loti *Ramuntcho* (1897), estudiada por Lieve Behiels (pp. 55–68); un joven Benito Pérez Galdós que traduciendo en 1867 *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* de Charles Dickens se inició en la labor literaria (Giovanna Fiordaliso, pp. 101–114); Juan Valera como germanófilo, traductor de Heine y Schiller, admirador de Goethe que reescribe e interpreta su obra más emblemática en *Las ilusiones del doctor Faustino* (Miguel Ángel Vega Cernuda, Elena Serrano Bertos, pp. 451–463); Juan Eugenio Hartzenbusch como autor de *Los polvos de la madre Celestina* (1840), obra inspirada en *Les pilules du diable* (1839) de F. Laloue, A. Bourgeoise y C.-Ph. Laurent, y en su adaptación anónima al español *Las píldoras del diablo* (Francisco Lafarga, pp. 235–251) o Marcelino Menéndez Pelayo como autor de nuevas traducciones de cuatro obras de Shakespeare (Juan Miguel Zarandona, pp. 465–478).

Entre grandes nombres de literatura universal aparecen, aparte de los ya mencionados, como Walter Scott, también Prosper Mérimée e Hippolyte Taine (Carmen Ramírez Gómez, pp. 395–409), Théophile Gautier, Gustave Flaubert y Émile Zola (Concepción Palacios Bernal, pp. 323–338), los hermanos Edmond y Jules Goncourt (Flavia Aragón, pp. 31–41), Honoré de Balzac (Pedro Méndez, pp. 281–294) o, de literatura italiana, Edmondo De Amicis, cuya obra más popular fue traducida —o más bien domesticada— por Hermenegildo Giner de los Ríos en 1887 bajo el título *Corazón (Diario de un niño)* (Assunta Polizzi, pp. 367–380). En este grupo de artículos se produce un efecto añadido: la investigación y el análisis de las traducciones aporta informaciones valuosas sobre la recepción de dichos autores en España.

Un motivo recurrente en este volumen es el análisis de varias técnicas de traducción, practicadas en el siglo XIX. Aunque dicho problema aparece en casi todas las colaboraciones, podemos destacar, a título de ejemplo, las siguientes: Ángeles Ezama analiza las «imitaciones» o adaptaciones de los poemas del poeta portugués Augusto Lima elaboradas por Gertrudis Gómez de Avellaneda y publicadas en 1856 en la *Revista Peninsular* (pp. 85–99). A su vez María do Cebreiro Rábade comenta varios procedimientos que practicaba Rosalía de Castro: autotraducción, paratraducción y traducción desviada (pp. 381–394); mientras que Miguel Ángel Muro centra su interés en la técnica de recreación practicada por Manuel Bretón de los Herreros (pp. 309–321). Al mismo grupo podemos incluir el estudio de Pedro Méndez, dedicado a la actividad traductora de un escritor prolífico, Rafael del Castillo, analizado como un ejemplo paradigmático de la traición inepretativa.

Si entramos en el campo de las traducciones teatrales, veremos que el interés por el género dramático, considerando por el número de estudios (cinco), se sitúa entre la prosa y la poesía. Pertenece a este grupo un interesante estudio que destaca la importancia de las polémicas teatrales, protagonizadas por José María de Carnero, editor, periodista, dramaturgo y traductor (María Jesús García Garrosa, pp. 127–140).

La variedad de estudios presentados en este volumen puede atraer tanto al lector interesado por un género determinado o un autor concreto como al lector que busca información sobre la historia, la práctica y la teoría de la traducción, o sobre la relación de la literatura de la España del siglo XIX con otras literaturas europeas. Finalmente, hay que destacar la gran labor biográfica y bibliográfica que han realizado todos los autores de este valioso volumen, presentados al final en el índice de colaboradores.

Francisco Lafarga y Luis Pegenaute, eds. *Autores traductores en la España del siglo XIX*. Kassel: Reichenberger, 2016, 592 pp.

IRENE ATALAYA
Universitat de Barcelona
irene.atalaya@ub.edu

Este volumen se integra en el marco del proyecto de investigación *Creación y traducción en la España del siglo XIX* dirigido por Francisco Lafarga. El tema principal de la obra es la relación entre traducción y creación en consonancia con el creciente interés por este vínculo en los Estudios de Traducción Literaria. Se pone de manifiesto el papel de los autores como traductores, o viceversa, y la importancia de las traducciones, históricamente discriminadas y marginadas por su subalternidad con respecto a la obra original. Desde Walter Benjamin a Antoine Berman, pasando por Steiner o Derrida, se cuestionan estos preceptos y se asume el papel de la obra traducida en la supervivencia o canonización del texto original, sin la cual este no llegaría a estar completo. Desde la perspectiva de traducción como creación y considerando que las capacidades originales del autor no se ven mermadas al enfrentarse a esta labor, treinta y cuatro especialistas¹ en el ámbito presentan a cuarenta y cuatro autores-traductores. Se trata de grandes nombres del panorama decimonónico estudiados, casi en exclusividad, por la Historia Literaria como creadores. La crítica ha desatendido esta faceta traductora de los autores, a veces relegada, si acaso, a una nota a pie de página. No se ha prestado la atención suficiente al alcance que tuvieron como agentes de mediación entre culturas, ya que fueron ellos los que, gracias a la traducción, introdujeron nuevas corrientes literarias y renovaron el canon. Una de las grandes preguntas que surge atañe a las razones que impulsaron a los escritores a involucrarse en la traducción y qué tipo de textos teóricos se crearon alrededor de la misma. Estas cuestiones permiten al historiador enfrentarse a la traducción con una base traductológica.

La estructura de los estudios sigue una misma línea conceptual, tomando como punto de partida la obra traducida del autor en relación con la producción personal. A grandes rasgos, la domesticación y naturalización de los textos invade la poética traductora de

NOTA: Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación FFI2012-30781, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

1 La relación de los colaboradores es la siguiente: Lúdia Anoll, José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo, José Calvo Carilla, Víctor Cantero García, Luisa Cotoner Cerdó, Fernando Durán López, Ángeles Ezama Gil, Pura Fernández, Rosalía Fernández Cabezón, Ana María Freire, Juan F. García Bascuñana, Salvador García Castañeda, María Jesús García Garrosa, David T. Gies, José Luis González Subías, Esteban Gutiérrez Díaz-Bernando, Solange Hibbs, Francisco Lafarga, Pau Miret, Joan Palomas i Moncholí, Luis Pegenaute, Alicia Piquer Desvaux, Assunta Polizzi, Carmen Ramírez Gómez, José Ramón Sanchis Alfonso, J. C. Santoyo, Elena Serrano Bertos, Marisa Sotelo Vázquez, Francisco Trinidad, Juan de Dios Torralbo Caballero, Irene Vallejo González, Juan Miguel Zarandona, María Zozaya y Leonor Zozaya.

la época (sobre todo en el teatro) y casi todos los escritores siguen este modelo. Resultan interesantes para ello los apuntes biográficos que proporcionan los autores de los estudios, en particular, cuando están relacionados con el conocimiento de los idiomas y con las motivaciones personales que empujaron a los autores-traductores a su aprendizaje. Se ve igualmente cómo el Romanticismo fluctúa hasta finales del siglo XIX, ya que este movimiento está presente en las lecturas juveniles de aquellos nacidos hacia la segunda mitad de siglo.

Puesto que no se puede hablar de traducción en este período sin hacer alusión al rol de la prensa, casi todos los autores estudiados colaboraron activamente como críticos literarios en los medios influyentes de la época. Las razones que les incitaron a involucrarse en esta actividad son de índole económica, ideológica o personal. A veces se trata de traductores que más tarde se convirtieron en autores o viceversa. Lo que está claro es que fueron personas de letras las encargadas de introducir las grandes obras extranjeras y promover, consciente (como fue el caso, por ejemplo, de Pardo Bazán y los hermanos Goncourt) o inconscientemente, a los autores europeos. Estos autores-traductores fueron adaptadores: refundieron o imitaron para el caso de la escena, guardaron más fidelidad en la prosa, o incluso se valieron de la traducción como ejercicio poético.

Uno de los puntos fuertes de este volumen es la relación de traducciones, y reedición de las mismas, que se incluye al final de cada estudio, creando así un catálogo bibliográfico alfabético o cronológico por autor-traductor para todo aquel que desee consultarlo. Es decir, el aparato crítico se complementa con un listado de los textos citados.

Debido a la magnitud de la empresa, las diferentes lenguas, géneros o temáticas, la obra sigue una ordenación cronológica. En el prefacio, Francisco Lafarga y Luis Pegenaute establecen una temporalidad en tres etapas. El libro debuta, por tanto, con los nacidos a finales del siglo XVIII y que, aún reticentes al Romanticismo, pertenecen a una línea clasicista heredera del siglo anterior. El primero de todos, y el veterano, es Juan de Escoiquiz, conocido sobre todo por sus traducciones de E. Young y de J. Milton. Su reacción ideológica se hace tangible en las numerosas omisiones y adiciones, pero, en cierto modo, comienza con él una renovación romántica. Entre los dramaturgos de los albores del siglo XIX se sitúa la actividad dramática de Gaspar Zavala y Zamora, importante por introducir varias obras de Metastasio y Florian. También Félix Enciso Castrillón fue uno de los más célebres adaptadores a la escena española y al gusto de la época, aunque destaca como primer traductor de *I promessi sposi* de Manzoni. Su concepto de la traducción es muy libre, lo que justificó normalmente en sus prólogos. En la misma línea se inscribe Dionisio Solís, cuya práctica teatral, heredera del siglo anterior, difumina los límites entre traducción, adaptación, originalidad e imitación. En la última generación de liberales neoclásicos se incluye igualmente a Eugenio de Tapia y a José María de Carnerero. Las traducciones del teatro francés del primero fueron numerosas, aunque se mostró paradójicamente crítico e irónico con respecto a la invasión cultural vecina. De liberal a monárquico, Carnerero, influenciado por Scribe, utilizó en sus primeros años la traducción como medio de iniciarse en la dramaturgia. Por ello, aparecen versiones muy libres de los textos que continúan con la práctica extendida en el paso de un siglo al otro. Entre los pocos poetas neoclásicos se

halla José Mor de Fuentes, autor de *Ensayo de traducciones*, que tradujo por primera vez *Las cuitas de Werther* de Goethe directamente del alemán. Por otro lado, el liberal Juan Nicasio Gallego tradujo, en su etapa barcelonesa en el círculo de Aribau, *Los novios* de Manzoni y varias obras de Scott. En realidad, aunque todos ellos sean coetáneos, configuran, como se puede apreciar, un grupo menos homogéneo de lo que parece. Dos de las figuras más interesantes de este periodo —quizá por su relación controvertida con el sistema literario español, sin duda a causa de sus largos exilios— fueron José Marchena, del lado francófilo con sus traducciones de Voltaire, y José María Blanco White, del anglófilo, que intentó desestabilizar los preceptos cristianos sirviéndose del arma de la traducción. Caso aparte es el del afrancesado Alberto Lista, recordado principalmente como crítico literario. En consonancia con el espíritu de la época, para él, la traducción es creación como se aprecia en *El enfermo de aprehensión* de Molière. Sin embargo, no fue solo literatura lo que tradujo, sino también textos de saber científico e histórico, en especial la obra de Louis-Philippe de Ségur.

En el segundo grupo nos movemos hacia el Romanticismo incipiente con Luis Lamarca. Entre polémica y traducción, pero imprescindibles para el movimiento romántico, aparecen José Mariano de Larra y Juan Eugenio Hartzenbusch. Conocido, sobre todo, por su pluma crítica en traducción, Larra fue uno de los renovadores de la escena española con la introducción del vodevil. Hartzenbusch, gran adaptador teatral, fue maestro del arte de la reescritura, haciendo difícil para el historiador la localización de los originales. La figura del poeta romántico Wenceslao Ayguals de Izco es también relevante como creador de la Sociedad Literaria, así como seguidor y traductor de E. Sue. Conviene recordar su relación con el catalán Víctor Balaguer, traductor a su vez de esta Sociedad y adaptador de Dumas y Sue, el cual mantuvo una posición activa en la traducción decimonónica gracias a sus comentarios y notas. Aunque quizá menos célebres, sin menospreciar su importancia para la aparición de las ideas románticas en España, encontramos los casos de Ramón López Soler, adaptador sin tapujos de textos ajenos, principalmente de Hugo; José María Díaz de la Torre, cuyas versiones de Amédée Achard están en consonancia con su obra original, en lo que a la finalidad moral se refiere; Jaime Tió que, desde una perspectiva sociológica de la literatura, quiso poner al servicio del público español las novedades vecinas de todo género; y finalmente, Nemesio Fernández Cuesta, destacado por su traducción de *Los miserables* de Hugo (1863) y de algunos relatos de Verne, así como autor de varios trabajos lexicográficos. Sin duda, uno de los grandes traductores románticos fue Eugenio de Ochoa: se interrogan las razones ideológicas que condujeron a un hombre de su talento a volcarse en la traducción. Entre los poetas arraigados en el Romanticismo, y de las pocas mujeres todo sea dicho de paso, se incluye el caso de la célebre Gertrudis Gómez de Avellaneda que experimentó con Lamartine o Byron, aunque también arregló muchas obras para la escena. Tampoco nos extraña que el místico Juan Manuel de Berriozabal fuera uno de los primeros en introducir a Lamartine en España. El último poeta del grupo es Eulogio Florentino Sanz, gran introductor de Heine, cuyas traducciones influyeron en la poética de Bécquer y se convirtieron en modelo de traducción para Llorente o Valera. Más tarde, Augusto Ferrán, alabado por Bécquer y Pardo Bazán, fue igualmente un importante imitador de Heine, al

que difundió en *El Semanario Popular*. Se comienza así a entrever el entusiasmo por la poesía alemana que moldea la lírica española y que se centra, a partir de ese momento, en el yo íntimo. Al margen de toda corriente se incluye al prolífico Manuel Bretón de los Herreros. Aunque nunca fuese un traductor vocacional, el conjunto de sus traducciones es esencial para comprender su teatro.

En el tercer bloque se sitúa un grupo heterogéneo que fluctúa entre Romanticismo, Realismo-Naturalismo y siglo xx. Estos autores practican la traducción, con mayor o menor intensidad, atendiendo sobre todo a razones personales o ideológicas. Entre las figuras clave del movimiento realista-naturalista se hallan Juan Valera y Emilia Pardo Bazán. La traducción guarda relación con sus respectivas evoluciones literarias, como lo demuestra el consabido caso de la fascinación de la condesa por la obra de los hermanos Goncourt. También al Naturalismo, aunque más radical, hay que vincular a Eduardo López Bago y Peñalver, gran difundidor de Zola. Más cercanos a la literatura popular, aunque también de corte realista, se encuentran Joaquina García Balmaseda, importante por dirigir su mirada hacia la literatura femenina, y Amancio Peratoner, considerado el mejor traductor de Zola y conocido por sus traducciones ensayísticas de la llamada «higiene trascendental», es decir, de temática sexual, así como su versión de la rebautizada *¡¡Adúltera!!* de Flaubert. El vínculo entre obra traducida y original se revela ineludible en el caso de Faustina Sáez de Melgar, José Feliu y Codina y Vicente de Arana. La primera aparece en el periodo de auge de la prensa femenina. Tradujo sobre todo en la revista *La Violeta*, de la que fue cofundadora durante la época isabelina. El dramaturgo, pero sobre todo incansable periodista, Feliu y Codina fue traductor de novela francesa e italiana para la editorial de Verdaguer. En cuanto al último, V. de Arana, que quiso llegar a ser un escritor vasco victoriano, versionó principalmente a Tennyson. En los tres casos se destacan los posibles puntos comunes entre los autores traducidos y su obra propia. Entre los más prolíficos, que se acercan ya al perfil de traductor profesional moderno, tenemos, en el caso del teatro, a Ramón de Valladares y Saavedra, y en poesía, al patriarca de la Renaixença valenciana Teodoro Llorente, autor de la primera versión en verso del *Fausto*, así como entusiasta antólogo. Un caso diferente es el Josep Yxart, editor de la «Biblioteca Arte y Letras» ya en su edad adulta, gran divulgador de Schiller con el que además compartía valores literarios e ideológicos. Al contrario, en su juventud antes de convertirse en novelista, el internacional Armando Palacio Valdés, director de la *Revista Europea*, se propuso dar a conocer en ella la literatura de allende los Pirineos, empresa a la que él mismo contribuyó. Sin precedente alguno, Marcelino Menéndez Pelayo no necesita presentación y es un ejemplo valioso que nos muestra cómo su labor traductora de autores clásicos y modernos, en especial de Shakespeare, ha sido relegada a un segundo plano, escondida tras su imponente producción como erudito, crítico e historiador literario.

Llegando al final de nuestro recorrido, se hallan aquellos autores de finales de siglo que continuaron su labor en el primer tercio del siglo XX. Dos nombres que no pasan desapercibidos en la España finisecular son Jacinto Benavente y Miguel de Unamuno. El desconocimiento de la crítica de la faceta traductora de Unamuno es un hecho, pero es un claro ejemplo de traducción como manera de subsistencia. Por tanto, sus trabajos son obras

poco cuidadas, en las que incurre muchas veces en el calco, lo que conlleva que algunos críticos se cuestionen incluso sus competencias lingüísticas. Benavente, que trajo a la escena española diversas obras del teatro europeo, aunque sintió especial admiración por Shakespeare, da continuidad, a pesar de encontrarnos en los albores de un nuevo siglo, a la domesticación y la tradición decimonónica. Desde una perspectiva pedagógica krausista, se encuentra la labor llevada a cabo por el pensador Hermenegildo Giner de los Ríos, vinculado a las traducciones publicadas por Antonio Zozaya y You en su *Biblioteca Económica Filosófica*, esenciales para la evolución del pensamiento krausista y asequibles para el gran público. El volumen se cierra con Magdalena de Santiago Fuentes, pedagoga, feminista y traductora. En consonancia con Giner y Zozaya, también en el marco de la Institución Libre de Enseñanza, luchó por una mejor posición para la mujer, lo cual le condujo a acercarse a las obras extranjeras. Sobresale su versión de la obra de E. Key, cuyo prólogo es todo un manifiesto de intenciones.

Es, por tanto, esta obra dirigida por F. Lafarga y L. Pegenaute una pieza clave del engranaje decimonónico de la traducción, en la que se presentan nombres esenciales del panorama literario, y en la que podemos vislumbrar las relaciones que éstos establecieron con la traducción y las literaturas extranjeras. Fueron renovadores, adaptadores, imitadores y mediadores culturales que utilizaron la traducción en sus diferentes vertientes. Se ha demostrado, pues, que estas obras deben ser estudiadas, consideradas y valoradas en su conjunto por los historiadores de la literatura.

Lynn C. Purkey. *Spanish reception of Russian narratives, 1905–1939*.
Woodbridge: Tamesis, 2013, 203 pp.

IVAN GARCIA SALA
Universitat de Barcelona
ivangarcia@ub.edu

Els darrers vint anys han anat apareixent cada vegada més estudis dedicats a la traducció i recepció de la literatura russa a Espanya; tanmateix hi ha molt pocs treballs que tractin de forma específica la influència de la literatura russa en les lletres hispàniques. El llibre de Lynn Purkey, centrat en el període que va de 1905 a 1939, és un dels primers textos dedicats principalment a l'estudi de la influència de la primera literatura soviètica i del Realisme socialista en autors espanyols dels anys 20 i 30. Concretament, autors i obres que engloba sota el concepte de «Nuevo romanticismo»: José Díaz Fernández, Manuel D. Benavides, César M. Arconada, Alicia Garcitoral, Joaquín Arderius, Rosa Arciniega, María Teresa León y Luisa Carnés.

El llibre comença amb una introducció al concepte de *Nuevo Romanticismo*, una «vuelta a lo humano» en literatura, que s'emmirallà clarament en moviments soviètics literaris com el Futurisme i el Realisme Socialista. A continuació, en el primer capítol Purkey examina el diàleg cultural espanyol i soviètic a través de l'estudi dels *travelogs* dels anys vint i trenta, període en què a Espanya es popularitza el viatge a l'URSS. Purkey compara la impressió que la nova societat soviètica produeix en els viatgers espanyols amb les impressions d'Ilià Ehrenburg a *España, república de trabajadores* i, a partir del contrast entre les diferents visions, extreu la imatge general que els dos països tenien l'un de l'altre. En el segon capítol comença ja a tractar les influències de la literatura soviètica en els autors esmentats. Concretament, dedica el capítol a la importància de la literatura de Màxim Gorki i, especialment, de la novella *La mare*, en la literatura del Nuevo Romanticismo. Gorki, que des de principis del segle xx havia gaudit de popularitat entre els lectors espanyols, quan el règim soviètic el canonitzà com a creador del Realisme Socialista, es convertí en una autoritat per a determinats escriptors i intel·lectuals de la Segona República especialment interessats en la literatura de l'URSS. Purkey analitza la influència de la seva literatura examinant la crítica periodística espanyola i fent un breu panorama de la recepció de les seves traduccions. A partir d'aquí estableix els paral·lelismes entre *La mare* i *La Venus mecànica* de Díaz Fernández, *Un hombre de treinta años* de Benavides i *La espuela* d'Arderius. Assenyala els elements estilístics i argumentals de *La mare* que la converteixen en paradigma del Realisme Socialista i que són adoptats, transformats o rebutjats pels autors espanyols. D'entrada, observa que l'argument de totes aquestes obres es construeix al voltant del procés de conscienciació política de les classes proletàries. Tant en l'obra russa com en les espanyoles sempre hi ha un personatge que compleix la funció d'inspirar la resta i de difondre les idees socialistes; en aquest procés, les dones

tenen un paper central, a vegades perquè consciencien i d'altres perquè són l'objectiu de la conscienciació dels activistes. Els autors espanyols coincideixen amb Gorki en la manera de construir els personatges. Totes les obres es poden qualificar d'hagiografies modernes, en què els personatges són imatges despersonalitzades i tipificades per tal que funcionin com a símbols de la collectivitat. Tanmateix, Purkey constata també diferències significatives. En aquest sentit, observa que el procés de conscienciació en els personatges espanyols es fa a través de les relacions amoroses i sexuals que s'estableixen entre mentor i deixeble, mentre que a *La mare* de Gorki no hi ha cap mena de referència eròtica, ja que s'entén que el compromís amb la ideologia és indissociable de l'ascetisme. Estilísticament, les diferències també són importants; si l'estil de Gorki es caracteritza per la simplicitat, el dels autors del Nuevo Romanticismo, en canvi, molt influenciats per les avantguardes i, especialment, pel surrealisme, escriuen amb un estil poètic, d'una gran densitat metafòrica, que tendeix cap al barroquisme. En el tercer capítol, Purkey analitza la influència de la novel·la *Ciment* de Fiodor Gladkov i la pel·lícula *La vaga* d'Eisenstein en tres novel·les espanyoles que tracten el tema de la fàbrica: *La turbina* d'Arconada, *La fàbrica* de Garcitoral i *Mosko-Storm* d'Arciniega. Les dues primeres representen la fàbrica com un temple, un espai utòpic que és metàfora del progrés i la transformació social, mentre que Arciniega converteix la fàbrica en un símbol de la distopia de la modernitat. Tot i així, com en el cas de Gorki, Purkey veu la influència de Gladkov també en els herois positius d'aquestes novel·les i en els personatges femenins, forts i independents. Però és sobretot la focalització que utilitzen Gladkov i Eisenstein en la representació de la fàbrica, que està al servei de la creació de les masses, allò que, segons Purkey, reproduïxen els autors espanyols. En el quart capítol examina la influència de les teories feministes d'Aleksandra Kollontai en l'obra de María Teresa León y Luisa Carnés. Després d'una breu introducció a la recepció del feminisme soviètic, que era seguit atentament a la premsa espanyola i apreciat pels autors afins a les idees del Nuevo Romanticismo i altres intel·lectuals, fa un recorregut per les idees de Kollontai. Especialment influent fou la seva novel·la *La bolchevique enamorada* (traducció en castellà de *Vassilisa Maliguina*), on es defensa la substitució de la família per l'Estat, la dona activista que deixa de banda l'amor per dedicar-se a la causa revolucionària, la maternitat fora del matrimoni, les relacions extramatrimonials de les dones, l'avortament, etc. León y Carnés en les seves obres, de clara consciència política, malgrat que fan una crítica del matrimoni seguint l'estela de Kollontai, representen l'amor en el marc del matrimoni i ambdues rebutgen l'avortament. Pel que fa a la imatge del cos de la dona, malgrat que les autores espanyoles no incorporen l'androgínia o la inexistència dels cossos femenins de Kollontai, sí que neguen la crida «natural» de la maternitat. Tal i com succeeix amb Gorki, Purkey considera que, pel que fa a l'estil, les autores difereixen molt de Kollontai, que tendeix a un estil simple, molt influenciat pel periodisme, mentre que el de les espanyoles és més complex i elaborat. En el capítol cinquè, dedicat a la temàtica bèl·lica, es compara la representació de la guerra civil russa que fa Isaac Bàbel a *La cavalleria roja* amb la campanya al nord d'Àfrica descrita per Díaz Fernández a *El blocao*. Després de comentar la bona acollida que a Espanya tingué la literatura bèl·lica soviètica per la fascinació que exercia la Revolució d'Octubre, Purkey

recorda que Díaz Fernández escrigué una crítica de la novella de Babel. Sembla que Díaz Fernández utilitzà l'estructura argumental de *La guàrdia roja* per a la seva obra. Ambdues novel·les s'estructuren a partir de petits quadres independents que recreen les impressions del narrador, un soldat que participa a l'enfrontament bèl·lic. El sadisme i la violència sexual explícits també hi són presents i en els dos escriptors s'expressa de forma especialment intensa la deshumanització de la guerra a través d'escenes de violència contra animals. Tanmateix, en la novella de Díaz Fernández, així com en les d'altres escriptors espanyols, es reivindica el pacifisme a ultrança, ja que la guerra colonial és llegida com una manifestació de l'opressió de les classes dominants contra la llibertat dels pobles, mentre que en les novel·les soviètiques la guerra es considera un mal necessari per aconseguir el triomf de la revolució; Babel, tot i que denuncia la violència, no fa una condemna explícita de la guerra civil com fan els espanyols.

Comparant, doncs, alguns textos significatius soviètics amb novel·les espanyoles, Purkey aconsegueix mostrar la importància de l'arribada dels textos russos i de les seves idees estètiques en la renovació literària que pretenien fer els autors afins al Nuevo Romanticismo en la cerca d'una literatura compromesa amb la política i la societat.

Isabel Hernández. *Literatura comparada, canon y traducción*. Madrid: Escolar y Mayo, 2015, 343 pp.

FERNANDO J. PALACIOS LEÓN
Universidad de Bamberg
fjpalaci@ucm.es

Adentrarse en la lectura de *Literatura comparada, canon y traducción* supone emprender un viaje al origen de la prosa. La publicación de este libro de Isabel Hernández da un importante paso al frente en la reorientación de los estudios literarios. Su lectura permite ver paso a paso cómo la literatura y su desarrollo en el territorio europeo hubieran sido imposibles sin la aportación esencial de las traducciones y el influjo de su recepción. Sin traducciones no existirían lo que habitualmente denominamos como «literaturas nacionales», pues lo que se designa con el adjetivo «nacional» no es sino una determinada manera de afrontar la reescritura de una temática preexistente. El papel de la literatura y el reconocimiento del que gozan los distintos géneros literarios no han sido homogéneos a lo largo del tiempo, ya que la estructuración, la visión del mundo y las necesidades de las sociedades europeas condujeron a la tematización de modelos similares con intenciones dispares y éxitos de público de lo más variopinto. La estructura del libro, dividido en cinco capítulos, permite una mejor comprensión de la complejidad del proceso de formación del género de la novela corta y su influencia en otros géneros como el drama o en la aparición de diferentes subgéneros como la novela de formación (*Bildungsroman*). La autora escoge cinco aspectos fundamentales para titular los capítulos y organizar la cantidad ingente de material que en ellos presenta: «Canon y traducción: una relación posible»; «Un préstamo: la novela corta»; «Un personaje: Fausto»; «Un género: la novela de formación» y «Un momento: el Romanticismo».

Es inimaginable la importancia de las traducciones para que un tipo de texto adquiriera la forma y las características de un género literario. Lo que hoy se entiende por novela, novela corta, obra teatral o poemario, es el resultado de un proceso complejísimo. Isabel Hernández confiesa en la introducción que el motivo que ha impulsado la escritura del libro es el amor a la lectura de novelas, así como su labor docente en universidades de Europa y América con el objetivo de describir la heterogeneidad del proceso en el que surge un género como la novela corta, a fin de que los lectores adquieran una visión panorámica cultural, literaria y sociológica de su desarrollo en Europa a lo largo de los siglos. La autora recurre a la novela corta para demostrar que la prosa no siempre gozó de la consideración ni de los adeptos de los que goza hoy en día. ¿Cómo llegó, entonces, a tener el reconocimiento que tiene en la actualidad? ¿Qué ha ocurrido con ella en el transcurso de los siglos?

La literatura es como un mosaico: indivisible y, al mismo tiempo, dividida; refleja la imagen más fidedigna de una sociedad y, al mismo tiempo, del individuo. Todas las sociedades han acometido la traducción y la creación literaria con distintas intenciones en

los diferentes tiempos de la historia. La forma en la que se llevó a cabo una traducción supone un testimonio fundamental de la mentalidad de una determinada sociedad y quizá sea la mejor herramienta para reconocer y comprender hasta sus últimas consecuencias el *Zeitgeist* de una época dentro de un ámbito cultural concreto. De este modo se pueden seguir las huellas de unos modelos sobre otros: de Apuleyo y su asno de oro al *Decamerón* de Boccaccio, de Boccaccio a las cervantinas *Novelas ejemplares* y las andanzas de Don Quijote, de Cervantes al *Fausto* de Goethe, de Goethe a Lord Byron y el Romanticismo, de los cuentos de los hermanos Grimm a la actualidad. Los caminos de la literatura son interminables y laberínticos, y terminan unos en otros. ¿Dónde queda, por tanto, lo propio, lo nacional en la literatura? ¿Tiene sentido hablar de literaturas «nacionales»?

La autora plantea en el primer capítulo del libro, «Canon y traducción: una relación posible», la siguiente pregunta a los lectores: si no hay ninguna literatura que se haya desarrollado de manera aislada, ¿es razonable acometer su estudio e investigación desde el punto de vista de un canon nacional o sería más adecuado considerar la literatura y su investigación como un hecho transnacional? Si se tiene en cuenta la naturaleza transnacional de la literatura, las traducciones suponen una tarea imprescindible para posibilitar la comunicación entre diferentes culturas, es decir, son una parte esencial de cada manifestación literaria que no se puede obviar ni dejar de lado en la investigación, pues son ellas las que posibilitan la lectura de los textos literarios, influyen definitivamente en su creación y permiten, en definitiva, su investigación. Goethe parecía saber todo esto cuando acuñó y difundió el concepto de «literatura universal» (*Weltliteratur*). El autor alemán por antonomasia profesaba una alta estima por el trabajo de los traductores y concibió gran parte de sus obras maestras como una reelaboración de los grandes problemas de la humanidad con ayuda de todas las fuentes que tuviera a su alcance; quizá por ello la figura de Goethe sea el eje en torno al que gira el libro de Isabel Hernández, pues la propia concepción de la obra es una aproximación al concepto goethiano de literatura mundial.

En este punto quisiera reseñar el exhaustivo trabajo de documentación y las innumerables asociaciones de unos modelos literarios con otros que se han llevado a cabo en este estudio. La autora se ha tomado la molestia de hacer un pequeño resumen argumental de cada obra citada y la influencia ejercida por ellas en obras posteriores, lo que logra que en ningún momento el lector pueda perder el hilo del desarrollo de la exposición de las ideas de cada capítulo. Lo mismo ocurre con los conceptos teóricos: se explica con profusión de detalles el origen de cada uno de ellos para dejar claro en todo momento a qué se está haciendo alusión de la manera más precisa posible. Estos aspectos enriquecen la lectura y convierten la obra no solo en una obra de teoría literaria de primer nivel para el lector más erudito, sino también en un manual de literatura para universitarios o una obra de consulta al alcance de cualquier lector que se interese por los temas literarios. Además, se tienen en cuenta las diferencias conceptuales de cada cultura, de forma que el lector puede familiarizarse con la lógica que subyace tras los nombres de cada concepto y comprender por qué en Alemania se llama a las novelas *Romane*, porque en español no existe un equivalente concreto del concepto de *Novelle* o cuál es la diferencia entre un cuento (*Märchen*) y un *Volksmärchen*.

A lo largo de la historia son muchos los traductores que, en la sombra del anonimato, han hecho pervivir la literatura y, con ella, la cultura en los territorios de todo el mundo. En la actualidad muchos de ellos se quejan de la falta de apoyo institucional y de reconocimiento de un trabajo que es de vital importancia para que se produzca el acceso a una comunicación intercultural. Se suele olvidar que los traductores son co-creadores de las obras que se traducen y que en un altísimo porcentaje la lectura de obras en lenguas extranjeras solo puede darse gracias a la traducción. En otras palabras: sin traductores no existiría la literatura, o no como la conocemos hoy en día, pues la recepción de otros modelos literarios solo es posible a través de la lectura de traducciones.

Los traductores pueden sentirse de nuevo orgullosos de su trabajo y de su tarea de mediadores culturales con la publicación de este libro de Isabel Hernández, un libro que no solo se ha escrito en defensa propia, sino como advertencia a otras disciplinas que no han tenido en cuenta hasta ahora la importancia de la traducción para su propia existencia. El peso de las traducciones será cada vez mayor en un mundo globalizado en el que las fronteras culturales parecen disiparse y, al mismo tiempo, condensarse en sus diferencias. Las traducciones nos liberan de toda clase de límites, como escribiera Ludwig Wittgenstein en su *Tractatus logico-philosophicus*: «Las fronteras de mi idioma, suponen las fronteras de mi mundo». La literatura mundial no sabe de fronteras. No hay que olvidar tampoco lo que nos confiesa la autora en su introducción: se trata de un libro que se ha escrito por amor a la lectura. Como dijera el poeta Juan Ramón Jiménez en su poema «Espacio», «lo que hace el amor no acaba nunca».

La traducción y sus palimpsestos: Borges, Homero y Virgilio, de Francisco García Jurado y Roberto Salazar Morales. Madrid: Escolar y Mayo Editores, 2014, 160 pp.

ALBA TOMÀS ALBINA
Universitat Pompeu Fabra
alba.tomas@upf.edu

El llibre *La traducción y sus palimpsestos: Borges, Homero y Virgilio*, publicat per la relativament jove editorial Escolar y Mayo, activa des de 2007, s'emmarca dins la col·lecció «Babèlica», vinculada a l'Institut de Llenguas Modernas y Traductores de la Universidad Complutense de Madrid. Es tracta d'una obra a quatre mans escrita per Francisco García Jurado i Roberto Salazar Morales, que, si bé firmen individualment cada capítol, a la presentació del volum s'adjudiquen la responsabilitat de tot el conjunt. El llibre consisteix en una anàlisi del vincle que uneix Jorge Luis Borges amb Homer i Virgili, vincle que, segons defensen els autors de l'estudi, va tenir un paper fonamental en el periple vital i creatiu de l'escriptor argentí.

En el primer dels quatre capítols del llibre («Introducción y planteamiento»), després de la presentació general del volum, s'explica la manera com Jorge Luis Borges va entrar en contacte amb aquests dos poetes de l'antiguitat. Es recorre a dades biogràfiques per informar el lector que Borges va llegir Homer sobretot a partir de les traduccions angleses i que, en canvi, va descobrir l'obra de Virgili mentre aprenia la llengua llatina. El capítol introductori acaba establint els pressupòsits teòrics dels quals han partit els autors de *La traducción y sus palimpsestos*. Aquests pressupòsits s'inspiren, sobretot, en les reflexions que el mateix Borges expressa en dos assajos: «Las versiones homéricas», publicat al llibre *Discusión* (1932), i «Los traductores de *Las mil y una noches*», aparegut a *Historia de la eternidad* (1933). A més, els autors de l'estudi prenen en consideració algunes reflexions sobre la literatura que es desprenen dels relats «Pierre Menard, autor del *Quijote*» (*Ficciones*, 1944), «El Inmortal» (*El Aleph*, 1949) i «El Hacedor» (*El Hacedor*, 1960).

Bàsicament, Borges renuncia a la idea d'originalitat i perfectibilitat de qualsevol obra: tot text remet a un altre text o, emprant una de les paraules clau de *La traducción y sus palimpsestos*, tot text és un palimpsest en el qual s'hi poden llegir altres obres a banda de la més aparent. Això no només és vàlid per a les traduccions, que parteixen d'un text previ explícit, sinó també per a les obres suposadament originals. Segons escriu Borges a «Las versiones homéricas», on compara, retraduint-les al castellà, diverses traduccions angleses de l'*Odissea*:

NOTA: Aquesta ressenya s'inscriu en el marc del projecte de recerca *La traducción en el ámbito literario catalán desde el final del franquismo (1976–2000): estudios de recepción y de lengua literaria* (FFI2014-54915-P) del grup de recerca consolidat TRILCAT de la Universitat Pompeu Fabra (2014 SGR 486).

Presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H — ya que no puede haber sino borradores. El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio (Borges, citat a García Jurado i Salazar Morales 2014, 45).

En aquesta afirmació del mateix Borges i en altres de semblants, els autors de *La traducción y sus palimpsestos* no només troben la justificació per equiparar traducció i escriptura, sinó per anar encara una mica més enllà i emprar el terme «traducción» (la segona paraula clau de l'estudi, al costat de «palimpsestos») en frases que en el millor dels casos sorprenen i, en el pitjor, confonen, com ara: «Así las cosas, Borges puede entenderse como una suerte de *traductor inesperado de Virgilio y de Homero*» (p. 11)¹ o «“El Inmortal”, traducción multicultural e híbrida de la *Odisea*, es una traducción de esta, o incluso una segunda *Odisea*» (p. 33). En va adverteixen els autors de l'estudi que «[a]l igual que ocurre con el propio concepto de literatura, cuando nos adentramos en Borges debemos dejar atrás cualquier idea preconcebida sobre lo que es la traducción» (p. 14). Si bé és cert que el concepte de traducció de Borges s'allunya del que normalment s'entén per traducció interlingüística, l'amplitud de significat que els autors de l'estudi atribueixen al terme «traducción», que empren per referir-se a qualsevol relació intertextual (citació, al·lusió, recreació, paròdia, etc.), és potser excessiva, per tal com, a més de crear confusió, passa per alt tot el debat que entorn d'aquest terme s'ha produït en el si dels estudis de traducció, fet encara més inexplicable si es té en compte que *La traducción y sus palimpsestos* ha estat publicada en una col·lecció dedicada a aquesta disciplina.

Al marge d'aquest defecte, però, l'estudi de Francisco García Jurado i Roberto Salazar Morales és ric en observacions intel·ligents i suggeridores. Els capítols segon i tercer, dedicats respectivament a Borges i Homer, i a Borges i Virgili, segueixen una mateixa estructura. En primer lloc, es repassa la manera com Borges recrea en els seus relats, poemes i assajos la figura dels poetes antics; en segon lloc, s'esmenten els fragments d'obres d'Homer i Virgili que l'escriptor argentí recupera en els seus propis textos; en tercer lloc, s'estudia com aquests textos d'Homer i Virgili han amarat l'estil de Borges; i, per últim, s'infereixen de la interpretació general d'Homer i Virgili algunes claus per traçar l'esbós d'una poètica borgiana.

És especialment rellevant, en el capítol segon, la comparació dels relats «El Inmortal» i «El Hacedor», que recreen el personatge d'Homer, amb *Vies imaginaires* (1986) de Marcel Schwob, cosa que serveix a Francisco Garcia Jurado i Roberto Salazar Morales per establir els trets característics de la modalitat narrativa de la vida imaginària. També és remarcable la reflexió sobre per què Borges, quan cita les traduccions angleses de l'*Odisea*, ho fa traduint-les a l'espanyol:

1 En cursiva a l'original.

Borges prefiere traducir para demostrar irrefutablemente que cada uno de los poemas producidos por las divergentes traducciones corresponde a órdenes de representaciones, a sistemas poéticos, a intenciones distintas, y que cada una de esas intenciones produce una expresión singular e irremplazable (pp. 65–66).

Ordres de representació, sistemes poètics i intencions tan autònomes que són, al seu torn, traduïbles a una altra llengua. Per acabar amb el comentari d'aquest capítol segon, és digne d'esment l'opinió de García Jurado i Roberto Salazar segons la qual la recreació de Borges del personatge d'Homer serveix per alludir a la pròpia concepció borgiana de la literatura que, com ja s'ha vist, converteix qualsevol text en un palimpsest on hi cohabitaven diverses obres. Aquesta concepció, diuen els autors del llibre, Borges l'aplica en el relat «El Inmortal» a la mateixa figura d'Homer, cosa que permet posar en relació la visió de l'autor argentí del poeta de Quios amb la teoria que els grans poemes èpics de la cultura grega no són obra d'un sol autor, i que la identitat d'Homer és tan fictícia com la dels personatges que se li atribueixen.

En la descripció del vincle entre Borges i Virgili, que es duu a terme al capítol tercer, es posa de relleu que la imatge que Borges confegeix del poeta llatí està fortament influïda per la representació que en fa Dante a la *Divina comèdia*. Així mateix, Francisco García Jurado i Roberto Salazar Morales defensen que l'ús reiterat en l'obra de l'escriptor argentí d'algunes construccions i recursos estilístics són el llegat de la lectura atenta i reflexiva dels versos virgilians. No obstant això, el més rellevant d'aquest tercer capítol és l'anàlisi del pròleg que Borges va escriure per a l'*Eneida* publicada dins la col·lecció «La Biblioteca Personal Jorge Luis Borges», que serveix als autors de l'estudi per posar en relació la concepció literària de Borges amb l'esteticisme de Benedetto Croce. Així mateix, cal destacar com, al final del capítol, la lectura borgiana de l'*Eneida* de Virgili, lectura qualificada d'elegíaca pels autors de *La traducción y sus palimpsestos*, es relaciona amb l'experiència de la ceguesa.

El llibre acaba amb un breu capítol, «Conclusiones», que en resumeix el contingut i torna a insistir encara en la identificació entre traducció i escriptura: «Desde este punto de vista, la traducción no sería más que la propia literatura, la incesante literatura» (p. 150). *La traducción y sus palimpsestos* és, com s'ha vist, un estudi que, si bé pot no satisfer les expectatives de qui s'hi aproxiemi des de l'àmbit dels estudis de traducció, resulta estimulants i enriquidor si se'l jutja des de la vessant de la literatura comparada.

Instruccions per als col·laboradors

Els articles i ressenyes s'han d'enviar abans del 31 de març a l'adreça anuari.trilcat@upf.edu.

1. Els originals seran articles o documents d'una extensió màxima de 65.000 caràcters, espais inclosos, amb resums en català o castellà i en anglès de 500–1.000 caràcters, espais inclosos, i paraules clau en català o castellà i en anglès (entre 3 i 6). S'enviaran en un arxiu MS Word a l'adreça anuari.trilcat@upf.edu.
2. L'estil de lletra ha de ser Times New Roman, cos 12 (per al text principal, a doble espai) i cos 10 (per a les notes a peu de pàgina, a un espai).
3. Les il·lustracions, si n'hi ha, han d'estar numerades i portar cadascuna un peu d'il·lustració explicatiu.
4. Les citacions curtes han d'anar integrades en el cos del redactat. Si són llargues (de més de dues línies), n'han de quedar separades per una línia en blanc.
5. S'utilitzarà la lletra cursiva per als títols de llibres, obres teatrals, peces artístiques i publicacions periòdiques. Els títols dels articles i de les composicions soltes (contes, poemes) han d'anar entre cometes dobles.
6. Les crides de nota s'han de col·locar després dels signes de puntuació.
7. Les referències a la bibliografia (fonts primàries i secundàries) han de seguir el sistema autor-data. Si el redactat ja dóna la indicació d'autor i data, no cal repetir-la. Exemples:

El problema de fons era sempre el mateix: la incompatibilitat entre el sistema constitucional català i les necessitats de la política imperial espanyola (Rubiés 1999, 3).

Les faules de La Fontaine traduïdes per Carner i publicades per l'Editorial Catalana l'any 1921 són un exemple d'aprofitament de la fraseologia dins la llengua literària, tal com va observar Carles Riba en ressenyar l'obra aquell mateix any.

8. Les notes han de ser a peu de pàgina (amb el sistema que proporciona el MS Word), no al final del document. S'evitaran les que només continguin referències bibliogràfiques, tret que aquestes siguin múltiples o vagin acompanyades d'algun comentari.
9. S'inclourà al final del text, sota l'epígraf «Referències bibliogràfiques», una relació única de les fonts primàries i secundàries utilitzades. En aquesta relació hi ha de constar la paginació, precedida de l'abreviatura «p.» (una pàgina) o «pp.» (diverses pàgines).

10. Els models que cal seguir per a aquestes referències són els següents:

Referències de llibres:

Cognom, Nom. Any. *Títol*. Lloc d'edició: Editorial.

Lamuela, Xavier, i Josep Murgades. 1984. *Teoria de la llengua literària segons Fabra*. Barcelona: Quaderns Crema.

Morera i Galícia, Magí. 2001. *Obra poètica completa*. Edició d'Olívia Gassol i Bellet. Lleida: Universitat de Lleida.

Referències d'articles:

Cognom, Nom. Any. «Títol». *Nom de la revista* número (data): pàgines.

Malé, Jordi. 2000. «Marià Manent, quasi setanta anys de crítica literària». *Revista de Catalunya* 152 (juny): 93–98.

Referències de capítols de llibre:

Cognom, Nom. Any. «Títol del capítol». Dins *Títol del llibre*, [Nom Cognom (ed./eds.),] pàgines. Lloc d'edició: Editorial.

Giró i París, Jordi. 2004. «La infantesa i el món de Proust (1902–1914)». Dins *Els homes són i les coses passen: Maurici Serrahima i Bofill (1902–1979), un filòsof-literat del segle xx*, 23–43. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Ollé, Manel. 2005. «La pluja de Du Fu en la poesia de Carner i Manent». Dins *Gèneres i formes en la literatura catalana d'entreguerres. I Simposi sobre traducció i recepció en la literatura catalana contemporània*, edició de Miquel M. Gibert i Marcel Ortín, 11–25. Lleida: Punctum & TRILCAT.

Referències d'articles de revista (fonts primàries):

Cognom, Nom. Any. «Títol». *Publicació periòdica* número (data): pàgines.

Rigol, Joan. 2003. «Centenari del naixement de Maurici Serrahima». *Diàlegs* 20 (abril–juny): 11–30.

Referències d'articles de diari (fonts primàries):

Cognom, Nom. Any. «Títol». *Publicació periòdica*, data, pàgines.

Dolç, Miquel. 1976. «Un tesoro documental. El pasado y el presente de Maurici Serrahima». *La Vanguardia Española*, 29 gen., 47.

Instrucciones para los colaboradores

Los artículos y reseñas deben enviarse antes del 31 de marzo a la dirección anuari.trilcat@upf.edu.

1. Los originales serán artículos o documentos de una extensión máxima de 65.000 caracteres, espacios incluidos, con resúmenes en catalán o castellano y en inglés de 500–1.000 caracteres, espacios incluidos, y palabras clave en catalán o castellano y en inglés (entre 3 y 6). Se enviarán en un archivo MS Word a la dirección anuari.trilcat@upf.edu.
2. El estilo de la letra debe ser Times New Roman, cuerpo 12 (para el texto principal, a doble espacio) y cuerpo 10 cos (para las notas a pie de página, a un espacio).
3. Las ilustraciones, si existen, deben ir numeradas y llevar cada una de ellas un pie de ilustración explicativo.
4. Las citas cortas deben quedar integradas en el cuerpo del redactado. Si són más largas (de más de dos líneas), han de quedar separadas por una línea en blanco.
5. Se utilizará la letra cursiva para los títulos de libros, obras teatrales, piezas artísticas y publicaciones periódicas. Los títulos de los artículos y de las composiciones sueltas (cuentos, poemas) deben ir entre comillas dobles.
6. Las llamadas de nota se deben colocar después de los signos de puntuación.
7. Las referencias a la bibliografía (fuentes primarias y secundarias) han de seguir el sistema autor-fecha. Si el redactado ya da la indicación de autor y fecha, no hace falta repetirla. Ejemplos:

El problema de fondo era siempre el mismo: la incompatibilidad entre el sistema constitucional catalán y las necesidades de la política imperial española (Rubiés 1999, 3).

Las fábulas de La Fontaine traducidas por Carner y publicadas por la Editorial Catalana en 1921 son un ejemplo de aprovechamiento de la fraseología dentro de la lengua literaria, tal y como observó Carles Riba al reseñar la obra aquel mismo año.

8. Las notas deben ir al pie de página (con el sistema que proporciona MS Word), no al final del documento. Se evitarán las que sólo contengan referencias bibliográficas, excepto que éstas sean múltiples o vayan acompañadas de algún comentario.
9. Se incluirá al final del texto, bajo el epígrafe «Referencias bibliográficas», una relación única de las fuentes primarias y secundarias utilizadas. En dicha relación debe constar la paginación, precedida de la abreviación «p.» (una página) o «pp.» (varias páginas).

10. Los modelos que se deben seguir para las referencias bibliográficas son los siguientes:

Referencias de libros:

Apellido, Nombre. Año. *Título*. Lugar de edición: Editorial.

Lamuela, Xavier, y Josep Murgades. 1984. *Teoria de la llengua literària segons Fabra*. Barcelona: Quaderns Crema.

Morera i Galícia, Magí. 2001. *Obra poètica completa*. Edició d'Olívia Gassol i Bellet. Lleida: Universitat de Lleida.

Referencias de artículos:

Apellido, Nombre. Año. «Título». *Nombre de la revista* número (fecha): páginas.

Malé, Jordi. 2000. «Marià Manent, quasi setanta anys de crítica literària». *Revista de Catalunya* 152 (junio): 93–98.

Referencias de capítulos de libro:

Apellido, Nombre. Año. «Título del capítulo». En *Título del libro*, [Nombre Apellido (ed./eds.),] páginas. Lugar de edición: Editorial.

Giró i París, Jordi. 2004. «La infantesa i el món de Proust (1902–1914)». En *Els homes són i les coses passen: Maurici Serrahima i Bofill (1902–1979), un filòsof-literat del segle xx*, 23–43. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Ollé, Manel. 2005. «La pluja de Du Fu en la poesia de Carner i Manent». En *Gèneres i formes en la literatura catalana d'entreguerres. I Simposi sobre traducció i recepció en la literatura catalana contemporània*, edició de Miquel M. Gibert i Marcel Ortín, 11–25. Lleida: Punctum & TRILCAT.

Referencias de artículos de revista (fuentes primarias):

Apellido, Nombre. Año. «Título». *Publicación periódica* número (fecha): páginas.

Rigol, Joan. 2003. «Centenari del naixement de Maurici Serrahima». *Diàlegs* 20 (abril–junio): 11–30.

Referencias de artículos de periódico (fuentes primarias):

Apellido, Nombre. Año. «Título». *Publicación periódica*, fecha, páginas.

Dolç, Miquel. 1976. «Un tesoro documental. El pasado y el presente de Maurici Serrahima». *La Vanguardia Española*, 29 ene., 47.

Instructions for contributors

Articles and reviews must be submitted by 31 March to the address anuari.trilcat@upf.edu.

1. The originals will be articles or documents with a maximum length of 65,000 characters, including spaces, with abstracts in Catalan or Spanish and in English of 500–1,000 characters, including spaces, and key words in Catalan or Spanish and in English (between 3 and 6). Contributions must be sent in a MS Word file to the address anuari.trilcat@upf.edu.
2. The style must be Times New Roman 12 (for the main text, double spaced) and Times New Roman 10 (for the footnotes, single spaced).
3. If there are illustrations, they must be numbered and each of them must have an explanatory text at the bottom.
4. Short quotations must be integrated in the body of the main text. If they are long (more than two lines), they must appear separated by a blank line.
5. Italics will be used for the titles of books, theatrical works, artistic pieces and periodical publications. The titles of articles and loose compositions (tales, poems) must be placed between double quotations.
6. Footnote calls must be placed after the punctuation signs.
7. References to the bibliography (primary and secondary sources) must follow the author-date system. If the text already indicates the author and the date, it is not necessary to repeat them. Examples:

The bottom problem was always the same: the incompatibility between the Catalan constitutional system and the needs of the Spanish imperial politics (Rubiés 1999, 3).

The fables of La Fontaine translated by Carner and published by Editorial Catalana in 1921 are an example of the use of phraseology within literary language, as Carles Riba observed when reviewing the work in that year.

8. Notes must appear at the bottom of the page (with the system provided by MS Word), not at the end of the document. Footnotes that contain only bibliographical references should be avoided, except when there are multiple references or when they are accompanied by a comment.
9. At the end of the text, under the heading «Bibliographical references», a single list of all the primary and secondary sources must be included. The list must include the pagination, preceded by the abbreviation «p.» (one page) or «pp.» (several pages).

10. The models which must be followed for the references are as follows:

Book references:

Surname, Name. Year. *Title*. Place of edition: Publishing house.

Lamuela, Xavier, and Josep Murgades. 1984. *Teoria de la llengua literària segons Fabra*. Barcelona: Quaderns Crema.

Morera i Galícia, Magí. 2001. *Obra poètica completa*. Edició d'Olívia Gassol i Bellet. Lleida: Universitat de Lleida.

Article references:

Surname, Name. Year. «Title». *Name of the journal* number (year): pages.

Malé, Jordi. 2000. «Marià Manent, quasi setanta anys de crítica literària». *Revista de Catalunya* 152 (June): 93–98.

Book chapter references:

Surname, Name. Year. «Title of the chapter». In *Title of the book*, [Name Surname (ed./eds.),] pages. Place of edition: Publishing house.

Giró i París, Jordi. 2004. «La infantesa i el món de Proust (1902–1914)». In *Els homes són i les coses passen: Maurici Serrahima i Bofill (1902–1979), un filòsof-literat del segle xx*, 23–43. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Ollé, Manel. 2005. «La pluja de Du Fu en la poesia de Carner i Manent». In *Gèneres i formes en la literatura catalana d'entreguerres. I Simposi sobre traducció i recepció en la literatura catalana contemporània*, edició de Miquel M. Gibert i Marcel Ortín, 11–25. Lleida: Punctum & TRILCAT.

Journal articles references (primary sources):

Surname, Name. Year. «Title». *Periodical publication* number (date): pages.

Rigol, Joan. 2003. «Centenari del naixement de Maurici Serrahima». *Diàlegs* 20 (April–June): 11–30.

Newspaper articles references (primary sources):

Surname, Name. Year. «Title». *Periodical publication*, date, pages.

Dolç, Miquel. 1976. «Un tesoro documental. El pasado y el presente de Maurici Serrahima». *La Vanguardia Española*, 29 jan., 47.