



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

4 · 2014

ISSN: 2014-4644

Estudis

- 3 **MARCELLO GIUGLIANO** *La traducció de poesia com a eina de renovació cultural: reflexions sobre Agustí Bartra i Miquel Descot traductors*
- 25 **JOSEP MURGADES** *Tot traduït de l'alemany*
- 43 **JOAN-JOSEP MUSSARRA** *El Prometeu encadenat d'Artur Masriera*
- 66 **RICARD RIPOLL** *L'autoficció francesa, un nou gènere literari per a la postmodernitat*

Materials de traducció

- 81 **PILAR ESTELRICH I ARCE** *Una petita incursió en la lírica de Günter Grass*
- 102 **ANTONI NADAL** *Notícia de les traduccions al gallec de textos teatrals catalans*

Ressenyes

- 107 **IRENE AGUILÀ** *Actualidad del XVIII francés en España. Catálogo de las traducciones, 1975-2013*, de Francisco Lafarga
- 110 **SÍLVIA COLL-VINENT** *A dos tintas: Josep Janés, poeta y editor*, de Josep Mengual
- 115 **LAURA FÓLICA** *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica*, Francisco Lafarga y Luis Pegenaute, eds.
- 119 **JOSEP M. JAUMÀ** *Sense mans. Metàfores i papers sobre la traducció*, de Francesc Parcerisas.
- 122 **MARIA MORENO** *T.S. Eliot & Salvador Espriu. Converging poetic imaginations*, de Dídac Llorens
- 125 **ALBA TOMÀS I M. MORENO** *La traducción en las artes escénicas*, Pilar Martino, ed.
- 130 **DÍDAC PUJOL** *La Fundació Bernat Metge, una obra de país (1923-1938)*, de Montserrat Franquesa
- 133 **A. TOMÀS** *Quaderns d'Italìa 17*
- 136 **LAURA VILARDELL** *Los traductores i la tradició. 20 pròlegs del segle xx*, de Montserrat Bacardí i Pilar Godayol

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

Miquel M. Gibert i Maria Moreno, *Universitat Pompeu Fabra*

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*

© 2014, dels textos, els autors

© 2014, d'aquesta edició, Punctum

Reservats tots els drets

Disseny i composició: Quadrati

ISSN: 2014-4644

Dipòsit legal: L-1259-2011

La traducció de poesia com a eina de renovació cultural: reflexions sobre Agustí Bartra i Miquel DescLOT traductors

MARCELLO GIUGLIANO
Ruhr-Universität Bochum
Marcello.Giugliano@ruhr-uni-bochum.de

RESUM: Tant Agustí Bartra com Miquel DescLOT van traduir al català una selecció de poemes escrits pel poeta nord-americà Robert Frost. Les traduccions van ser realitzades en dos moments històrics i contextos sociopolítics ben diferents. Bartra va traduir Frost a l'exili al final de la dècada de 1940 gràcies a una beca Guggenheim que va rebre per al projecte d'una antologia de poetes nord-americans contemporanis traduïts al català. DescLOT va traduir una selecció de poemes de Frost a Catalunya entre finals de 1980 i començaments de 1990.

L'article comença amb l'anàlisi de com tots dos poetes catalans han reeixit a traduir la peculiar llengua poètica de Frost. A més, les traduccions es converteixen en una eina per qüestionar les principals causes personals, ideològiques i culturals que van motivar els poetes-traductors. Els elements estilístics comuns de les traduccions finalment ens duen a una reflexió sobre els possibles punts de contacte entre la poètica de traducció de Bartra i de DescLOT i la posició que la seva poètica ocupa en el sistema literari català.

PARAULES CLAU: Bartra, DescLOT, Robert Frost, ideologia i traducció, traducció literària.

TITLE: The translation of poetry as a tool of cultural renewal: reflections on Agustí Bartra and Miquel DescLOT translators.

ABSTRACT: Both Agustí Bartra and Miquel DescLOT translated into Catalan a selection of poems written by the North American poet, Robert Frost. The translations were carried out in two different historical moments and different socio-political contexts. Bartra translated Frost in exile in the late 1940s thanks to a Guggenheim scholarship that he was awarded for the project of an anthology of contemporary North American poets translated into Catalan. DescLOT translated a selection of Frost's poems in Catalonia between the late 1980s and the beginning of 1990s.

In the article, we start by analyzing how both Catalan poets succeed in translating Frost's peculiar poetic language. Furthermore, the translations become a tool for questioning the main personal, ideological and cultural causes that motivated the poets-translators. The common stylistic elements of the translations finally lead us to a reflection on the possible common points of Bartra's and DescLOT's poetics of translation and the position that their poetics occupies in the Catalan literary system.

KEYWORDS: Bartra, DescLOT, Robert Frost, ideology and translation, literary translation.

Els estudis de traducció literària són una eina d'anàlisi polivalent que permet evidenciar tant aspectes literaris, ideològics, polítics i socials de l'autor traduït (aspectes que no sempre són immediatament evidents a la seva cultura) com del traductor i de la cultura receptora. En aquest treball, l'anàlisi de les traduccions que dos poetes catalans contemporanis, Agustí Bartra (1908–1982) i Miquel DescLOT (1952), van fer d'una selecció de poemes del poeta nord-americà Robert Frost (1874–1963) serveix com a punt de partida per fer observacions sobre

el significat de les seves traduccions en relació amb les possibles motivacions ideològiques i culturals en què es basen.

La primera traducció de Frost al català va aparèixer en *Una antologia de lírica nord-americana* publicada per Agustí Bartra l'any 1951 a Mèxic i, més tard i de forma ampliada, a Barcelona el 1974 (Ruiz Casanova 2013). Després d'aquesta publicació, les traduccions més significatives són una antologia poètica dedicada exclusivament a Frost, editada i traduïda per Miquel DescLOT (*Al nord de Boston* 1994), i una altra per Josep Maria Jaumà (*Gebra i sol*, 2003). Bartra fou el primer traductor dels poemes de Frost al català, i també el que va contribuir a la introducció de la poesia nord-americana en els cercles literaris catalans, encara que, a causa de la seva condició d'exiliat durant el franquisme, això succeís més aviat gràcies a les seves traduccions al castellà que no pas al català.

Miquel DescLOT va publicar l'antologia *Al nord de Boston* l'any 1994, en un context polític i cultural ben diferent del de Bartra. En aquest sentit, les traduccions de Jaumà, publicades una dècada més tard, haurien estat també un estudi de cas vàlid. Tanmateix, s'han escollit les traduccions de Frost fetes per Bartra i DescLOT per diverses raons. La relació entre les seleccions de poemes de Frost traduïts per Bartra i per DescLOT és estreta. DescLOT mateix, en la seva introducció a *Al nord de Boston*, recalca la importància de la labor de Bartra com a traductor per a la cultura catalana contemporània¹. L'estudi de les traduccions de DescLOT pot indicar per tant punts de contacte potencials entre les poètiques de traducció dels dos poetes, cosa que suggereix similituds i diferències estilístiques en les seves traduccions de la poesia de Frost i reflexions sobre els diferents contextos historicoculturals en els quals les traduccions es van realitzar.

1 Agustí Bartra i les traduccions de Robert Frost a *Una antologia de lírica nord-americana*.

Les vicissituds que van dur Bartra a la traducció de *Una antologia...*, i la seva significació a l'àmbit del sistema cultural català han estat analitzades en diversos estudis —vegeu Ruiz Casanova (2013; 2012; 2007; 2003; 2000) i Abrams (2009), entre d'altres—. Ens limitarem aquí, per tant, a resumir alguns fets fonamentals sobre la traducció de l'antologia. El 1948 la fundació Guggenheim va atorgar a Bartra una beca per a un projecte que el poeta va presentar sobre la traducció d'una selecció de poetes nord-americans contemporanis al català. Gràcies a aquesta ajuda econòmica Bartra va viatjar a Estats Units i es va instal·lar

1 «A l'hora de fer la selecció, vaig tenir en compte els onze poemes traduïts per Bartra, per tal de no coincidir en la tria. Finalment, em vaig decidir per alguns dels poemes més estimats pel públic lector americà, pertanyents al segon llibre del poeta, *Al nord de Boston*, de 1914, que la crítica anglesa havia saludat, en aparèixer, com la desclosa d'una gran personalitat poètica, i del qual Bartra no havia escollit cap poema» (DescLOT 1994: 19).

amb la seva família a Brooklyn i, posteriorment, a Nova Jersey, on va dur a terme la labor de traducció durant els anys 1949 i 1950² i va publicar l'antologia l'any 1951.

A més del valor poètic que té el llibre, com veurem més endavant durant l'anàlisi estilística, l'antologia és un instrument important de metareflexió sobre la sensibilitat de Bartra com a poeta, traductor, i crític literari, a més de ser un document sobre l'estat de la cultura catalana de l'època. Pel que fa a Bartra crític i antòleg, Ruiz Casanova (2003: 56–57) observa que l'antologia no es limita a incloure només poetes ja canònics als Estats Units a l'època, com ara Walt Whitman, Emily Dickinson, Robert Frost i T.S. Eliot entre d'altres, sinó també poetes a l'època encara relativament desconeguts, com ara Karl Shapiro i tota una secció titulada «La veu aborígena», amb cançons papago, shoshona, hopi i navaho traduïdes de l'anglès. L'objectiu principal del traductor és clar: «Consciència social, voluntat més o menys concreta de crear el mite d'Amèrica i necessitat d'expressar-se usant temes de validesa humana» (Bartra 1951: 6). Robert Frost és un dels poetes més representats a l'antologia en quant a nombre de poemes traduïts ³ (vegeu taula 1), encara que els poemes traduïts al català no corresponen als poemes traduïts al castellà. A l'antologia catalana hi trobem 11 poemes, mentre que a la castellana en trobem 12. A més, només 8 títols es troben en ambdues antologies. Una anàlisi contrastiva de les traduccions al català i al castellà no revela la presència de calcs o de la mateixa puntuació, i això suggereix que la gènesi de les dues antologies és en part independent (Giugliano 2012).

Taula 1. Traduccions de Frost a *Una antologia de la lírica nord-americana*

«Tarda de neu al bosc» [«Stopping by Woods on a Snowy Evening», de <i>New Hampshire</i>]
«El telèfon» [«The Telephone», de <i>Mountain Interval</i>]
«El lloc nadiu» [«The Birthplace», de <i>West-Running Brook</i>]
«Pols de neu» [«Dust of Snow», de <i>New Hampshire</i>]
«Amor i una pregunta» [«Love and a Question», de <i>A Boy's Will</i>]
«Foc i gel» [«Fire and Ice», de <i>New Hampshire</i>]
«El poltre abandonat» [«The Runaway», de <i>New Hampshire</i>]
«Bedolls» [«Birches», de <i>Mountain Interval</i>]
«La pastura» [«The Pasture», de <i>North of Boston</i> , més tard com epígraf a <i>Collected Poems</i>]
«La nit d'hivern d'un vell» [«An Old Man's Winter Night», de <i>Mountain Interval</i>]
«El vent del desgel» [«To the Thawing Wind», de <i>A Boy's Will</i>]

2 Anna Murià (Murià 2004: 165) va observar que, encara que el projecte de traducció de Bartra hagués estat l'objecte de la seva sollicitud de beca, la fundació Guggenheim la hi va atorgar sense cap obligació vinculant, justificant-la amb la finalitat de donar suport al seu treball poètic: «Però ell [Bartra] sí que es considerava obligat a fer allò que havia promès, i ho féu».

3 A la edició de 1951 de *Una antologia...* Frost és el quart, amb 11 poemes, precedit per Dickinson (14 poemes), Whitman (12), i Sandburg (12).

En el breu pròleg als poemes, Bartra presenta Frost amb algunes informacions biogràfiques i una descripció dels elements que considera més importants en la poètica de l'autor nord-americà: Frost és un poeta realista que, amb Edgar Lee Masters i Carl Sandburg, es va oposar al classicisme de forma personal. Segons Bartra, l'oposició de Sandburg és més vehement, i la poesia esdevé la via mitjançant la qual és possible atènyer la regeneració humana. Masters es limita a ensenyar en les seves epopeies rurals la immutabilitat del destí humà. Pel que fa Frost, Bartra diu:

Dels tres, Frost és el més terrestre i el més densament humà. Les seves descripcions de la naturalesa tenen una màgia quieta, un ritme lent; els seus colloquis giren entorn d'una acció o d'una experiència, no d'un somni o d'una intuïció, per bé que quan més tard li revé en poesia, quan comença a escriure els primers versos d'un poema, ho faci sota la impressió «de recordar una cosa que no sabia que sabés».⁴ (Bartra 1951: 75)

La idea que Bartra té de Frost pot recordar inicialment la definició que Wordsworth va donar de la poesia entesa com a «the spontaneous overflow of powerful feelings», que troba el seu origen en «emotion recollected in tranquillity» (Wordsworth 2003: 21). Tanmateix, Bartra observa que, encara que la poesia de Frost parteix de l'experiència de la vida real (1951: 76), té «un llast misteriós, una feixuguesa [sic] tranquil·la i impersonal» que projecta la poesia fora del regne de l'esperit i l'objectiva «com si la seva última ventura fos esdevenir també una cosa, acabada, perfecta, amb el seu volum i el seu silenci peculiar». Un altre element estilístic fonamental de la poesia de Frost central per a Bartra és el llenguatge planer del poeta nord-americà:

Frost, per bé que hagi escrit cançons d'una gran delicadesa musical, no és un poeta que canta, sinó un poeta que parla. I per a fer-ho sap esperar —com diu ell mateix— que l'emoció trobi el seu pensament i que el pensament trobi les paraules. (Bartra 1951: 76)⁵

En les traduccions Bartra és coherent amb els seus comentaris sobre el llenguatge poètic de Robert Frost. Si els poemes de Frost parlen, i no canten, el mateix es pot dir de les traduccions de Bartra. No obstant això, les traduccions també donen veu, com calia esperar, a la veu original del poeta català i al seu estil personal. Finalment, també cal tenir en compte la dimensió diacrònica tant de la llengua com dels sistemes literaris. Hem de considerar que el registre discursiu col·loquial o fins i tot neutral en català ha canviat en els últims seixanta anys i la seva acceptació s'ha desplaçat dins del sistema literari català.

4 Bartra cita l'assaig de Frost «The Figure a Poem Makes.»

5 Bartra fa la paràfrasi aquí d'una afirmació metapoètica de Frost sobre el «speaking tone of voice somehow entangled in the words and fastened to the page for the ear of the imagination» (Frost 1995: 713).

Anàlisi de l'estil del traductor

El registre col·loquial a les traduccions és principalment el resultat de la combinació d'un lèxic senzill, compost de paraules comunes, amb estructures sintàctiques simples, fetes de frases curtes i de poques subordinades. La forma del poema original afecta l'elecció del registre. L'evocació del llenguatge familiar o planer és més clara en els poemes amb una estructura dramàtica, com «El telèfon», «El poltre abandonat», i, en menor mesura, a «Amor i una pregunta», on sembla prevaler el lirisme meditatiu. Tot i així, hi ha un augment dels efectes orals també en la traducció del poema curt «La pastura»:

«La pastura»

M'en vaig a rasclar la deveda.
Avui cal birbar un xic...Em sents?
(L'aigua deu baixar clara, crec.)
No trigaré molt. —També véns.

M'en vaig a cercar el vedellet.
Pobrissó! Es tan frèvol, em sents?,
Que sa mare el tomba amb la llengua.
No trigaré molt. —També véns

«The pasture»

I'm going out to clean the pasture spring;
I'll only stop to rake the leaves away
(And wait to watch the water clear, I may):
I sha'n't be gone long.—You come too.

I'm going out to fetch the little calf
That's standing by the mother. It's so young,
It totters when she licks it with her tongue.
I sha'n't be gone long.—You come too.

El poema és l'epígraf de tota la col·lecció. La versió original es compon de dues quartetes que presenten una combinació d'un lèxic simple i oracions curtes. Cada quarteta del text de partida acaba amb una frase: «You come too,» que Lowell Edmunds ha definit com una «bucolic diaeresis» (Poirier 1977: 16). Bartra afegeix una segona repetició al mig de cada quarteta (les preguntes «Em sents?»), que enllaça amb la segona frase repetida («També véns») i augmenta la qualitat oral general de la composició. La repetició pot ser interpretada, de fet, com a un marcador de contacte (Koch & Oesterreicher 2007: 81–85), és a dir, un element utilitzat per tal de mantenir l'atenció de l'interlocutor durant una conversa, típic de la proximitat comunicativa.

En els poemes més llargs i més meditatis, com «Bedolls», i «La nit d'hivern d'un vell», el registre es mou cap a la distància comunicativa. El canvi de registre sembla coherent amb l'estat d'ànim més introspectiu de la composició. Cal remarcar que en aquests casos el text d'origen, tot i no tenir connotacions col·loquials clares, conserva un llenguatge quotidià normal, el llenguatge de Frost. Vegem-ne un exemple:

Exemple 1

«La nit d'hivern d'un vell»

I confià a la lluna —a la lluna tardana
 Que havia eixit rompuda, però que malgrat tot
 Era millor que el sol— la neu de la teulada,
 Els caramells del mur. I l'envai la son.
 (ll. 18–21)

«An Old Man's Winter Night»

He consigned to the moon, such as she was,
 So late-arising, to the broken moon
 As better than the sun in any case
 For such a charge, his snow upon the roof,
 His icicles along the wall to keep;
 And slept. [...]
 (18–23)

Al poema «An Old Man's Winter Night» s'observa l'alternança d'estructures sintàctiques més complexes amb estructures paratàctiques simples.⁶ En la traducció («La nit d'hivern d'un vell») Bartra exemplifica les estructures sintàctiques del text, sobretot als versos 18–21 (que corresponen a un fragment més curt del corresponent en anglès). Tot i així, més endavant (versos 21–27), la seqüència d'oracions connectades tant mitjançant la iteració del connector «i» com per asíndeton connota la llengua del narrador extern amb matisos orals, com si es tractés d'un aede modern. Els mateixos segments en el text de destinació es fan més rics en paraules amb connotacions literàries (*astres, las, aura*), termes sonors (*sondrolla*), o propis de la llengua escrita com *llur, àdhuc, adés, devers* o bé, l'ús del perfet simple (*tremolà, confià*), mai utilitzat en la parla (que, però, també es troba en els poemes dramàtics, com «El telèfon»).

En la traducció es detecta un increment d'inversions sintàctiques. Aquest fenomen també pertany a la parla col·loquial encara que no solament a aquesta. La inversió de fet, és un tema complex. Com a dislocació tema-remà, per exemple, serveix sovint per donar èmfasi a alguns elements de l'oració, però altres tipus d'inversions poden tenir connotacions més aviat literàries. En el cas de la traducció de Bartra, moltes de les inversions introduïdes pertanyen més aviat a aquest últim tipus. Vegem-ne alguns exemples on es presenten els dos tipus de inversions (la negreta les indica):

Exemple 2

«Tarda de neu al bosc»

I també sé, **al poble**, quin fogar és **el seu**
 (l. 2)

D'un arbre cau un esponjós focall
 (l. 11)

«Stopping by Woods...»

His house is in the village though
 (l. 2)

of easy wind and downy flake
 (l. 12)

6 Sobre aquest aspecte del poema Mark Richardson (2001: 248) va comentar: «In lines 18–23, metrical variations lend lightness of movement to lines whose grammatical and syntactical complexity might otherwise embarrass us. Frost manages the suspended grammar delicately and with a colloquial indirection that sorts well, though unusually, with the Miltonic subtleties.»

Exemple 3

«Amor i una pregunta»

«Love and a Question»

un capaltard, i **amb el nuvi parlà**
(l. 1)And he spoke to the bridegroom **fair**
(l. 2)i un **verd bastó** a la mà
(l. 4)He bore a green-white stick in his hand
(l. 3)Ses baies eren **blaves llüissors**
(l. 14)The woodbine berries were blue
(l. 13)Tardor, l'hivern **en el vent** alenava
(l. 15)Autumn, yes, winter was in the wind
(l. 15)**La ruta fosca** el nuvi contemplava
(l. 21)The bridgroom looked at the weary road
(l. 21)Però si un home realment tenia
el dret de malmenarBut whether or not a man was asked
To mar the love of twol'amor d'una parella a casa seva,
sí que s'ho preguntà.By harboring woe in the bridal house,
The bridegroom wished he knew.

(ll. 29–32)

(ll. 29–32)

Les oracions de partida dels exemples 2A, 3A i 3F són dos casos de dislocació de l'ordre de les paraules. Mentre que, pel que fa el primer exemple, és més difícil determinar l'efecte oral de la dislocació, que també depèn de la entonació de lectura del vers, l'exemple 3F és un cas més clar de dislocació amb matís colloquial. Els exemples 3B-E representen casos on transposicions amb connotacions més aviat literàries són introduïdes a la traducció encara que no siguin al text de partida.

Pel que fa als recursos fònics utilitzats en la traducció al català de la selecció de poemes de Frost, Bartra sembla tenir com a objectiu la reproducció de l'efecte rítmic del text de partida, tot i que no pot reflectir exactament el patró original. L'elecció de la forma de vers també segueix el model del text anglès. Per exemple, quan el poema original presenta una alternança de versos amb quatre accents tòncics, principalment iàmbics, amb la rima abab, cdcddc (com en la composició breu «Fire i Ice»), Bartra alterna versos curts amb rima abba. Un altre exemple interessant és el poema «El vent del desgel». L'original és un breu poema compost per quinze línies amb rima aabb, ccdd, eeff, gh. El ritme es produeix a través de la combinació dels tetràmetres, els apariats i el ritme trocaic que dona a la composició un to alegre. La traducció recrea un ritme marcat similar utilitzant una estructura de vers regular que alterna octosíl·labs i heptasíl·labs (tenint en compte la sinalefa recurrent) i un patró de rima que s'acosta més a la rima encadenada.

El model de llengua de Bartra

Els resultats de l'anàlisi lingüística confirmen que Bartra comprèn a fons la llengua poètica de Frost i la seva sensibilitat moderna, resultant d'una tensió dialèctica entre els recursos

tradicionals de la poesia i la interpretació i recreació personal de l'oralitat. Això ajuda a explicar la intenció de Bartra de preservar una estructura mètrica i un patró de rima similars, quan sigui possible. Igualment important són les característiques divergents en les traduccions. Ens referim sobretot a la utilització més àmplia i relativament regular, en Bartra, d'un registre més literari el que Baker (2000: 245) anomena «recurring patterns of behaviour», és a dir, els elements característics de l'estil del traductor), observat en diversos textos que apunten a un estil que la traducció comparteix amb el llenguatge literari propi de Bartra. Dues obres de Vallverdú (1971; 1988) donen suport a aquesta posició. En els seus estudis, l'acadèmic assenyalava una llista de les principals característiques lèxiques i morfosintàctiques de la llengua literària de Bartra, i observa, dins dels trets lèxics, una «predilecció marcada per mots no usuals caracteritzats per la seva sonoritat (romboll, esmolall, estretall, orenola, invarsós [sic], etc.)» (Vallverdú 1988: 63). Dins de les característiques morfosintàctiques, Vallverdú identifica l'ús dels possessius àtons (mon, ton, son, etc.), que es consideren bastant arcaics avui en dia. L'erudit català observa, però, que l'ús de pronoms i adjectius possessius àtons no és constant en l'obra de Bartra, i pot ser en part causat per necessitats mètriques (Vallverdú 1988: 65). Aquests elements lèxics i morfosintàctics caracteritzen les traduccions dels poemes de Frost també. L'ús que el traductor fa de recursos lèxico-semàntics i sintàctics amb connotacions literàries contribueix a la caracterització de les diferents veus en els poemes. Com a resultat, mentre que les veus dels personatges dels poemes dramàtics sovint evoquen el llenguatge parlat de la gent comuna, la veu del narrador, especialment del narrador extradiegètic, adquireix connotacions literàries i poètiques distintives. Aquest fenomen s'ha observat sobretot en aquells poemes en què les intervencions del narrador en primera persona interrompen momentàniament l'acció dramàtica. És igualment interessant observar la predilecció de Bartra pel vers alexandrí en la seva poesia, i l'ús d'aquest i del decasíllab en les seves traduccions. Tots dos tipus de versos pertanyen a la tradició poètica catalana i s'utilitzen per traduir el popular tetràmetre anglès i l'hendecasíllab espanyol o italià (encara que no existeixi una correspondència fixa en la traducció de Bartra entre les formes mètriques catalanes i angleses).

Fins ara s'han estudiat els aspectes lingüístics i estilístics de les traduccions de Bartra. L'estudi ha permès identificar els elements que poden ser considerats propis del seu estil poètic així com els recursos emprats per tal de recrear en català un registre col·loquial similar al que es percep en els poemes de Frost. Ara hauríem de preguntar-nos com els resultats de l'anàlisi lingüística de les seves traduccions, és a dir el nivell microtextual de l'estudi (Lambert i Van Gorp 1985), es relaciona amb el context històric del poeta-traductor, i com podem entendre les principals diferències estilístiques entre text de partida i traducció. Les opcions de traducció porten a una traducció que es pot considerar acceptable (Toury 1995), és a dir, una traducció que es regeix per les normes lingüístiques i estilístiques de la cultura meta. El català utilitzat en el text de destinació és normatiu, ja que no s'aparta de la llengua estàndard. Aquesta observació no és una sorpresa, però, per diverses raons. En primer lloc, cal subratllar que la recreació de la parla familiar en la llengua poètica

de Frost no correspon a cap variació diatòpica específica (Gerber 1966: 99), així que la impressió del registre colloquial americà que s'assoleix també és estàndard. És més aviat el resultat de la combinació de registre, imatges i forma dramàtica dels poemes el que ens transmet la impressió de la característica parla oral de la regió de Nova Anglaterra. La peculiar empremta estilística de Frost no sembla, per tant, confrontar el traductor amb els problemes de traducció freqüentment relacionats amb la traducció de variacions diatòpiques o diastràtiques.

D'altra banda, la reforma normativa del català modern realitzada per Pompeu Fabra havia establert un model de llengua l'autoritat de la qual encara no havia estat qüestionada en l'època en què Bartra estava escrivint. En diversos estudis és possible trobar una descripció del paper exercit per la traducció a Catalunya durant el modernisme i el noucentisme —vegeu, entre d'altres, Malé (2007), Marco (2000) i Murgades (1994)—. Durant aquest període, el compromís dels escriptors amb el desenvolupament i la definició de la llengua catalana es fa més fort i la traducció arriba a ser considerada com a instrument de potenciació de la llengua, ja que és capaç de restaurar l'antic prestigi social, cultural i literari de què el català havia gaudit durant els segles XIV i XV. Marco (2000: 31–37) observa, amb especial referència a les traduccions realitzades per Josep Carner (1884–1970), que la traducció es va utilitzar sobretot durant els primers trenta anys del segle XX per defensar el model de llengua que acabava de desenvolupar-se. La traducció va ser considerada com al vehicle ideal per a la transmissió tant de l'ortodòxia estilística com dels valors morals del noucentisme. És comprensible que aquesta posició hagi adquirit matisos puristes durant la Guerra Civil, quan l'amenaça de la dictadura sobre el català, i sobre la identitat cultural que una llengua representa, es va fer sentir més agudament. Un estudi previ de Pujol sobre la traducció de Bartra de *La terra eixorca* de T.S. Eliot observa com

El desajust entre el registre oral de l'original d'Eliot i el registre literari de la traducció que en fa Bartra és degut al model de llengua del Bartra escriptor, un model de llengua que tendeix al conservadorisme segurament a causa de l'exili que va patir el poeta, que sentia la necessitat —com altres escriptors, per exemple Pere Calders— de conservar la llengua literària tot evitant de no caure en l'anarquia del «català que ara es parla.» (Pujol 2009: 295)

El binomi esmentat per Pujol entre català literari i «català que ara es parla» fa referència a la polèmica que va néixer al voltant d'aquesta oposició en l'àmbit literari a Catalunya a partir dels anys vuitanta.⁷ Xavier Pericay i Ferran Toutain (1996) van argumentar que l'actitud conservadora, inspirada en la llengua artificiosa de les traduccions de Carner (tan diferent de la llengua àgil, irònica i sovint propera a la proximitat comunicativa, que l'escriptor català utilitzava en la seva producció en prosa) va esdevenir un tret estilístic distintiu d'un cert nombre de traductors i escriptors catalans en les dècades següents, fins i tot després

7 S'ha escrit molt sobre aquesta polèmica. Per a un resum vegeu Kailuweit (2002).

del final de la dictadura. Les afirmacions de Pericay i Toutain no són compartides per altres estudiosos catalans. Ortín (2002), per exemple, en el seu estudi sobre les traduccions de Dickens fetes per Carner, posa en relleu com el text de destinació recrea amb èxit la varietat de registres presents en el text d'origen. La referència a aquesta polèmica té, en aquest context, un valor marginal. De fet, més d'una vegada, Pericay i Toutain aclareixen (1996: 95, 167, 199) que la seva crítica dels extrems als quals la ideologia noucentista havia suposadament portat la reforma fabriana no s'ha d'aplicar a la llengua de la poesia.

Si és evident que en la prosa els *noucentistes* no van saber o no van voler fixar un model de llengua prou madur, és a dir, capaç de servir de vehicle a una diversitat de gèneres i estils, en la poesia sí que sembla que aquest objectiu es va aconseguir d'una manera rotunda, i només cal llegir *Salvatge cor*, les *Elegies de Bierville* o *Nabí* per adonar-se'n. (Pericay i Toutain 1996: 167)

Aquest comentari esmentat anteriorment és fonamental per entendre la qualitat de la llengua de Bartra en les seves traduccions de poesia. El model de llengua poètica del noucentisme havia arribat a la maduresa, és a dir, havia produït un model comú de llengua que atorgaria continuïtat i salvaguardaria la llibertat d'estil (Pericay i Toutain 1996: 167). A la llum d'aquesta observació, l'actitud conservadora detectada en les traduccions de Bartra ha de ser despullada de tota connotació negativa, ja que no dona lloc a cap llengua artificial. Aquestes consideracions, sens dubte ajuden a emmarcar les traduccions de Bartra dins del context polític més ampli del poeta.

2 Miquel DescLOT: teoria i pràctica de la traducció

Miquel DescLOT és un poeta, escriptor de literatura infantil i traductor literari principalment al català. Va començar la seva carrera amb el llibre titulat *Ira és trista passió*, el 1971. Des de llavors, ha publicat set llibres de poemes més, entre els quals un dels més coneguts és *Cançons de la lluna al barret* (1978). La seva col·lecció més recent, *Fantasies, Variacions i fuga*, és de 2006. El poeta i crític català Jordi Llavina (2006: 13), en una ressenya d'aquest llibre, observa com la col·lecció condensa dues fonts d'inspiració que caracteritzen la producció poètica de DescLOT des del principi: «la de la cançó popular—més ben dit, la cançó d'autor que reproduceix la gràcia del poble quan compon— i la de la poesia culta que entronca, d'una manera molt evident, amb la tradició canònica». Llavina explica que l'element popular és especialment dominant en el primer llibre de poemes de DescLOT, però que també està present en el seu treball com a escriptor de poemes per a joves lectors, especialment en *Més música, mestre!* (2001) i *Bestiolari de la Clara* (1992). A més, aquest element es troba també en l'antologia de traduccions de poesia *De tots els vents. Selecció de versions poètiques* (2004), que presenta una àmplia selecció de traduccions de poesia realitzades al llarg de la seva carrera com a traductor (i que inclou les seves traduccions de poemes de Frost).

DescLOT és també un prolífic traductor literari, que s'ha especialitzat en la traducció de poesia. La llista de les seves traduccions és llarga i els autors i gèneres poètics que ha tractat són nombrosos. Entre els títols més importants cal esmentar les seves traduccions de poetes italians com Dante, Petrarca, Miquel Àngel (*Sap la terra on floreix el llimoner*, 1999), Vincenzo Cardarelli i Umberto Saba. Entre les seves traduccions de l'anglès hi ha versions de Blake (*Llibres profètics de Lambeth I*, 1987 i *II*, 1989), i de Wordsworth (*L'Abadia de Tintern i altres textos*, 1986); de l'alemany ha traduït Goethe (*Poesies*, 2000) i del francès Jaques Prevert (*Preversions*, 2001). Fins i tot abans d'entrar en detalls sobre la seva ideologia i poètica de traducció, aquest panorama deixa clar l'estreta relació, en l'escriptura de DescLOT, entre la poesia i la traducció. La traducció es converteix per al poeta català en una forma d'apropiació i familiarització amb artistes d'altres èpoques i altres cultures. Alhora, també esdevé un instrument de compromís cultural, ja que ajuda a difondre l'obra poètica d'escriptors coneguts i menys coneguts a Catalunya (un exemple és la seva traducció dels poemes de Miquel Àngel, publicada el 2011). Aquesta actitud es reflecteix en la producció de les seves pròpies composicions i destaca una vegada més el vincle entre el treball de traducció i l'activitat poètica.

En els escrits que desenvolupen el discurs teòric sobre la traducció, DescLOT estableix un parallelisme entre la traducció literària i les variacions musicals sobre un tema. En música la variació sobre un tema consisteix en la modificació per part del compositor d'un tema propi o d'una altra persona. Les variacions poden assolir un alt grau de complexitat i aconseguir la independència gairebé total del tema original, sense deixar de preservar alguns trets de la composició de partida. La traducció es pot considerar, segons DescLOT (2007b: 42), com una forma de variació que es manté prop del tema original i que, al mateix temps, aconsegueix un estat poètic propi. Com l'escriptor català assenyala, la metàfora de variacions sobre un tema, mitjançant la representació d'una cadena potencialment infinita de modificacions independents d'un tema, esborra el concepte mateix d'original i es converteix en una al·legoria de la tradició literària, en la qual s'inclou la traducció literària.

Tots els poetes són fills d'altres poetes i tot poema és hereu d'altres poemes. El grau de variació en un poema respecte dels seus avantpassats pot ser més intens o menys, però això en realitat no afecta gens ni mica la qualitat estètica intrínseca de la variació, perquè qualsevol estadi de variació és tan legítim com qualsevol altre; però, en definitiva, el que em sembla inapel·lable és que tots escrivim variacions sobre temes manllevats conscientment o no a la tradició literària. [...] La traducció poètica, doncs, és una forma d'escriptura poètica com qualsevol altra [...]. (DescLOT 2007: 45–46)

En els escrits teòrics, l'ús de metàfores, com ara el de variació musical, té avantatges i desavantatges. D'una banda, com a eina d'anàlisi, no té la precisió semàntica i la univocitat que sens dubte serien útils en la nostra tasca d'entendre l'activitat de traducció de DescLOT. D'altra banda, l'ús d'una metàfora és productiva en la seva suggestió i poder evocador. Aquest avantatge destaca indirectament els aspectes centrals de la poètica de traducció de

DescLOT: la importància de la recreació en una traducció literària, el poder comunicatiu i evocador dels recursos utilitzats en el poema d'origen i l'estatus de la traducció literària com a composició literària independent. L'observació de DescLOT sobre tota la producció poètica com a variació es refereix a l'acte d'escriptura com un acte de traducció en si mateix, mentre que la traducció es presenta com un acte de lectura, interpretació i re-escriptura (el mateix concepte que Andre Lefevere (1992) va contribuir a difondre en els cercles acadèmics dels estudis de traducció). La traducció literària esdevé un acte creatiu amb identitat pròpia. Per arribar a aquesta conclusió, DescLOT parteix de l'essència de la traducció de la poesia, que no resideix, segons ell, en la semàntica d'un text, sinó en la transformació personal exercida sobre la semàntica del text «amb el desplegament de tots els recursos al seu abast començant pels musicals, els menys racionalitzables, per tal que, així forçades i violentades, les paraules s'avinguin a dir allò que fins aleshores no sabien dir —i que per això semblaran noves, inventades de fresc» (DescLOT 2004: 30). Si el traductor aconsegueix aquest objectiu, i evita ser un simple traductor de paraules, es converteix en un poeta, en una mena de poeta dramàtic, ja que la seva veu s'expressa indirectament a través de les veus dels altres. I la traducció de la poesia esdevé, en conseqüència, poesia en si mateixa.

2.1 *Al nord de Boston*: traduccions de Frost

El 1994, Edicions 62 va publicar *Al nord de Boston*, una antologia de nou poemes de Robert Frost amb traduccions en català de DescLOT i una introducció escrita per Àngel Crespo. En la «Nota sobre la traducció», el traductor informa els lectors que vuit dels nou títols de l'antologia (que es resumeixen en la taula 2) són part del llibre de Frost *North of Boston*, mentre que l'últim, («—Apaga't, apaga't...») pertany a la col·lecció *Mountain Interval*.

Al nord de Boston

«Refent paret»	«Mending Wall»
«La mort del mosso»	«The Death of the Hired Man»
«La muntanya»	«The Mountain»
«Enterrament domèstic»	«Home Burial»
«Serventa de servents»	«A Servant to Servants»
«Després de collir pomes»	«After Apple-Picking»
«El codi»	«The Code»
«La pila de llenya»	«The Wood Pile»
«—Apaga't, apaga't...»	«“Out, Out—”»

El llibre és la versió ampliada d'una tasca de traducció que DescLOT havia rebut de la revista *Faig arts* el 1989, que consistia en la traducció de quatre poemes, publicats finalment el 1991. Tot i que el traductor comentí que una selecció de tan sols nou poemes no pot ser suficient per proporcionar un coneixement satisfactori de la poesia de Frost, també sosté

que aquests poemes estan entre les composicions més llargues i més conegudes del poeta. En justificar la selecció dels títols per a l'antologia, Desclot inscriu el seu treball dins de la tradició de traducció de Frost establerta per Agustí Bartra.

Els comentaris de Desclot sobre el llenguatge poètic de Frost són breus, ja que aquests també es descriuen en la introducció de Crespo. Tanmateix, Desclot fa una sèrie d'observacions metapoètiques des de la seva perspectiva com a traductor:

Ara bé, tot i les dificultats que havia trobat a Amèrica per fer conèixer els seus versos, Frost no era, ni en els primers poemes ni més tard, un poeta revolucionari o experimental. Però en efecte, la seva poesia, realista i discursiva, havia de resultar xocant per al públic de primers de segle, aviciat pel sentimentalisme ensucrat i cançoner que prevalia. (Desclot 1994: 19)

Desclot dibuixa llavors un paral·lel semblant al que ja hem vist en la introducció de Bartra, entre Frost i Wordsworth, i subratlla que tots dos poetes s'inspiren en la llengua de la gent comuna i estan interessats a provar-ne els límits quan s'utilitza com a llengua de la poesia. Finalment, conclou fent al·lusió a les seves prioritats de traducció:

És per aquesta raó que, després de donar-hi moltes voltes, vaig renunciar a la rima en l'únic poema que en anglès era rimat [«Després de collir pomes»]: tenia por que l'esforç per aconseguir les consonants no m'allunyés traïdorament, ni que fos una mica, d'aquell llenguatge d'aparença tan natural que és la peculiaríssima substància d'aquests poemes. (Desclot 1994: 20)

Coherentment amb aquestes premisses, en el text d'arribada Desclot tradueix el vers blanc amb el decasíl·lab, i prefereix adoptar una estructura versal més híbrida en el poema «Després de collir pomes», d'una manera similar a Frost. A més, les seves traduccions tenen exactament el mateix nombre de versos que els textos originals. L'anàlisi textual de les traduccions confirma, en català, l'ús de recursos lingüístics i literaris enfocats a la recreació d'una llengua propera al llenguatge natural, és a dir, familiar o col·loquial, que caracteritza la poesia de Frost. Un exemple pot ser l'ús freqüent del *que* polivalent, típic del català col·loquial, o bé l'ús més freqüent, respecte al text de partida, dels diminutius (un recurs expressiu i afectiu utilitzat freqüentment en el català parlat). Vegem-ne alguns exemples:

Exemple 4 (que polivalent)

«Serventa de servents»

Sóc en un punt **que** ja no sé del cert
si estic contenta o trista, o com estic
(ll. 11–12) [funció de pronom relatiu]

De «A Servant to Servants»

It's got so I don't even know for sure
Whether I *am* glad, sorry, or anything.
(ll. 11–12) [la cursiva és original]

Allà us hi tenen els mitjans que calen,
I no amargues la vida a l'altra gent...
que ni tu els fas cap bé, ni ells a tu,
en l'estat en què et trobes; [...]
(ll. 98–101) [funció causal]

There they have every means proper to do with,
And you aren't darkening other people's lives—
Worse than no good to them, and they no good
To you in your condition; [...]
(ll. 98–101)

Exemple 5

«Després de collir pomes»

Deu mil milers de fruites per palpar,
acaronar, collir i no deixar caure.
Que totes
les que hagin tocat terra
encara que no tinguin macadures,
van de dret a la pila de la sidra
com a rampoines.
(ll. 30–36). [funció causal]

De «After Apple-Picking»

There were ten thousand thousand fruit to touch,
Cherish in hand, lift down, and not let fall.
For all
That struck the earth,
No matter if not bruised or spiked with stubble,
Went surely to the cider-apple heap
As of no worth
(ll. 30–36)

Els dos exemples són trets de poemes de caire diferent. El primer és un monòleg dramàtic on hi ha una sola veu narrant, que parla a un interlocutor mut. A causa del caràcter dramàtic de la composició la llengua és caracteritzada per molts recursos mimètics que evocuen la parla col·loquial del personatge. L'ús del que polivalent, en català, accentua aquest efecte oral. El segon exemple és pres d'un poema més meditatiu («After Apple-Picking») la llengua del qual té un registre menys col·loquial. En català el registre utilitzat és més neutral, encara que es mantingui a prop de la proximitat comunicativa.

Exemple 6 (diminutius)

«El codi»

En James ho ha rosegat una **estoneta**
(l. 18)

From «The Code»

James would take time, of course, to chew it over
(l. 18)

Exemple 7 (diminutius)

«—Apaga't, apaga't...»

de dolça flaire si l'**airet** hi alena
(l. 3)

From «“Out, Out—”»

Sweet-scented stuff when the breeze drew
across it
(l. 3)

A diferència de l'anglès, on l'ús del diminutiu és menys freqüent, en català és possible afegir un cert valor avaluatiu o expressiu a una unitat lexical existent mitjançant l'ús de sufixos (Cabrè 2002: 743). L'ús d'aquest recurs a la traducció introdueix sovint un clar registre oral a la frase.

Evidentment, també es registren uns quants canvis semàntics, inevitables en qualsevol traducció, i més en la traducció de poesia, com DescLOT mateix subratlla. Certament, aquests canvis poden implicar una representació diferent de la personalitat dels personatges, que afecta la manera en què la seva veu és percebuda pels lectors. Tot i així, en la traducció de DescLOT no s'han detectat canvis semàntics dràstics. Entre les diferències més significatives es registra l'ús d'un lèxic més específic respecte al text de partida, i la barreja en algunes ocasions d'un registre literari de to més col·loquial o familiar. Aquesta barreja sembla ser una marca estilística de DescLOT, com el comentari anterior de Llavina assenyala.

Exemple 8

De «La muntanya»

Vaig percebre-ho abans d'anar a dormir:
faltaven tot d'estrelles a ponent,
on la **còrpora** negra talla el cel.
(ll. 2–4)

xaragalls en els prats, i damunt l'herba
(l. 13)

damunt, només **capçades**, i penyals
(l. 31)

Lleixes de roca migassolellades
(ll. 57–58)

De «The Mountain»

I saw so much before I slept there once:
I noticed that I missed stars in the west,
Where its black **body** cut into the sky
(ll. 2–4)

Good grassland gullied out, and in the grass
(l. 13)

After that only **tops of trees**, and cliffs
(l. 31)

Great granite terraces in sun and shadow
(ll. 57–58)

En el poema «La muntanya», el narrador utilitza la paraula «còrpora» per referir-se al perfil de la muntanya contra el cel estrellat (8A), mentre que en el text de partida trobem el terme comú «cos.» El terme català correspon a la paraula «trunk», en anglès, i és una versió una mica més culta de la paraula «tronc», amb el mateix significat. La traducció adopta el mateix recurs retòric utilitzat en el text d'origen (la metàfora), però amb un terme més específic. L'ús de «xaragalls», «capçades» i «lleixes» (8B-D) és un exemple de precisió lèxica, és a dir, de paraules més específiques que les del text de partida, encara que no rares, que descriuen un fenomen natural. És clar que, per tal d'entendre com l'ús de la precisió lèxica en la traducció afecta el registre general del poema, hauríem de considerar cada composició individualment, ja que hem d'esbrinar com les veus individuals canvien en el text de destinació. Aquest tipus d'anàlisi no seria factible aquí. No obstant això, podem assenyalar, en termes generals, que la mimesi de l'oralitat es diferencia de la del text de partida depenent de si el lèxic més específic s'utilitza en un diàleg, un monòleg, o un apartat narratiu. Si el lèxic específic s'utilitza durant un diàleg o monòleg, és a dir, si és part de l'idiome del personatge, els resultats poden variar de manera més dràstica. De fet, mentre que encara resultaria versemblant trobar termes comuns especialitzats (sobretot si es refereixen a activitats agrícoles) en els discursos de pagesos o grangers, l'efecte és menys realista quan aquests personatges fan ús de termes menys comuns. Per contra, els termes especialitzats utilitzats en els apartats descriptius o en la introducció d'un narrador no

divergeixen necessàriament dels efectes col·loquials del text de partida, ja que el llenguatge del narrador en el text d'origen és més neutral, tot i que encara pertanyent a l'àrea de la proximitat comunicativa.

2.2 El model de llengua de DescLOT

Les limitacions formals autoimposades, o sigui, les prioritats de traducció (Zabalbeascoa 2006) de DescLOT, poden ajudar a entendre qüestions d'estil relacionades amb el gust personal del traductor. Al mateix temps, representen el punt de partida per una sèrie d'hipòtesis, o qüestions, més enllà del text, sobre les motivacions ideològiques i culturals que han determinat l'estil de la traducció. La simple referència a l'estil del traductor no és suficient per respondre a preguntes sobre per què DescLOT barreja (encara que no de forma indiscriminada) el registre familiar amb el formal; per què decideix adoptar el decasíllab com a equivalent mètric del vers blanc de Frost; i, finalment, sobre quina relació es pot trobar, si n'hi ha, entre la traducció de DescLOT i les traduccions que Bartra havia fet dels poemes de Frost.

No es pot afirmar que la noció de traducció de poesia presentada per DescLOT sigui innovadora. Més aviat, en referir-se a l'essència inefable de la poesia, introdueix un clíxe sovint esmentat en relació amb la poesia i la traducció de la poesia. DescLOT «però» no fa cap pretensió d'originalitat en els seus escrits sobre la traducció ja que ell només presenta als seus lectors la idea de la traducció literària que ha guiat la seva activitat i amb la qual justifica les seves opcions de traducció. Tot i així, les seves paraules sobre la traducció el condueixen a altres consideracions que revelen, almenys en part, les motivacions ideològiques i culturals a la base de les seves traduccions. De fet, la definició de DescLOT de la traducció literària com a gènere poètic independent el porta a una crítica oberta de les anomenades traduccions filològiques, es a dir, aquelles traduccions que donen prioritat a la semàntica del text. Segons el poeta català, les traduccions filològiques poden tenir certa utilitat didàctica per als lectors del text de destinació que vulguin llegir poesia en l'idioma d'origen i que utilitzin traduccions literals com a un suport lingüístic durant la seva lectura. No obstant això, la difusió d'aquesta moda té conseqüències negatives en diversos altres camps relacionats amb la literatura. En primer lloc, una vegada que aquesta tendència de traducció esdevé una norma dominant i no una excepció en el sistema cultural d'arribada, la traducció de la poesia com a gènere poètic es pot veure seriosament afectada i la important tradició de traducció de poesia a Catalunya (que inclou alguns dels grans noms de la literatura catalana com ara Josep Carner, Carles Riba, Josep Maria de Sagarra, Marià Manent, Josep Vicenç Foix, i Agustí Bartra) estaria en perill d'extinció (DescLOT 2004: 34). En segon lloc, la pèrdua del gènere de la traducció poètica afectaria negativament la producció literària original. Per tant, segons DescLOT, la crisi de la traducció de poesia és un símptoma de la crisi general dels escriptors catalans que semblen haver perdut «la generosa voluntat d'aixecar entre tots plegats una literatura al nivell de la resta de literatures europees: és a

dir, hem perdut el coral sentit de collectivitat, l'ambició política de ser alguna cosa més que una remota província literària» (Desclot 2004: 34). Renunciar a la traducció de la poesia com a gènere poètic significaria, per tant, renunciar al paper de guia que la poesia sol tenir en el camp literari, a favor de la ficció en prosa.

Aquestes reflexions ens permeten dibuixar les motivacions que donen suport a les prioritats de traducció establertes per la traducció de Frost. En un document posterior a la publicació de *Al nord de Boston* —una intervenció en una conferència organitzada pel Centre d'Estudis Catalans de la Universitat de París-Sorbonne (Desclot 2000)— Desclot explica com la principal dificultat amb què va haver d'enfrontar-se en traduir l'*Amphitrió* de Molière al català per a l'escenari va ser la falta d'una tradició teatral catalana establerta. La seva traducció en versos de la peça va ser rebuda amb escepticisme pel director, el qual va demanar-li que renunciés a l'estructura formal original i produís «un Molière a la carta, servit en un llenguatge molt planer i, sobretot, molt “invisible”, és a dir, que no molestés gens l'acció» (Desclot 2000). Tot i així, la seva traducció a l'espanyol de la mateixa peça, on la forma de la traducció és molt més propera al text de partida, no va causar reaccions negatives per part del director o dels actors, que van trobar natural la seva traducció rimada. Desclot argumenta que les causes d'aquest comportament aparentment contradictori es poden trobar en les diferents tradicions darrere les dues traduccions. Mentre que la traducció en espanyol està recolzada per una tradició teatral reconeguda, els autors de la qual pertanyen al cànon literari mundial (Tirso de Molina, Lope de Vega, Calderón de la Barca, etc.), la traducció al català no té una tradició autòctona igualment consolidada. Així, les traduccions rimades al català d'una obra de teatre evocuen, segons Desclot, les representacions de teatre folklòric (*Els Pastorets*) i les obres de Serafí Pitarra, que va escriure la seva obra adoptant el *català que ara es parla*. Com a conseqüència, el llenguatge classicista adoptat en la traducció catalana de Molière va resultar inacceptable, mentre que la mateixa estratègia en espanyol va conduir a una traducció que es va acollir amb entusiasme. Desclot afirma que aquesta actitud és una conseqüència de la provincialització de la cultura catalana i considera que la seva estratègia de traducció pot contribuir al gènere gairebé inexistent de la traducció teatral a Catalunya.

Malgrat el fet que l'enfocament de Desclot en el seu article sigui sobre la traducció teatral i el teatre a Catalunya, creiem que les seves observacions es poden aplicar retrospectivament a la seva traducció dels poemes de Frost per diverses raons. El traductor mateix afirma en el seu article sobre la traducció de Molière que els problemes que presenta no es limiten ni a les seves traduccions de Molière, ni tan sols a qüestions lingüístiques, sinó que abasten qüestions més generals relacionades amb les tradicions teatrals i educatives. Tanmateix, Desclot també apunta a l'afinitat entre poesia i teatre quan parla de la dimensió poètica implícita en l'art dramàtic: «sóc dels que creuen que l'acció dramàtica té lloc a les paraules fins i tot abans que a l'escenari, això és, que en definitiva el teatre no ha perdut mai la seva dimensió poètica original» (Desclot 2000). Finalment, és important tenir en compte que la majoria dels poemes inclosos en *Al nord de Boston* té una estructura dramàtica que justifica una comparació amb una obra de teatre, de tal manera que, en diverses ocasions,

alguns dels poemes van ser representats de forma dramàtica als Estats Units. Així, encara que les traduccions de Frost que va fer DescLOT es puguin inscriure en la rica tradició poètica catalana (atribuint, com el traductor fa, estatus de poesia a la seva traducció de la poesia), i no presenten les limitacions de la traducció del drama en català, l'estructura dramàtica dels poemes de partida i el registre col·loquial poden tornar a posar en qüestió el discurs del pes de la tradició literària catalana en les traduccions. Suggestir causes extralingüístiques darrere dels fenòmens observats durant l'anàlisi textual es fa ara més fàcil. Les nombroses similituds detectades entre els recursos adoptats per Frost i per DescLOT, així com la decisió del traductor d'adoptar una estructura mètrica precisa, el decasíl·lab, que ocupa una posició central a la tradició poètica catalana equivalent a la del vers blanc a la tradició angloamericana, responen a la intenció de DescLOT de mantenir les seves traduccions al més a prop possible a l'estructura original. La decisió és coherent amb la seva idea de la traducció com un primer grau de variació sobre un tema, i amb la seva decisió de recrear l'equilibri que Frost realitza entre poesia i parla de la gent comuna.⁸ Dit això, també cal destacar que DescLOT es refereix en termes genèrics a aquest equilibri de Frost entre parla comuna i recursos poètics, i això deixa prou espai per una lectura personal dels poemes i per les seves *variacions*, en què pot expressar el seu gust personal com a poeta. D'aquí sembla per tant derivar aquella qualitat literària de les seves traduccions, evidenciada durant l'anàlisi estilística, que troba la seva justificació en el paper de promoció cultural, literària i ideològica que DescLOT li atribueix. La seva recreació en la traducció del llenguatge poètic de Frost es pot interpretar, per tant, com una reacció del traductor davant el panorama literari català, que ell considera poc atractiu. El seu ús d'una llengua que sigui, d'una banda, simple a nivell sintàctic i pragmàtic i, de l'altra, més elaborada, encara que no arcaica o estereotípicament literària, correspon a la decisió del traductor de no cedir a una forma de *català que ara es parla*. Amb les seves traduccions i amb el seu treball teòric, DescLOT critica aquesta tendència, observant que les traduccions publicades des del final del règim de Franco, tot i ser més nombroses, també són de qualitat literària inferior. Aquest fenomen pot ser conseqüència d'un món on els interessos econòmics i comercials prevalen sobre els literaris i és poc desitjable en les condicions precàries de la cultura catalana (DescLOT 2010: 216). En l'article, el traductor català pren posició en contra de les tendències literàries actuals:

Mentrestant [és a dir, durant el període que va de 1975 a 2005] bons escriptors i traductors de la *vella escola*, com ara Bonaventura Vallespinosa, Carme Serrallonga, Manuel de Pedrolo, Ramon Folch i Camarasa o Jordi Arbonès, van continuar treballant

8 És per això també que DescLOT decideix no traduir la rima en *Al nord de Boston*, l'únic poema rimat en el text de partida. Aquesta decisió és comprensible si es té en compte la poca importància que la composició rimada té en l'antologia, o fins i tot en comparació amb altres poemes rimats de Frost, en què la rima juga un paper molt més important. Per la mateixa raó, per exemple, DescLOT no renuncia a aquest recurs estilístic en les traduccions d'altres poemes, on la rima té tradicionalment un paper més fort, com en les seves traduccions de poemes de Dante o Cavalcanti.

amb regularitat i solvència (sovint des de la distància), tot i que els últims anys han estat discutits pels seus models de llengua (en una nova manifestació virulenta del nostre recurrent *català-que-ara-es-parlisme*, tan característic d'una cultura anormalitzada, desposseïda dels mecanismes naturals de la regulació i autocontrol generats per la normalitat social: la dels mitjans de comunicació, l'ensenyament, l'administració, el món de l'espectacle, etcètera). (DescLOT 2010: 216)

Finalment, en el mateix article DescLOT subratlla l'important paper que el modernisme i el noucentisme van tenir en el desenvolupament de la traducció literària catalana i elogia aquells traductors que encara produeixen traduccions d'alta qualitat literària tot i la tendència a la traducció filològica.

3 Conclusions

L'anàlisi textual de les traduccions de Frost fetes per Bartra i DescLOT ha revelat trets comuns en llur estil traductor. Això ens ha permès evidenciar, d'una banda, les relacions entre l'estil poètic i l'estil de traducció de cada poeta-traductor. D'altra banda, també en ha permès suggerir vincles potencials entre les poètiques de traducció dels dos poetes. La interpretació que cada traductor va fer del llenguatge poètic de Frost es caracteritza per una barreja de recursos propis de la parla comuna i, al mateix temps, d'un lèxic amb connotacions literàries. Aquesta barreja, que s'allunya en part de l'estil col·loquial del poeta americà, no és indiscriminada i aconsegueix matisar les diverses veus poètiques que apareixen als textos. Aquest aspecte posa en relleu, també, les prioritats similars que tant Bartra com DescLOT semblen haver establert a nivell formal. Tots dos traductors decideixen traduir l'estructura mètrica dels poemes de Frost adoptant metres que pertanyen a la tradició catalana (principalment el decasíllab). Bartra també recrea un patró de rima que evoca els efectes rítmics del text de partida. Tots dos poetes també mantenen el mateix nombre de línies presents al text de partida, amb només algunes excepcions en la traducció de Bartra.

Durant l'anàlisi s'ha subratllat com aquestes opcions de traducció tenen les seves arrels en el rerefons ideològic, sociocultural i polític dels dos traductors. Són conseqüència en part de la idea personal que cada poeta-traductor té de la traducció de poesia. Tots dos poetes consideren la traducció com a un instrument de desenvolupament literari i d'emancipació cultural i lingüística que pot enfortir la posició de la llengua i la cultura catalana en el panorama literari internacional. Bartra va publicar a l'exili, durant la dictadura franquista. La seva antologia no va tenir gaire difusió a Mèxic i no va arribar a Espanya fins als anys setanta. Però aquest fet no limita la importància de la seva feina de traductor, ni la influència que les seves traduccions al català van tenir, encara que a llarg termini, sobre el panorama literari català. DescLOT, en canvi, va publicar *Al nord de Boston* el 1994, al final de la dècada d'or de la traducció al català de la poesia (segons Farrés 2010: 111), i gairebé vint anys després de la fi del règim. Els comentaris de DescLOT sobre la traducció de poesia a

Catalunya, les seves decisions traductores i les reflexions sobre les motivacions ideològiques i socioculturals que hi ha al darrere, així com la referència a les tendències actuals de la traducció de la poesia en català, duen a un enteniment més profund de les seves traduccions i de les funcions no únicament literàries que el poeta-traductor els atribueix.

Tot i fent les distincions necessàries entre Bartra i DescLOT, sembla possible considerar els dos poetes-traductors com a representants de dos moments cronològics diferents d'una branca de la tradició en la traducció de poesia que està lluny d'haver esgotat el seu potencial dins de la cultura catalana; una branca que està en relació tensa amb la tendència actual de la traducció literària filològica i que posa l'accent en la importància de certs aspectes formals de la traducció literària a Catalunya. L'estudi pot ser considerat així també el punt de partida d'una reflexió i una recerca més ampla que es centra sobre els diferents models de llengües poètiques i llur desenvolupament en l'àmbit de la traducció al català.

Referències bibliogràfiques

- Adams, D. Sam. 2009. «Quelcom neix en tota mort...». *Quaderns* 16: 67–73.
- Baker, Mona. 2000. «Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator». *Target* 12 (2): 241–66.
- Bartra, Agustí. 1983 (1951). *Antologia de la lírica nord-americana*. Vic: Eumo.
- . 1952. *Antología de la poesía norteamericana*. Mèxic, D.F.: Letras.
- . 1951. *Una antología de la lírica nord-americana*. Mèxic, D.F.: Lletres.
- Cabré, M. Teresa. 2002. «La derivació». Dins *Gramàtica del català contemporani*, vol. 1, ed. Joan Solà, Maria-Rosa Lloret, Joan Mascaró i Manuel Pérez Saldanya, 731–775. Barcelona: Empúries.
- DescLOT, Miquel. 2010. «Traducció i creació». Dins *Una impossibilitat possible. Trenta anys de traducció als Països Catalans (1975–2005)*, ed. Montserrat Bacardí i Pilar Godayol, 201–219. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa.
- . 2007. «La traducció poètica, una forma d'escriptura». Dins *El llibre i la lectura: Una revolució en la història de la humanitat*, ed. Joan Martí i J. M. Mestres, 41–57. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- . 2004. *De tots els vents. Selecció de versions poètiques*. Barcelona: Angle Editorial.
- . 2000. «Traducció i tradició. Dificultats extralingüístiques de la traducció de Molière al català». Publicació en línia: <http://mmvalls.hautetfort.com/archive/2009/05/16/traduire-trahir-creer-tous-les-enjeux-de-la-traduction-d-apr.html> [10 març 2014].
- . 1994. «Nota sobre la traducció». Dins Robert Frost, *Al nord de Boston*, 17–20. Barcelona: Edicions 62.
- Farrés, Ramon. 2010. «Les traduccions de poesia». Dins *Una impossibilitat possible. Trenta anys de traducció als Països Catalans (1975–2005)*, ed. Montserrat Bacardí i Pilar Godayol, 107–120. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa.
- Frost, Robert. 2003. *Gebre i sol*. Trad. Josep Maria Jaumà. Barcelona: Quaderns Crema.

- Frost, Robert. 1995. *Collected poems, prose and plays*, ed. Richard Poirier i Mark Richardson. Nova York: The Library of America.
- . 1994. *Al nord de Boston*. Trad. Miquel Desclot. Barcelona: Edicions 62.
- Gerber, Philip L. 1966 (1982). *Robert Frost*. Boston: Twayne Publishers.
- Giugliano, Marcello. 2012. *Translating Mimesis of Orality: Robert Frost's Poetry in Catalan and Italian*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Kailuweit, Rolf. 2002. «Català heavy – català light: una problemàtica de la “lingüística de profans”». *Zeitschrift für Katalanistik* 15: 169–182.
- Lambert, Jose, i Hendrik Van Gorp. 1985 (2006). «On Describing Translations». Dins *Functional Approaches to Culture and Translation. Selected Papers by Jose Lambert*, ed. Dirk Delabastita, Llieven D'Hulst i Reine Meylaerts, 37–48. Amsterdam: John Benjamins.
- Lefevère, André. 1992. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Londres: Routledge.
- Malé, Jordi. 2007. «“Una llengua en plena ebullició”. Els traductors davant el català literari a les primeres dècades del segle xx». *Quaderns. Revista de traducció* 14: 79–94.
- Murià, Anna. 2004. *Crònica de la vida d'Augustí Bartra*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Marco, Josep. 2000. «Funció de les traduccions i models estilístics: el cas de la traducció al català al segle xx». *Quaderns. Revista de traducció* 5: 29–44.
- Murgades, Josep. 1994. «Apunts sobre noucentisme i traducció». *Els Marges* 50: 92–96.
- Ortín, Marcel. 2002. «Els Dickens de Carner i els seus crítics». *Quaderns. Revista de traducció* 7: 121–151.
- Pericay, Xavier i Toutain Ferran. 1996. *El malentès del noucentisme*. Barcelona: Proa.
- Pujol, Dídac. 2009. «Agustí Bartra, traductor de *The Waste Land*: tres observacions». *Reduccions* 93/94: 288–301.
- Richardson, Mark. 2001. «An Old Man's Winter Night». Dins *The Robert Frost Encyclopedia*, ed. Nancy Lewis Tuten i John Zubizarreta, 247–248. Westport, Connecticut: Greenwood Publishing Group.
- Ruiz Casanova, José Francisco. 2000. *Aproximación a una historia de la traducción en España*. Madrid: Catedra.
- . 2003. «Voces de la razón muda. Dos traductores del exilio: Augustí Bartra y Juan Ortega Costa». *Vasos comunicantes* 27: 51–59.
- . 2007. «Agustí Bartra: Un (El) canon de la poesia norteamericana traducida al catalán y al castellano». Dins *Literatura comparada catalana i espanyola al segle xx: gèneres, lectures i traduccions (1898–1951)*, ed. Miquel M. Gibert, Amparo Hurtado i José Francisco Ruiz Casanova, 189–211. Barcelona: Punctum & TRILCAT.
- . 2011. *Dos cuestiones de literatura comparada: traducción y poesía. Exilio y traducción*. Madrid: Cátedra. 219–249.
- . 2012. «Agustí Bartra: Vida mexicana (americana) de un traductor», *Anuari TRILCAT* 2: 132–157.

- Toury, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Wordsworth, William. 2003. «Preface to *Lyrical Ballads* (1800/1802)». Dins William Wordsworth i Samuel Taylor Coleridge, *Lyrical Ballads and Other Poems*. Ware: Wordsworth Editions, 5–25.
- Poirier, Richard. 1977. *Robert Frost: The Work of Knowing*. New York: Oxford University Press.
- Koch, Peter, i Wulf Oesterreicher. 2007. *Lengua hablada en la Romania. Español, francés, italiano*. Madrid: Gredos.
- Vallverdú, Francesc. 1985 (1971). «Introducció a la poesia d'Agustí Bartra». Dins *Agustí Bartra. Obra Poètica Completa. 1938–1972*, ed. Llorenç Soldevila. Barcelona: Edicions 62.
- . 1988. «La llengua literaria d'Agustí Bartra», *Faig. Revista Literaria* 30: 61–67.
- Zabalbeascoa, Patrick. 2006. «Priorities and Hierarchical Accounts of Translation», *Miscelánea: A Journal of English and American Studies* 33: 89–103.

Tot traduïnt de l'alemany

JOSEP MURGADES
Universitat de Barcelona

RESUM: Premissa teòrica de l'article: la traducció com una de tantes variants aplicades de la filologia. L'autor, filòleg, hi ressegueix, il·lustrant-ho amb exemples concernents aspectes diversos (edició, anotació, gramàtica, fraseologia, etc.), la seva pràctica professional en l'exercici d'una tal activitat. Consistent, en aquest cas, a traduir literatura de la llengua de més extensa demografia a la UE —l'alemanya— a la llengua tanmateix més potent dins aquesta mateixa UE d'entre totes les que hi són sotmeses a procés de minorització —la catalana. Balanç final de tot plegat és la pertinència de la traducció com a peça clau d'un projecte cultural tendent a contrarestar tota interferència despersonalitzadora.

PARAULES CLAU: Traducció i filologia, Traducció i llengua, Traducció i projecte de país.

TITLE: Translating from German

ABSTRACT: Theoretical premise of the article: the translation as an applied variant of the philology. The author, a philologist, reviews his professional practise in the exercise of such an activity and illustrates it with examples concerning several aspects (composition, annotation, grammar, phraseology, et cetera). The translation is in this case from the demographic most extended language in the EU —the German language— into the indeed strongest language among those which are subjected to minorisation in the same EU —the Catalan language. Main point is the convenience of translation as of a cultural project a key aspect in order to react against linguistic and intellectual interferences.

KEYWORDS: Translation and philology, translation and language, translation and

Traducció i filologia

Entenc la traducció —sobretot pel que fa a la traducció literària— com una variant aplicada de la filologia.

Si aquesta, en la definició de Rudolf Pfeiffer, és l'art de comprendre, d'explicar i de restablir la tradició literària (Pfeiffer 1968: 3), la traducció no és llavors sinó un de tants procediments arbitrats per aquella amb la finalitat de fer igualment accessible un text a un públic més ampli —o simplement tot altre— que aquell a qui anava destinat d'antuvi.

Traduir, doncs, segons això, no és sinó un mitjà específic de salvar la diferencialitat existent entre la llengua de sortida i la llengua d'arribada, entre la respectiva circumstància lingüística i cultural —i, si escau, temporal i, en definitiva, històrica— dels lectors en l'una i en l'altra.

Autors que han avalat semblant plantejament són, entre d'altres, Wilamowitz-Moellendorf —la traducció fóra primer de tot el resultat d'un treball filològic (Vega 1994: 276)—, Pannwitz —un traductor té menester de no menys filologia que un filòleg (Vega 1994: 297)—, Brioschi-Girolamo —la traducció és una operació primordialment filològica (id. 1988: 51).

NOTA: Aquest text és la versió escrita de la intervenció feta a *Reus. Tradició traductora (Trobada de traductors al Centre de Lectura)*, celebrada els dies 12 i 13 d'abril de 2013.

Si, d'altra banda, parem esment en la dimensió inevitablement també política de la jugada, no ens ha de sorprendre tampoc que, on Prat de la Riba fa un elogi encès de la necessitat de les traduccions, sigui tot just en el seu escrit amb motiu de la fundació de la Secció Filològica de l'Institut d'Estudis Catalans el 1911:

Per això és necessari naturalitzar en la nostra llengua totes les obres clàssiques de les llengües sàvies i de les llengües vives, les obres mestres en tots els ordres del coneixement, les obres essencials consagrades pel temps, així com els instruments moderns més elementals de la vida de l'esperit. (Prat 1974: 120)

Traducció i filologia, doncs. O filologia i traducció. Indestriables. La filologia com a requisit previ de garantia en la solvència de la traducció. I aquesta com a força creativa capaç de fer anar més enllà, en llengua altra, allò que aquella s'esforça a entendre en la llengua originària.

En el meu cas, concretament, he conreat la traducció en la mesura que sóc filòleg. No sóc un professional de la traducció. Ho sóc de la filologia. I és en tant que tal que, ara i adés, he fet traduccions. De l'alemany. A vegades, per encàrrec. Altres, a suggeriment meu a la casa editora.

És llavors d'acord amb uns tals supòsits que sintetitzo en aquest paper algunes de les experiències —mínimament exemplificades— que d'aquesta dedicació laboral —una de tantes!— he extret.

Traducció i edició

Es mostra d'honestedat intel·lectual donar sempre la referència bibliogràfica exacta del text a partir del qual s'ha fet la traducció. Si d'aquest hi ha diferents edicions disponibles, importa així mateix indicar si se n'ha fet collació, almenys entre les més remarcables d'elles, amb vista a inquirir, davant un eventual passatge obscur, quina n'ofereix una més clara lectura i, doncs, a servir-se d'aquesta a l'hora de traduir-lo.

Més ja que simple mostra d'honestedat intel·lectual, és indispensable exigència de rigor professional, en el cas que l'edició utilitzada hagi tingut curador, citar-ne conseqüentment el nom, així com també destriar degudament, si hi ha anotacions, les que són obra d'aquest de les que puguin ser-ho del traductor.

Així és que vaig procedir, referenciant-ho oportunament a la «Nota sobre la traducció», en la que vaig fer del *Wilhelm Meister* (Goethe 1985: 10–11), on, al costat d'unes poques notes meves de traductor, n'hi ha gairebé una vuitantena de reproduïdes (tot i que no ho són pas totes) de l'edició de l'original alemany a cura del gran filòleg que va ser Erich Trunz.

Actuar altrament en un tal sentit (apropiant-se doncs a la callada de les notes procedents en l'edició de la llengua de sortida, talment fossin del traductor a la llengua d'arribada) és una de tantes varietats pròpies de la infame pirateria intel·lectual dels nostres dies.

Traducció i anotació (o no)

Llavors: cal anotar el text d'una traducció? I, si cal, quan i com i fins a quin punt? Vet aquí una qüestió no gens ociosa per a la traductologia.

En principi, en això, les traduccions, segons els textos. Si aquests ens arriben en una edició anotada —cosa força habitual quan es tracta d'una obra ja canonitzada—, és lògic que la traducció que se'n faci reculli si més no aquelles notes que tan aclaridores poden resultar per al lector indígena com per a un de forà (és el cas alludit adés de les d'Erich Trunz a la seva edició del *Wilhelm Meister*).

Es pot donar tanmateix també l'avinentesa que, per raons històriques i culturals específiques de la llengua d'arribada, el text que s'hi tradueix sigui objecte d'una atenció filològica més circumstanciada que no ho havia estat el de la llengua de partida. És aleshores que el traductor es dobla més que mai de filòleg, podent procurar-se endemés, si cal, l'ajut d'algun col·lega amb coneixements especialitzats per a millor il·lustrar context, intertext i referents varis de l'obra traduïda.

Aquest ha estat el cas de les dues obres que he traduït per a l'Institut Internacional d'Estudis Borgians: (Panizza 2008) i (Klabund 2011), per a l'anotació de les quals (detecció de fonts, aclariments intertextuals, etc.) he comptat amb la col·laboració de qui n'és màxima responsable intel·lectual, Maria Toldrà, amb un resultat final que, des del punt vista estrictament ecdòtic, fa molt més solvent el text de la traducció catalana que no pas el de les edicions existents de l'original alemany.

També, en aquest últim sentit, no estarà de més de dir que la traducció catalana de *Das Gesetz* (Mann 2012) presenta sobre qualsevol edició alemanya l'avantatge del fet que, a mig camí entre la nota i la postilla, dins el cos del text, entre claudàtors, en negreta i en caixa més petita, s'indiquen, on escau, els passatges bíblics sobre què recolza, en clau intertextual (citatòria, al·lusiva, parafràstica, paròdica, etc.), el relat de Mann.

Una cosa tota altra, però, són les notes expressives per a la traducció, i que només tenen raó de ser en el text que no és sinó el d'arribada d'un altre de prou diferent.

Convé tanmateix dosificar-les al màxim. Cabria llavors distingir-ne dos grans grups possibles.

En fóra el primer (A) el de les destinades a l'esclariment de referents extratextuals presumiblement poc o gens coneguts del lector de la llengua d'arribada.

En fóra el segon (B) el de les derivades de la necessitat d'explicar algun matís idiomàtic o joc de paraules en la llengua de sortida de difícil, o impossible, resolució satisfactòria en la llengua d'arribada, almenys des del discurs literari estant.

Exemples d'(A):

Caracterització d'un vent propi de la regió on és ambientat el text, el *Föhn* (Hesse 1976: 68 i 1986: 116) —cal remarcar aquí que el mot germànic aquest emprat per designar el vent en qüestió, va ser incorporat al DIEC 2 (2007) sota la forma, gràficament adaptada, de «foehn».

Identificació d'un topònim, Schönbrunn, d'acord amb una de les instal·lacions que hi ha (el zoològic) i que resulta pertinent dins el text (Bernhard 1985b: 34).

Explicitació d'unes sigles, *Met*, per *Metropolitan Opera House* de Nova York, (Bernhard 1985a: 36), i desenvolupament d'una abreviatura, *Burg*, per *Burgtheater* de Viena, (Bernhard 1985a: 102), que poden no ser familiars per al gran públic.

Remissió comparativa a un joc de cartes semblant en català (el set-i-mig), del qual en el text es tradueix literalment la denominació en alemany: *Siebzehnundvier* («disset-i-quatre») (Bernhard 1985a: 19).

Traducció literal (com no pot ser altrament: «guia instructora de camperols de l'Imperi») en nota d'un mot amb valor idiomàtic, polític i històric (*Reichsbauernführerin*) que no admet translació a cap altra llengua (Bernhard 1985a: 69).

Advertiment sobre la situació políticament fragmentada d'Alemanya a l'època en què transcorre l'acció de l'obra, a finals del segle XVIII (Goethe 1985: 55).

Exemples de (B):

N'és un repertori adobat el propi dels estudis onomàstics en general. Com que, per raons òbvies (de manteniment de la genuïtat lingüística i de preservació de la versemblança literària), a traduir els noms propis (de persona, de família, de lloc, de motejament) no s'hi val, qualsevol allusió metalingüística que es faci a aquests esdevé irreproduïble i, doncs, cal anotar conseqüentment.

Importa fer-ho, doncs, posem per cas, per indicar que «Paulchen» és l'hipocorístic de Paul en alemany (Hesse 1986: 52), que els cognoms «Amberg», «Meister» i «Hunger» hi signifiquen, respectivament, «muntanya d'ambre» (Hesse 1986: 73), «mestre» (Goethe 1985: 221) i «fam» (Bernhard 1985a: 75), de la mateixa manera que el nom de fonts «Wilhelm» hi és l'equivalent de l'anglès William (Goethe 1985: 159); altrament no es captaria, bé la identitat dels personatges, bé sobretot els comentaris a què es presten en el context del relat.

Com igualment també es perdria, sense l'oportuna i obligada nota, l'associació entre el topònim «Wilhelminenberg» i el substantiu compost «Schicksalsberg» (o «muntanya del destí») (Bernhard 1986a: 50).

I davant l'absència de tota nota explicativa, en l'edició del text de sortida (Klabund 1999: 197), de l'escarni motejador consistent a derivar «Fregnese» de «Farnese», bé cal que l'esforçat traductor, també aquí doblat d'editor filòleg, aclareixi amb nota pertinent la significació obscena del tal sobrenom (Klabund 2011: 71).

La reflexió metalingüística, d'altra banda, per poc que faci aparició en el text originari, esdevé també només mínimament transmissible mitjançant l'anotació oportuna.

Així, quan l'autor es fa consideracions sobre les diferències de matís semàntic entre el mot (per ell manllevat del francès) *perfid* i l'alemany *treulos* —a favor segons ell del primer (Goethe 1977: 342)—, cal indispensablement indicar que és aquest mot alemany el que, en la traducció catalana, es gira per «deslleial» (Goethe 1985: 258).

I, encara, tot i la confluència d'un mateix mot, *pedant* (Goethe 1977: 111), originàriament grec, en totes dues llengües, això no ens ha de fer oblidar el sentit prou diferent que hi ha

acabat adoptant, raó per la qual és millor anotar aquesta deriva tota altra en cadascuna d'elles (Goethe 1985: 87).

Un cas intermedi entre la solució anotada i la que no, el constituïria el d'un referent tingut per prou circumstancial com per no haver de dedicar-li una nota, la indispensable informació concernent el qual, tanmateix, és girada dins el text en forma de perífrasi explicativa.

Així, on Panizza se serveix simplement d'una sinècdoque denominativa —el nom de l'autor pel d'un seu llibre llavors molt conegut: «so steht's im Ollendorf auch» (Panizza 1964: 77)—, basta traduir per: «vet aquí una frase de manual de gramàtica» (Panizza 2008: 167), sense perdre's en ulteriors explicacions sobre el tal autor i les seves obres per a l'ensenyament d'idiomes.

Altrament, però, i sempre que no hi hagi d'haver un bloqueig de la comprensió, el més aconsellable és de no prodigar-se en notes que interfereixin en la màgia de la ficció (la mateixa, s'entén, per què ha de ser captivat el lector de la versió original).

Si, per exemple, Kafka, a la narració «El fogoner» (*Der Heizer*; primer capítol altrament de la seva novella inacabada *Amerika*), comet el lapsus de fer que el braç de l'estàtua de la llibertat de Nova York brandi una «espasa» (*Schwert*) i no una torxa (*Fackel*), és millor traduir d'acord amb el text i no d'acord amb la realitat (Kafka 1979: 32; 1982: 45), renunciant fins i tot a la nota explicativa, la qual no per més certa resultaria menys repellant.

Sempre a risc llavors, és clar, que l'eixerit lector atribueixi l'error a la incompetència del traductor i no al descuit de l'autor. Una prova més de com, en el món de la creació intel·lectual, la figura d'aquell és sovint la que més en solitud es troba.

A fi d'estalviar-nos igualment una nota en la mateixa línia de les indicades més amunt, pot ser de vegades relativament plausible de forçar el joc de paraules en la llengua pròpia. Suposem, doncs, a propòsit de la prosa de Bernhard *Behauptung* (Bernhard 1978: 58), «Afirmació» (Bernhard 1985b: 48), que el personatge que, segons «un home d'Augsburg» embogit, va proferir a les acaballes de la seva vida l'exclamació *mehr nicht!* («no més, prou!») en lloc de l'històric *mehr Licht!* («més llum!»), hagués estat un altre que Goethe; ¿per què llavors no intentar de mantenir la paronímia en català tot girant la primera ocurrència, aleatòria, en un «m'esllom!» (crit altrament prou versemblant en qui es troba en una situació agònica)? La solució no és òptima, evidentment; però, realitat biogràfica de Goethe a banda, ¿no s'aconsegueix així un efecte còmico-grotesc superior a l'obtingut si, mantenint l'original alemany, procedíem a la inevitable anotació lingüística a peu de pàgina?

Traducció i traduccions

El text a traduir pot haver estat, amb anterioritat, objecte de recepció parcial en la pròpia llengua d'alguns passatges significatius.

En una obra com el *Wilhelm Meister*, amb valor fundacional de gènere (el *Bildungsroman* o novella de formació), és aquest el cas de tres dels poemes que hi són inserits en boca de dos dels seus personatges, l'arpista i Mignon: el cant del primer («Was hör'ich draußen vor dem Tor...?») fou versionat per Josep Lleonart («Qui és que canta en el lllindar...?»); el de la

segona («Kennst Du das Land...?»), per Joan Maragall («Saps el país...?»); el conjunt de tots dos («Nur wer die Sehnsucht kennt...»), per Feliu Formosa («Sols qui l'enyor coneix...»).

Estar-se'n llavors de fer la pròpia traducció, en el marc global de tota l'obra, i reproduir per contra les d'aquests (Goethe 1985: 100–101, 112, 182) comporta tant reconèixer un deute intel·lectual com alhora evidenciar, una vegada més, a propòsit de tres moments generacionals diferents, la continuïtat de la producció cultural en la llengua del país.

Si en el cos de l'obra que es tradueix hi ha citacions d'altres obres de les quals es disposi de traduccions solvents en la llengua pròpia, és així mateix tot un detall de probitat el fet de donar aquelles segons el text d'aquestes, fent-hi la deguda remissió bibliogràfica.

És per això que els passatges citats d'*El Rei Lear* de Shakespeare per Bernhard a *Minetti* són reproduïts en la versió de Salvador Oliva (Bernhard 1988: 64–65, 77); i els de l'*Eneida* de Virgili, *El Príncep* de Maquiavel, l'*Orland furiós* d'Ariosto i les *Epístoles* d'Horaci citats per Klabund, ho són en les respectives versions de Miquel Dolç, Jordi Moners i Sinyol, Bonaventura Vallespinosa i Llorenç Riber (Klabund 2011: 166, 181 i 186).

(No es procedeix en canvi semblantment amb la citació que hi ha del *Decameró* de Boccaccio a Panizza (2008: 243–244), el text de la qual difereix ostensiblement del que va fer servir Francesc Vallverdú per fer-ne l'oportuna traducció catalana el 1984).

Per a les remissions, paràfrasis, citacions, etc., referents al llibre dels llibres, evidentment cal servir-se, a conveniència, bé de la traducció de la Bíblia a cura dels monjos de Montserrat (Bíblia 2007), bé de la traducció dita interconfessional (Bíblia 2008). L'oportunitat de servir-se de l'una o de l'altra ha d'estar sempre en funció del grau de proximitat que presentin respectivament, en el passatge concernit, amb el text alemany.

Per exemple, quan en aquest es llegeix (en tàcita al·lusió a Mateu, 13, 5): «Auch fiel ihre Predigt nicht auf steinigem Boden» (Mann 1983: 351), a la versió: «...van caure en lloc rocós» (Bíblia 2007), es preferirà la versió: «...van caure en un terreny rocós» (Bíblia 2008), ja que *Boden* significa més aviat «terreny» que no pas «lloc» (Mann 2012: 44).

En canvi, quan en l'original alemany (en paràfrasi dels Fets dels Apòstols, 26, 14) la lectura és: «Gegen Gott und Borgia darf niemand lücken» (Klabund 1999: 186), serà més apropiat traduir: «Contra l'esperó de Déu i dels Borja no s'hi val a reguitnar» (Klabund 2011: 59), seguint doncs la versió donada per (Bíblia 2007), en la qual l'ús d'un verb inusual com «reguitnar» és més acordat amb el d'un de no menys inusual en alemany com és *lücken*, a diferència del «tirar guitzes» que apareix a (Bíblia 2008).

I encara: en tot passatge bíblic, com ara pugui ser un dels més coneguts (Èxode 3, 1–3), en què, a propòsit d'un mot, hi hagi coincidència entre (Bíblia 2007) i (Bíblia 2008), aquí concretament el de «bardissa», cal servir-se d'aquest i només d'aquest (Mann 2012: 27) per traduir-ne un de la llengua de sortida (*Busch*, en aquest cas; Mann 1983: 340) que podria altrament prestar-se a tot de traduccions diverses: «arbust», «mata», «matoll», etc.

Altrament: textos esporàdicament citats només en llatí, i procedents igualment de la Bíblia o de la litúrgia cristiana posterior, no cal traduir-los, en la mesura que formen part d'una tradició cultural compartida i que se n'indica ja l'oportuna referència bibliogràfica (Panizza 2008: 204–205, 209, 255–257).

En canvi, davant l'eventual aparició de frases aleatòries en un idioma de tradició ben altra —el turc—, i de les quals no es dona la traducció en el text original (Klabund 1999: 221, 240), sempre és bo de remetre's a un col·lega competent en la tal llengua (Klabund 2011: 23) perquè tingui l'amabilitat de garantir-ne la correcta transcripció i de traduir-les convenientment (Klabund 2011: 104, 125).

Traducció i al·lusivitat

L'allusió pròpiament reeixida és sempre la tàcita, cosa que requereix inevitablement la complicitat del receptor. En un text traduït, és més fàcil crear-ne a partir de la llengua d'arribada (anant sovint en aquest cas més enllà que no va la llengua de sortida) que no pas de reproduir de manera convincent les que són detectables en el text original.

Així, traduir «Arbeitstier» (Mann 1983: 385) per «bèstia de càrrega» (Mann 2012: 91) i no per «bèstia de treballar», com escauria des de la literalitat estricta, pot dur implícitament el lector català a pensar en el títol d'una de les novel·les més justament ponderades de Manuel de Pedrolo, *Totes les bèsties de càrrega* (1967) i en el món d'explotació i d'esclavatge que s'hi relata, comparable, en la narració de Mann i, en definitiva, en el text bíblic en què s'inspira, al món de servitud patit pels hebreus sota dominació egípcia.

En canvi, no hi ha mitjà de reproduir en el text català (ni possiblement en el de cap altra llengua) les connotacions inherents en alemany a expressions com «braunes Gehudel» (Mann 1983: 364), «marronosa gentada» (Mann 2012: 62), i «Sei heil und gesund» (Mann 1983: 385), «estigues sa i bo!» (Mann 2012: 92), que instintivament poden evocar en el lector alemany el color de les camises de l'uniforme nazi (*braun*) i les fórmules d'exaltació ritual dels nacionalsocialistes (*Siegl, Heil!*). Com a molt, llavors, el que es pot fer, és indicar-ho, fora del text, en la presentació o nota del traductor (Mann 2012: 16).

Traducció i interposició

Un dels molts peatges a pagar per tota llengua en vies (no tan ràpides com molts voldrien) de ser minoritzada, és el de la interposició, tal i com va definir ja en el seu moment aquesta Lluís Vicent Aracil: veure el món a través de la llengua hegemònica o interposada i ser vist pel món també a través d'aquesta (Aracil 1983).

La coneguda narració de Kafka (escenificada tot sovint arreu) *Ein Bericht für eine Akademie* vaig girar-la al català com «Un report per a una acadèmia»; podríem discutir (que ja foren ganes de discutir) si és millor «report» que «informe» o a l'inrevés; en tot cas, el que no admet dubte és l'article indeterminat que en l'original precedeix el substantiu.

Doncs bé, tot i amb això, posats a fer-ne la representació, el 1987, els del Talleret de Salt no van saber o no van poder estar-se de programar-la estergint el títol que havia rebut en la traducció espanyola, de manera que va passar a dir-se «Informe per a una acadèmia», que és, d'altra banda, i per causa de la mateixa inèrcia, el mateix que ha rebut en altres traduccions catalanes que se n'han fet.

O dit amb tot el sarcasme (i per il·lustrar-ho amb un sol exemple d'entre milers possibles): ¿per què traduir literalment per «Els recercadors» la famosa pel·lícula de John Ford *The Searchers* (1956) si, tot tirant de la sempre abarrocada inventiva espanyola, igualment podem dir, en calcada traducció d'aquesta, «Centaures del desert»? (!).

El cas és anàleg (més d'un cop ho he comentat amb en Joaquim Mallafrè) al de la novel·la *Gone with the Wind* (1936) de Margaret Mitchell, duta tres anys més tard al cinema, amb el mateix títol, per V. Fleming. Una traducció catalana tota clavada, fins i tot pel que fa al nombre de síl·labes, era (hauria d'haver estat) «Endut pel vent»; però el mecenes burgès que, en funció d'editor comercial, va publicar-la, estava disposat a finançar-la, sí, no pas tanmateix al preu que, amb el títol adés alludit, el potencial públic comprador hagués deixat d'associar-la amb l'èxit derivat de la seva exhibició fílmica, estrenada aquí evidentment en espanyol: «Lo que el viento se llevó»; d'on llavors el fet que el traductor català, Jordi Arbonès, i amb ell el seu públic lector, haguessin d'empassar-se'n l'enfarfegada versió calcada amb l'horripilant títol d'«Allò que el vent s'endugué» (!).

Però és (ha estat) també el món qui ens ha vist, sempre deformadament, a través del prisma espanyol o, eventualment, tractant-se de la nissaga dels Borja, de l'italià (Borgia). El mateix personatge històric, sobradament documentat, Francesc Remolins, apareix bé com a «Remolina da Ilerda» (Panizza 1964: 73), bé com a Francisco Remolino (Klabund 1977: 65), bé com a Francesco Remolino (Klabund 1999: 247). Per no parlar d'un Galceran (de Borja) esdevingut «Collorando Borgia» (Panizza 1964: 73), d'un Miquelet Corella deturpat en «Michelotto» (Klabund 1977: 72 i 1999: 259), etc., etc., etc.

No cal dir llavors com, davant unes tals ocurrences patronímiques i onomàstiques en general, el traductor en llengua nostrada té el deure de restituir l'antroponímia genuïna als personatges catalans que hi són esmentats. Amb l'esforç subsegüent de reconstrucció, com a mínim lingüística, d'una història obscurida, si no deliberadament escamotejada.

Traducció i lèxic

És prou sabut que, després de l'ortografia —el vessant més convencional i epidèrmic, però no per això menys necessari a partir d'un determinat moment històric, del llenguatge—, el del vessant lèxic n'és sens dubte el més ostensible; amb valor d'estructura superficial, cert, però just per això majorment perceptible.

Camp adobat, doncs, per a la polèmica (tothom passa per entendre-hi, a diferència del que s'esdevé amb l'estructura profunda constituïda per la sintaxi). I terreny, per tant, on, a una llengua en risc constant de minorització, poc li són pas tampoc gaire permeses desviacions de la «naturalitat» a què representa que ha de viure irremissiblement abocada. Artifici, estranyament, mobilitat al llarg i a l'ample dels eixos diacrònics, diatòpics i diastràtics, formen part només —representa— dels atributs de la llengua hegemònica, no pas dels de la subordinada.

D'on el fet llavors que, en aquest treball de mediació propi de tot torsimany, l'adopció de segons quines opcions lèxiques per traduir paraules sense equivalent automàtic en la

llengua d'arribada, doni peu de vegades a discussions que van més enllà dels límits propis de tota controvèrsia tècnica.

Heus aquí a continuació un breu repertori d'ocurrències lèxiques de traducció no sempre còmoda precisament. Haver-se de decantar tothora (com no pot fer altrament el traductor) per una o altra solució, no implica que aquesta hagi de ser (ni al ulls del mateix traductor!) forçosament la millor; sovint és, més aviat, una que, de totes les possibles, presenta, per una o altra raó, menys d'inconvenients en l'aspecte que sigui.

1 Arcaismes

No costa gaire, en el text de Goethe, fer correspondre a la triple forma de tractament *Ihr*, *Sie*, *Du*, el triplet català «vós», «vostè», «tu»; tampoc girar-hi el pronom possessiu escaient per a la primera, *Ihro* (ja en vies de caducitat en temps de l'autor), per «vossa»; només que, en aquest últim cas, millor indicar-ho en la nota preliminar sobre la traducció (Goethe 1985: 10).

Hurerei (a partir de *Hure*, «puta») i el postnominal, encara més insòlit, *nachhuren* (Mann 1983: 382) troben un bon equivalent en l'antic «putanejar» (Mann 2012: 87–88), de què sí que deixa oportuna constància l'Alcover-Moll (s.v. íd.).

Mohrin (Mann 1983: 387 i pàssim) és un terme, igualment antiquat, fet servir per designar una mora de pell negra; ara: atès el fet que, d'acord amb el context bíblic, on se situa aquesta figura, «una dona del país de Cuix», és a Etiòpia (Nombres 12, 1), l'opció adoptada de «moreua» (Mann 2012: 95 i pàssim) no deixa de ser sinó una solució intermèdia —crec en tot cas que tanmateix viable— entre la connotació idiomàtica i la realitat ètnica; en canvi, idèntica ocurrència del mateix mot, en la forma del masculí, *Mohr* (Klabund 1999: 309), és traduïble, atesa la poètica pròpia de l'expressionisme que traspua tota l'obra, directament per «negrot» (Klabund 2012: 209).

2 Neologismes

Nestbeschmutzer, neologisme d'encuny no gaire reculat en el temps, significa literalment «embrutador del niu», i se sol dir de qui malparla del propi país i de la seva gent; Bernhard l'utilitza autoaplicant-se'l a si mateix (Bernhard 1982: 118); traduïnt-lo per «rebentaire» (mot encara no recollit al DIEC 1995, però sí ja al DIEC2 2007) no fa sinó forçar la creació d'un mot nou a partir de recursos propis de l'idioma (com fa Bernhard al capdavall amb el seu), en aquest cas el substantiu «rebentada», que en el sentit figurat que li és habitual prou s'acosta al que revesteix avui dia el tal mot alemany en la seva forma personalitzada.

3 Barbarismes

Kafka, com era altrament habitual en el món sudgermànic de la seva època, deia i escrivia *Trottoir* (Kafka 1979: 10, 233), gallicisme després lentament substituït per la forma, de creació motivadament purista, *Bürgersteig*. Hispanisme per gallicisme, vaig pensar en el seu moment, i no vaig dubtar a traduir aquest per «acera» (Kafka 1982: 9, 239) en lloc del correcte «vorera».

La qüestió de fons és, però, aquí, tota una altra: davant aquest castellanisme, flagrant per més enquistat que estigui, ¿quin lector català amb una competència lingüística mínima no tendirà a malpensar abans de la del traductor (o de la del mateix corrector d'aquest) que no pas de les interferències lèxiques que pugui haver-hi ja en la llengua de l'original? Qui no forçarà la lectura fins a imaginar-se'm venut als del *catañol*, català *light* o simplement «verinós»?

(El cas és anàleg a un de patit en pròpia pell i reportat després per Joaquim Mallafrè: on Joyce escriu a gratcient el vulgarisme: «I knows», ell hi fa correspondre el seu exacte equivalent català: «coneixo»; ara, ¿quin lector nostrat se n'adonàrà?; ¿quin, que se n'adoni, no estarà abans temptat de creure que traductor —i corrector— han abaixat aquí la guàrdia?).

Schön ist die Jugend (Hesse 1971) vaig tenir clar també ja d'antuvi que no admetia cap altra traducció que *Maca és la joventut* (Hesse 1986), havent-se perdut ja de qui-sap-lo quan la distinció entre labiodental (/v/) i bilabial (/b/): la que ens hauria de permetre detectar només ja auditivament, posem per cas, si una ciutat és antiga («vella») o bonica («bella»); en el moment d'apostar per «maca» el mot no era encara reconegut pel diccionari normatiu llavors vigent, sí però pel DGEC (1982); no va ser fins al DIEC 1995 que un dels castellanismes més inveterats (i més útils) de l'idioma, «maco», va passar a tenir carta de naturalesa en la llengua del país.

4 Xenismes

L'ocurrència esporàdica en el text original de mots en llengua altra que la d'aquest, pot resoldre's bé mantenint-los, bé traslladant-los per mitjà d'una perífrasi. Es trobaria en el primer cas l'insòlit «Ibrim» (Mann 1983: 344) —amb referència a la població jueva establerta a l'Egipte dels faraons—, que si bé l'autor pot permetre's d'utilitzar sense cap aclariment, mai no serà sobrer en un traducció, si s'opta per reproduir-lo tal qual, d'acompanyar de l'explicació corresponent: «Ibrim (contracció derivada del nom d'Abraham)», (Mann 2012: 33).

En canvi, a risc de perdre en coloració localista a través d'uns ulls germànics, potser no és tan greu de girar l'italià «Sciantosa» (Klabund 1999: 297), adaptació del gallicisme *chanteuse*, directament per «cançonetista» (Klabund 2011: 195), sense més.

5 Colloquialismes

Cabria incloure dins aquest apartat tots aquells mots tant de registre baix com, sobretot, de registre expressiu. Atès el procés de substitució de la llengua en aquest nivell de base, no sempre és fàcil de trobar equivalents que, a més encara de «sonar» prou vius, s'ajustin a girar degudament solucions força particulars en cada llengua.

Tenint en compte l'etimologia d'un mot com el francès «Sapristi!» (Panizza 1964: 116), derivat per contracció de *Sacré Christ*, no sembla cap despropòsit recórrer al catalaníssim (i no menys irreverent) «Redéu!» (Panizza 2008: 231). Igualment, *Daifel* (Panizza 1964: 106 i 114) i *Daiwel* (Panizza 1964: 106), formes del tot insòlites però que troben un perfecte equivalent en els eufemismes del mot diable que són «diantre» (Panizza 2008: 214 i 228) i «diastre» (Panizza 2008: 215).

L'improperi en diminutiu i, per tant —en alemany— de gènere gramaticalment neutre, «dummes Gänschen» (Panizza 1964: 75), cabria traduir-lo potser per «tros de bleda», però atès que el destinatari és un àngel (un ésser doncs, en principi, asexual), vaig decantar-me per l'expressió, igualment més neutra, de «tros de quòniam» (Panizza 2008: 164).

I, encara, girar «Gecke» (Mann 1983: 345) per «pixapolits» (Mann 2012: 35) o «Backfisch» (Hesse 1971: 25, 54) per «pipioli» (Hesse 1986: 23, 53) són opcions que, tot i que plausibles, diuen més potser de la preferència del traductor pels tals mots catalans a l'hora d'adjectivar segons qui...

Traducció i metaplasmes

D'entre totes les figures retòriques, possiblement són els metaplasmes (o figures de dicció), les més directament copsables, atesa la dimensió sobretot auditiva que revesteixen. D'on la conveniència també de ser aquestes on més ha de bregar el traductor per afanyar-se a reproduir-ne semblant perceptibilitat.

L'alliteració (o repetició en contigüïtat de sons afins, si no idèntics) és una de les més habituals. Heus-ne ací un exemple amb valor onomatopèic sobreafegit: «...dazu noch anderes Dröhnen, Donnern und Prasseln» (Mann 1983: 391), girat en «...acompanyat de retruny, de trons i d'espetecs» (Mann 2012: 100).

O aquest altre, que tampoc no s'hi queda curt: «...zum Hauchen und Fauchen, zum Mummeln und Rummeln, zum Platzen und Schmatzen» (Mann 1983: 397), girat en: «...de bufar i d'esbufegar, de barbotejar i de balbucejar, de petar i d'espetegar» (Mann 2012: 109).

La paronímia (o, en grec, paronomàsia, consistent a posar en proximitat mots gairebé homòfons però amb significació diferent) pot ser encara, a efectes traductorís, un més gran repte.

Fóra el cas de trobar l'equivalent paronímic per a *Gebot* («manament») i *Verbot* («prohibició»), (Mann 1983: 339, 384), possible si, sense forçar gaire la sinonímia, els traduïm respectivament per «prescripció» i «proscripció» (Mann 2012: 25, 91).

Més punta, per causa de la tàcita contraposició irònica establerta entre tots dos termes, presenta el cas següent: a propòsit d'un personatge històric real, Johannes Burckard, i de la fama de bon bevedor que l'hauria envoltat, Klabund escriu (1999: 198) que s'havia guanyat el malnom de «Säufer» («borratxo»), per similitud fònica amb *Johannes der Täufer* («Joan el Baptista»); la solució va estar aquí a traduir *Säufer* per «Popista», tot especificant a continuació: «(per analogia amb Baptista i per tal com popava de tot)» (Klabund 2011: 74).

Traducció i locucions idiomàtiques

No és habitual que les locucions idiomàtiques (*Redensarten*, en alemany) es corresponguin al cent per cent entre dues llengües. (Exemples remarcables d'aquesta excepcionalitat podrien ser, en un àmbit genèric, l'expressió *jemandem die Kastanien aus dem Feuer holen*, que té el seu equivalent literal en la catalana «treure-li a algú les castanyes del foc»; o, en el

cas concret del text de Mann, «mit langer Nase abziehen mußte» (Mann 1983: 374), traduït aquí tal qual per: «se n'havia hagut d'anar amb un pam de nas» (Mann 2012: 77).)

A l'hora de traduir-les, doncs, convé distingir com a mínim entre tres grans grups. En fóra el primer el d'aquelles que, tot i com puguin diferir entre si quant al format metafòric en cadascuna llengua, apareixen referenciades als diccionaris bilingües en la mesura que formen part del cabal lexicalitzat de tots dos idiomes.

Cap dificultat llavors a girar locucions idiomàtiques com ara: «Mit Speck fängt man Mäuse» (Panizza 1964: 111) per «És amb mel que s'agafen les mosques» (Panizza 2008: 224); «Er hat sein Schäfchen schon im Trocken» (Klabund 1999: 190) per «Té el ronyó més que cobert» (Klabund 2011: 64); «Ich muß auf der Hut sein» (Klabund 1999: 237) per «Caldrà que estigui ull a l'aguait» (Klabund 2011: 122).

Formarien part d'un segon grup locucions més o menys idiomàtiques en la llengua de sortida per a les quals, tanmateix, és possible de trobar un equivalent semblantment idiomàtic en la llengua d'arribada, per bé que a còpia de forçar l'expressivitat en aquesta amb un trop no sempre idèntic al del text original.

Així, per exemple, «Rodrigo Borgia schlich um die Torre di Nona und den Monte Giordano, wo Adriana Orsini wohnte, wie der Kater um den heißen Brei» (Klabund 1999: 185) esdevé: «Roderic de Borja va esmunyir-se per entre la Torre di Nona i el Monte Giordano, on vivia Adriana Orsini, i va fer-ho com un gos que ensuma el tall» (Klabund 2011: 58); «zerstoben [die Heere der italienischen Städte] vor ihm [dem französischen Heer] wie Spreu» (Klabund 1999: 232) esdevé: «Els exèrcits de les ciutats italianes [...] es fonien com un bolado davant l'exèrcit francès» (Klabund 2011: 117); «Man spricht von zehn Plagen, die Jahwe eine nach der anderen über Ägypten verhängt habe, um Pharao mürbe zu machen» (Mann 1983: 356) esdevé: «Es parla de deu plagues, que Jahvè una rere l'altra hauria infligit a Egipte per fer-li fer al faraó la farina blana» (Mann 2012: 51).»

Un tercer grup, encara, fóra el de locucions clarament identificables també com a idiomàtiques, per bé que sorgides en part de la inventiva personal de l'autor i, doncs, sense general tradició comuna al darrere.

En trobem un exemple en la reiteració obsessiva d'aquest retret: «Die haben dir auf den Kopf gemacht! Tatsächlich, dachte ich, sie haben dir auf den Kopf gemacht. Sie haben dir auch heute wieder auf den Kopf gemacht, wie sie dir immer auf den Kopf gemacht haben. Aber du hast dir auf den Kopf machen lassen...» (Bernhard 1982: 113–114); hi hauria hagut aquí la possibilitat de traduir, forçant igualment l'ellipsi, «se t'ho han fet a sobre», etc., o, fins i tot, «se t'ho han fet al cap», etc.; al final, tanmateix, rebaixant potser la contundència de l'allusió tàcitament escatològica, però a través d'una locució idiomàtica —per a mi prou viva— que subratlla plàsticament, centrant-se també en el cap, la idea d'escarni de què es pot ser víctima, vaig acabar traduït: «T'han fet sopes al cap! Certament, vaig pensar jo, t'han fet sopes al cap. Avui t'han tornat a fer sopes al cap, com sempre te n'hi han fetes. Però tu, a sobre, vaig pensar, has deixat que te n'hi fessin...» (Bernhard 1985a: 77). Al capdavant, segons bé ha remarcat Francesc Parcerisas, importa «amanir un text amb expressions tradicionals que corren el perill de caure en desús» (Parcerisas 2013: 32).

Traducció i sintaxi

Si la traducció del lèxic ens encara amb la vessant més vistosa de la llengua, la dels metaplasmes amb la més fònica, la de les locucions amb la més idiomàtica, la dels referents amb la més contextual, la traducció de la sintaxi ho fa sens dubte amb la seva vessant més profundament específica, pròpia, característica.

Algú ha dit ja (René Wellek?) que l'alemany, per causa de la seva peculiar disposició de la frase i, en definitiva, de tot el període, és aquella llengua en què sempre resulta més difícil de traduir-ne la prosa que no pas la poesia.

La qüestió, d'antuvi teòrica, però de resolució no menys pràctica, és llavors si quan es tradueix, al català, d'una llengua d'estructura eminentment paràctica com l'anglès, o d'una d'hipotàctica com l'alemany, el resultat hi ha de ser en aquella un de semblant, de manera que no s'hi noti quina n'hagi estat la llengua de partida. O bé si, per contra, és lògic i acceptable, enriquidor fins i tot per a la llengua d'arribada —el català, en aquest cas—, que s'hi reflecteixi degudament la disposició sintàctica pròpia de la llengua de la qual s'ha fet l'anostrament.

Fabra, en un dels pocs moments en què va abaixar la guàrdia, temerós de la interferència derivada en aquest àmbit de l'abarrocament típic de la prosa burocràtica espanyola, va pronunciar-se categòric a favor només de la coordinació i en menyscapte de la subordinació (Conversa Filològica 833, 29 maig 1928 [Fabra 2010: 798]). Amb oblit, doncs, de les genuïnes virtualitats inherents a l'opció estilística pròpia de l'anomenada valenciana prosa.

En la meua praxi com a traductor, i amb el pas dels anys, m'he anat decantant cap a una solució pragmàtica quant al tractament traductori a donar a la sintaxi alemanya.

Així, en textos assagístics, de dimensió denotativa i bàsicament instrumental (d'aquells que de vegades cal traduir sense que per això figurin en el currículum professional), em decanto si escau, sense el menor escrúpol, per descompondre en dues o tres frases diferents, separades per la puntuació adequada, allò que en l'original pot estar comprès en un sol període interminable.

En canvi, quan els textos són pròpiament literaris, amb voluntat connotativa i autoreferencial, m'enfronto al repte de reproduir en catalana prosa enfilalls de subordinades que prou els costa de pervenir, sense incongruències ni anacoluts, al següent punt i seguit (no diguem ja al següent punt i a part!).

Això és així, posem per cas, en la narrativa d'un Thomas Bernhard, el qual, en la seva càustica crítica de la societat germànica en general, sembla com si es rabegi a retorçar a gratient la ja de per si complexa sintaxi de la seva llengua. En són mostres a què vaig haver de fer front moltes de les proses de *L'imitador de veus* (Bernhard 1979 i 1985b).

Ara, qui, mal sigui només com a provatura, vulgui saber el pa que veritablement es dona en l'assumpció d'aquest desafiament, bastarà que emprengui la traducció del període amb què s'enceta *Korrektur* (Bernhard: 1975): vint-i-quatre denses ratlles de frases degudament encapsades les unes amb les altres fins a l'extenuació.

Traducció i risc interpretatiu

Si no forçosament trair tothora, traduir és sempre i en tot cas triar. «Mullar-se», per dir-ho en pla colloquial. I és fer-ho en la mesura que el traductor acostuma a ser el primer, almenys públicament, a llegir-se en la seva llengua allò que d'antuvi li arriba en l'altra, de la qual ha de saber passar a la pròpia tot allò que en aquella hi és dit.

Sempre es troba llavors amb ocurrències lèxiques, sintagmàtiques, sintàctiques, etc., la versió de les quals constitueix tot un repte, que l'obliga no pas a girar mecànicament, sinó a llegir havent d'interpretar, optant doncs per una sola d'entre diverses alternatives possibles; el resultat sovint pot no ser ben bé satisfactori, ni tan sols per al mateix traductor, però és aquest tanmateix qui s'ha vist en el destret d'haver-hi d'apostar...

Heus-ne a continuació un brevíssim mostrari.

Erschlagen (Mann 1983: 343, 346; Bernhard 1978: 51) no és ben bé «matar», encara que ho signifiqui, ja que en alemany, per dir això mateix, prou hi ha d'altres verbs més usuals: *töten*, *umbringen*, *hinmachen*; per què llavors no reservar per a aquest mot el català «estossinar» (Mann 2012: 31, 35; Bernhard 1979: 59 i 1985: 41)?; si l'alemany és un postnominal de *Schlag* («cop»), no és el català un derivat de «tossar» («donar cops amb el tos, amb el cap»)?

Volk és un d'aquests mots relativament prou coneguts fins i tot entre els qui no saben alemany (mal només sigui per allò del *Volksgeist* herderià, etc.) i, en principi, la traducció n'és «poble»; ara: formant part d'un títol com ara el de *Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse* (Kafka 1979: 172–185), no hi ha el perill que s'entengui en el sentit de «vilatge» (en alemany, *Dorf*)?; no és doncs millor de traduir per «Josefina la cantant o la nació dels ratolins» (Kafka 1982: 158–172)?; el terme i el concepte de «nació», ¿no comporten en català unes connotacions més pròximes a les de l'alemany *Volk* que no pas les que hi té el llatí —de significació molt més restringida— *Nation*?

Ein Hungerkünstler (Kafka 1979: 163–171) o, en la traducció catalana (Kafka 1982: 149–157), «Un artista de l'endurança»; el terme alemany —un exemple típic de *Kompositum* o mot format per composició de dos o més mots— no presenta cap dificultat de comprensió, per més que el personatge que designa sigui del tot inusual: un artista circense que s'exhibeix en el seu voluntari i prolongadíssim dejuni absolut. Llavors, per què no «Un artista dejunador»?; doncs possiblement perquè aquesta fóra la traducció que hauria escaigut a un original hipotèticament intítulat (i també igualment viable en alemany) «Ein Fastenkünstler»; ¿i per què no, diguem, «Un artista de la fam» (*Hunger*, com en anglès, és «fam») o «Un artista famejador»?; doncs perquè això s'hauria pogut entendre com un artista pobre de misericòrdia, com tants n'hi ha hagut, obligat a passar fam per necessitat; i no, l'artista kafkià pròpiament «endura», en el sentit que dejuna suportant-ne estoicament la privació (a propòsit del mot *endurar*, vegeu la *Conversa Filològica* de Fabra de 6 d'octubre de 1926 [Fabra 2010: 748–749]).

El sintagma *weit stehende Augen* (Mann 1983: 348, 379) —literalment: «d'ulls àmpliament separats», el qual, en altres edicions, pot aparèixer amb l'adverbi *weit* gràficament aglutinat amb l'adjectiu (*weitstehende*) i que respon a un ús no gaire usual del verb (*stehen*) que el

relaciona amb l'apostament en un lloc de guàrdia— pot trobar un equivalent aproximat en «ulls atalaiadors» (Mann 2012: 38, 83), en la mesura que qui es troba en un tal indret i amb uns tals ulls és perquè hi fa de guaita («atalaia»).

Traduttore traditore

La paronímia abona el tòpic, però no per això és aquest, si més no aquí, menys cert. I el traductor que mai no hagi pecat de traïdor per simple error, que tiri la primera pedra.

En lloc de «Patriotisme: l'odi contra els patriotes» (Brecht 1985: 125) per traduir *Vaterlandsliebe, der Haß gegen Vaterländer* (Brecht 1979: 15), ¿no hauria estat molt millor fer-ho per «Amor patriòtic, l'odi contra les pàtries»?

I en el context on es llegeix reiteradament *Unheimlichkeit* (Bernhard 1977: 47), ¿no li hauria escaigut molt més «barbaritat» que no pas «enormitat» (Bernhard 1988: 70)?

On l'error es fa ja indiscutible és quan en un context on el mot *Lebenskünstler* apareix utilitzat en un sentit irremissiblement irònic (Lukács 1948: 5) —ara així com si diguéssim un «vividor»—, aquest és malinterpretat i se'l gira per «horacià» (Lukács 1983: 25), amb nota justificadora per més inri, la qual acaba per trabucar del tot el que volia dir l'autor.

Una curiosa dislèxia, per sort puntual, és la que converteix «taub» en «muda» (Bernhard 1979: 59), en lloc de «sorda», un lapsus esmenat ja a Bernhard (1985b: 41).

El summum de la badada, però, és el comès a Kafka (1980: 50 i 1982: 72), quan, allí on es llegia «Rohrstühlen» (Kafka 1979: 101), es va entendre (per precipitació lectora?, per major freqüència de la paraula mal entesa?) *Rollstühlen*, i es va girar consegüentment per «cadires de rodes», en lloc de per «cadires de vímet» (!).

Mea culpa, mea maxima culpa! I tant de bo que tots els altres nyaps que dec haver fet no siguin de gaire més calibre que aquests!

Traducció i projecte cultural

Traduir, com bé apunten Brioschi i Girolamo (1988: 54), i segons convé no estar-se de recordar sovint, poc té pas res a veure amb una innocent operació filològica en benefici dels qui no dominen una llengua estrangera. Traduir, a banda ser per descomptat una operació intel·lectual complexa, és també una de tantes opcions possibles en el marc d'un projecte cultural molt més ampli.

És inevitablement política, doncs. En la mesura que pressuposa una consciència d'identitat i, doncs, també, indèstriablement, d'alteritat: només es tradueix a una llengua de cultura; a una llengua que es vulgui plenament tal, i no residual dialecte o simple *divertimento* erudit.

Fer traduccions al català, segons això, és ben del cert, igualment com s'esdevé en tot d'altres països i cultures, un mitjà de professionalització, total o parcial, en el context de les lleis pròpies de tota economia de mercat en una societat capitalista com la nostra.

Però és alhora també, en relació amb l'específica circumstància catalana, una manera de bregar perquè la llengua del país es resisteixi al procés d'assimilació i, en definitiva, de substitució a què es troba sotmesa per part de la llengua hegemònica.

Traduir, traduir bé, és llavors un dels molts procediments plausibles per contrarestar tant l'erosió formal de la llengua com el seu arraconament funcional.

En el meu cas concret, m'omple de satisfacció que un signant dels dos *manifestos* del Foro Babel, conspicu entre tot d'altres motius per tenir uns coneixements precaris d'alemany (Farrés 1994; Murgades 2011: 112) i uns de català que no abasten més enllà del «català que ara es parla» entre els carrers de Torrent de l'Olla i Consell de Cent (Mira 2011), qualifiqui les meves traduccions d'«estrafolàries» (vegeu: *El País*, 10 maig 2012, i *El Punt-Avui*, 17 maig 2012).

Com també em plau enormement que un adlèter dels de la verinosa llengua i del catanyol (ara amarrats a la FAES i als Ciudadanos), autor de notables desficacis traductoris, plens de barbarismes i de solecismes (Rendé i Masdéu: 1986 i 1987; Corbera: 1987), pregoni des del Núvol (27 gen. 2013), a la insabuda d'allò que altres sabotejadors de la llengua havien dit a propòsit de les traduccions de la Fundació Bernat Metge, que les versions de Kafka fetes per mi «es llegeixen millor en alemany que en català».

Són esgarips com aquests els que millor demostren que tot funciona i que tot és com encara és: per part dels qui, incapaços d'anorrear la llengua d'una vegada ja per totes, s'escarrassen a minar-la de dins estant, i per part dels qui, enfortint-la i dignificant-la, maldem per sostreure-la a tota interferència despersonalitzadora.

Referències bibliogràfiques

- Aracil, Lluís V. 1983. «Et tout le reste est littérature». Dins *Dir la realitat*, 135–153. Barcelona: Edicions Països Catalans.
- Bernhard, Thomas. 1975. *Korrektur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- . 1977. *Minetti. Ein Portrait des Künstlers als alter Mann*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- . 1978. *Der Stimmenimitator*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- . 1979. «Historietes inexplorables». *Els Marges* (maig): 55–60.
- . 1982. *Wittgensteins Neffe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- . 1985a. *El nebot de Wittgenstein*. Barcelona: Empúries).
- . 1985b. *Historietes inexplorables. (L'imitador de veus)*. Barcelona: Empúries.
- . 1988. *Minetti. Un retrat de l'artista vell*. Barcelona: Institut del Teatre.
- Bíblia. 2007. Versió dels textos originals i notes pels Monjos de Montserrat. Vuitena edició. Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- . 2008. Traducció Interconfessional. Dotzena edició. Barcelona: Associació Bíblica de Catalunya. Editorial Claret. Societats Bíbliques Unides.
- Brecht, Bertolt. 1979. *Geschichten vom Herrn Keuner*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

- Brecht, Bertolt. 1985. *Històries del senyor Keuner*. Dins *Pirandello, Joyce, Brecht vistos per Vallespinosa, Mallafrè, Murgades*, 117–152. Reus: Òmnium Cultural Baix Camp.
- Brioschi, Franco; Girolamo, Constanzo di. 1988. *Introducción al estudio de la literatura*. Barcelona: Ariel.
- Corbera i Pou, Jaume. 1987. «Una llengua per a una nació». *Serra d'Or* (setembre): 31–32.
- Fabra, Pompeu. 2010. *Obres completes. Converses filològiques*, vol. 7. Barcelona: Proa.
- Farrés, Ramon. 1994. «Traducció». *Revista de Catalunya* (setembre): 128–131.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 1977. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, a cura d'Erich Trunz. Munic: Verlag C.H.Beck.
- . 1985. *Anys d'aprenentatge de Wilhelm Meister*. Barcelona: Edicions 62 i “la Caixa”.
- Hesse, Hermann. 1971. *Schön ist die Jugend*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- . 1976. «El cicló». *Els Marges* 8 (setembre): 63–73.
- . 1986. *Maca és la joventut*. Barcelona: Empúries.
- Kafka, Franz. 1979. *Sämtliche Erzählungen*, a cura de Paul Raabe. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- . 1980. «A la colònia penitenciària». *Els Marges* 20 (setembre): 49–66.
- . 1982. *Narracions completes*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Klabund. 1977. *Borgia. Roman einer Familie*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- . 1999. *Borgia. Roman einer Familie*. Dins *Werke in acht Bänden*, vol. I, p. 157–316, a cura de Christian v. Zimmermann. Heidelberg: Elfenbein Verlag.
- . 2011. *Els Borja. Història d'una família*. València: Edicions 3i4.
- Lukács, Georg. 1948. *Das Ideal des harmonischen Menschen in der bürgerlichen Aesthetik*. Dins *Essays über den Realismus*, 5–23. Berlín: Hermann Luchterhand Verlag.
- . 1983. «L'ideal de l'home harmònic en l'estètica burgesa». *Els Marges* 27–28 i 29: 25–34.
- Mann, Thomas. 1983. *Das Gesetz*. Dins *Späte Erzählungen*, ed. Peter de Mendelssohn, 339–408. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- . 2012. *La llei*. Girona: Papers amb Accent.
- Mira, Joan Francesc. 2011. «La queixa». *El Temps* 1436 (20 des.): 82.
- Murgades, Josep. 1994. «Benvingut adéu d'un déu (o era Déu i no ho sabíem?)». *Els Marges* 94 (primavera): 108–114.
- Panizza, Oskar. 1964. *Das Liebeskonzil und andere Schriften*, a cura de Hans Prescher. Berlín: Hermann Luchterhand.
- . 1991. *Das Liebeskonzil: eine Himmelstragödie in fünf Aufzügen*. Munic: Spangenberg Verlag.
- . 2008. *El Concili de l'Amor*. Dins *Teatre borgia 1*, 153–260. València: Edicions 3i4.
- Parcerisas, Francesc. 2013. *Sense mans. Metàfores i papers sobre la traducció*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Pfeiffer, Rudolf. 1968. *History of Classical Scholarship. From the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*. Oxford: Oxford University Press.

Prat de la Riba, Enric. 1974 (2011). «Memòria del president en la creació de dues noves seccions de l'Institut d'Estudis Catalans». Dins *Prat de la Riba propulsor de la llengua i la cultura*, 114–128. Barcelona: Editorial Selecta.

Rendé i Masdéu, Joan. 1986. «Males traduccions». *Avui* (19 des.): 27.

———. 1987. «Tots podem tenir raó». *Avui* (16 gen.): 16.

Vega, Miguel Ángel, ed. 1994. *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra.

El *Prometeu encadenat* d'Artur Masriera

JOAN-JOSEP MUSSARRA

Departament de Traducció i Ciències del Llenguatge

Universitat Pompeu Fabra

joanjosep.mussarra@upf.edu

RESUM: Artur Masriera i Colomer (1860–1929), escriptor, historiador i polígraf, autor de nombroses obres en català i castellà, va publicar l'any 1898 una primera traducció en llengua catalana del *Prometeu encadenat* d'Èsquil. La importància històrica d'aquesta traducció és innegable: va aparèixer en un període fonamental per a la normalització dels usos cultes de la llengua catalana, i també per al desenvolupament d'un teatre seriós en català. Alhora, però, hi trobem les limitacions pròpies de l'època i de l'entorn social: tot i que el seu autor tingués una certa formació filològica, és una versió poc acurada, que en molts moments demostra un domini escàs del grec antic. En aquest article tractem de veure les seves qualitats i els seus defectes mitjançant l'anàlisi d'alguns passatges escollits.

PARAULES CLAU: Artur Masriera, Traducció dels clàssics, Èsquil, *Prometeu encadenat*, Traducció al català

TITLE: The Translation of *Prometheus Bound* by Artur Masriera

ABSTRACT: Artur Masriera i Colomer (1860–1929), a Catalan writer, historian and polygraph, author of numerous books both in Catalan and in Spanish language, published in 1898 the first Catalan translation of the tragic play *Prometheus Bound* by Aeschylus. Its historical importance is indisputable: it appeared in an epoch that was crucial both for the normalization of Catalan as a cultured language and for the development of serious theater also in Catalan. But nonetheless the cultural limitations of Masriera's epoch and social milieu are recognizable in his work. Despite having some philological education, Artur Masriera wrote a translation often imprecise and plagued with mistakes, that points to a rather poor knowledge of Ancient Greek. Our goal is to analyze its qualities and faults through some selected passages.

KEYWORDS: Artur Masriera, Translation of the Classics, Aeschylus, *Prometheus Bound*, Translation into Catalan.

1 El traductor Masriera

Artur Masriera (1860–1929) ha passat a la història com a escriptor i historiador. Respon encara a la figura del polígraf, l'home de lletres que conrea diferents gèneres i escriu sobre els assumptes més variats sense arribar a una veritable especialització.¹ És poeta i assoleix

1 L'article *In memoriam* que li va dedicar Bonaventura Bassegoda, publicat el 31 de desembre de 1929 a *La Vanguardia*, tradueix al castellà passatges d'un article publicat per Ferran Valls i Taberner a *La Veu de Catalunya*, i que no hem pogut consultar en la llengua original: «La copiosa labor de Arturo Masriera, como poeta, humanista, crítico literario, filólogo, historiador, periodista, traductor de obras capitales de la literatura; sus trabajos innumerables como a [sic] colaborador de la “Enciclopedia Universal Ilustrada”, de la casa Espasa; su actuación como catedrático y como académico, forman las diversas facetas de su incansable actividad. Masriera pertenecía a una promoción de la cultura catalana renaciente, que tenía que ocuparse

el títol de Mestre en Gai Saber l'any 1905, i encara que la seva obra en vers quedi molt lluny de la sensibilitat estètica d'èpoques posteriors, no podem negar-li un cert mèrit. Segons la necrològica publicada a *La Vanguardia* el dia 26 de novembre de 1929, va arribar a guanyar uns dos-cents premis literaris entre 1875 i 1900. Les seves col·laboracions periodístiques a publicacions com la mateixa *Vanguardia*, *La Bandera Catalana*, *La Patria Catalana* i *L'Aureneta* de Buenos Aires varen ser freqüents. La seva obra en prosa tracta temes molt diversos, però hi tenen preeminència els literaris i els de caràcter local.

Va escriure en castellà i en català en un moment molt definit de la història d'aquesta segona llengua: l'esforç normalitzador que al llarg del segle XIX havia consistit fonamentalment en manifestacions de caire literari, cultural i artístic s'articula, sobretot a partir de 1880, amb un moviment polític d'un cert abast.² Artur Masriera veurà, ja en edat madura, com aquest moviment entra en les institucions i es funda la Mancomunitat.

El 1898 publica en català tres traduccions molt ambicioses: *Prometeu encadenat* i *Els Perses* d'Èsquil, i *Hamlet* de William Shakespeare. En tots tres casos es tracta d'obres de les anomenades clàssiques que s'incorporen per primera vegada a la llengua catalana.³ Aquestes traduccions s'han de veure en un context, no solament de normalització de l'ús culte del català, sinó també de transformació en l'àmbit del teatre. Artur Masriera precedeix el procés de renovació de la dramaturgia catalana que, alhora que promou un teatre seriós en aquesta llengua, cerca nous models en l'entorn immediat europeu. Certament, l'orientació literària i també ideològica de Masriera concorda molt escassament amb el que havien de ser les línies mestres d'aquest procés. La seva visió de la poesia i el teatre són cristians⁴ i moralitzants, i entén la vigència dels autors grecs i llatins precisament d'acord amb aquests principis que el guien en la seva activitat literària.⁵ Però alhora les seves

de muchas cosas a la vez...» És un passatge interessant perquè ens presenta, en primer lloc, aquest Masriera polígraf que encara no coneix l'especialització acadèmica; també perquè aquesta activitat variada apareix com a necessària en la consolidació del català com a llengua culta, en un context en què els mitjans eren certament escassos.

2 En la breu biografia que li va dedicar el seu familiar Lluís Masriera —més aviat un escrit encomiàstic— hi llegim: «[...] no és possible de comprendre la infància d'Artur Masriera sense evocar la societat d'aquell temps, la societat de la vella Barcelona, on hi havia un tan [sic] per cent formidable de ciutadans que no sabien llegir. Se l'ha de veure menut, corrent per aquells carrers tan estrets que els infants sortien al balcó per jugar amb el veí del davant, i ens l'hem d'afigurar en mig d'una parentela que havia vingut a la conquesta de la ciutat procurant fer fortuna, uns a força de treball i gasiveria, altres amb anhel de glòria i de bellesa. I l'hem de seguir creixent al costat del primer catalanisme, del qual es pot dir que el van portar a batejar, si fa o no fa, a la mateixa època que Artur.»

3 Sí que existien versions anteriors de *Hamlet* en llengua catalana, però no eren íntegres. Vid. Pujol (2007: 33 i ss).

4 Bassegoda (1930: 277) el caracteritza com a «catòlich molt devot y practicant». A la p. 279 i ss., en explicar la mort de Masriera, diu: «La seva taula ja no era de treball. Ni un sol paper. Sols llibres de devoció y meditació; estampes, medalles y un crucifix era l'únich qu'hi havia.»

5 Es fa evident en la breu monografia sobre Sèneca publicada a Masriera (1912: 127–160). Interpreta el filòsof com «un ejemplo más de la ineficacia de la potencia intelectual cuando se halla desposeída del espíritu recto que vivifica» (p. 130). La filosofia de Sèneca és essencialment positiva, però incompleta, en tant que li falta el cristianisme. A la p. 131 diu: «...como el Cristianismo descansa tanto en la fe y en la revelación

traduccions s'insereixen en un procés d'actualització dels clàssics que va molt més enllà. Masriera viu en una època en què els grecs i llatins desperten un nou interès des de punts de vista diversos, com a possible model per a una renovació cultural.⁶

Les tres traduccions van aparèixer, com era freqüent en l'època, en publicacions vinculades a revistes. *Prometeu encadenat* i *Els Perses* varen sortir a la llum dins la *Biblioteca Dramàtica de L'Avenç*, publicada per la Tipografia de L'Avenç, mentre que el *Hamlet* du el segell de la Tipografia de L'Atlàntida. *Els Perses* també va aparèixer seriada en la revista *Catalònia*. Artur Masriera les havia concebudes per a la representació escènica. *Prometeu encadenat* fou efectivament representada el 30 de desembre de 1903 pel Teatre Íntim d'Adrià Gual.⁷

Almenys les traduccions de tragèdies gregues pretenien fonamentar-se en una especialització acadèmica. Encara que l'activitat acadèmica de Masriera no discorrerà pròpiament en l'àmbit de la Filologia Clàssica, sí que té una formació en aquest àmbit, i el 1903 defensarà una tesi doctoral de Filosofia i Lletres ben filològica, sobre problemes de crítica textual en l'*Ars Poetica* d'Horaci.⁸ Indubtablement té una certa familiaritat amb la llengua i la literatura de la Grècia antiga.

En el pròleg de la seva traducció de *Les Syracusanés* de Teòcrit —una traducció publicada el 1921—, parla en detall dels anys en què va aprendre el grec clàssic. En la p. 18 de l'esmentat pròleg diu amb honradesa: «[...] no vull passar per hellenista; però sí per dexeble

divina, como en los cimientos de la razón natural, exenta de prejuicios y apasionamientos, y Séneca fué, ayudado de la razón y del buen sentido, tan allá como lo consentían la corrupción de costumbres de su tiempo y la huella profunda del paganismo en la sociedad romana; todo lo bueno y elevado que Séneca hizo y escribió, se halla de acuerdo con las enseñanzas fundamentales del Cristianismo. Algo de Séneca se halla en los Evangelios, pero no todo el Evangelio se halla en Séneca.» El seu judici sobre les tragèdies de Sèneca també entra dins les convencions de la seva època: «Esto, en el capítulo de lunares literarios» (p. 140). Té un especial interès el tractament de la relació entre Sèneca i el jansenisme (pp. 150–157), en què es manifesta novament l'ortodòxia de Masriera.

6 Malé (2003: 235 i ss.): «El fet que els redactors d'aquesta revista [sc. *L'Avenç*] incloguessin l'esmentada traducció, feta per un autor aliè a l'òrbita modernista, cal entendre-la dins el context de la revifalla classicista que es va produir durant la darrera fase del Modernisme, de marcada influència francesa i dannunziana. I és possible que fos aquesta mateixa influència —com insinua Joan-Lluís Marfany— la que mogué Masriera a traduir *Els Perses*, ja que el novembre de 1896 el Théâtre de l'Oeuvre havia ofert una representació d'aquesta obra, en traducció d'A. Ferdinand-Hérold.» Camps (2010: p. 34 n. 24): «[...] Artur Masriera será el responsable de las traducciones *Prometeu encadenat* y *Els Perses*, realizadas en 1898. Este hecho se vincula estrechamente a la recuperación del teatro griego clásico y a la nueva propuesta de un teatro al aire libre, y por lo mismo cabe relacionarlo con la nueva dramaturgia propugnada por D'Annunzio precisamente en las mismas fechas.» Però, alhora, Masriera fa les seves traduccions des d'un punt de vista oposat al que llavors representava D'Annunzio a Catalunya. Vid. Camps (2010 *passim*). Cf. també Gallén (2009: esp. pp. 183 i ss.), sobre el gir classicista que es produeix en el Modernisme en aquests anys de final de segle i l'interès per un teatre poètic seriós que superi els models dramàtics del XIX.

7 Cf. Batlle i Jordà (1998: 119–125) sobre la importància de la traducció de la *Ifigènia a Tàurida* de Goethe representada pel Teatre Íntim l'any 1898, i com aquesta va contribuir a la reivindicació del teatre clàssic com «un dels pilars fundacionals de l'Íntim» (p. 123).

8 *Lecciones dudosas en los textos de la epístola Ad Pisones de Horacio*, publicada per Cristiano Ferrando a Reus, a l'entorn del 1910.

(poc aprofitat malhauradament) de grans hellenistes».⁹ Es refereix als seus estudis amb els jesuïtes que llavors ocupaven el monestir de Santa Maria de Veruela a Aragó. A la p. 19 i ss. Diu:

En lo primer curs, lo de Gramàtica, lo P. Manuel Carceller, fill de Fatarella (Tortosa), un dels homes més abnegats y competents en l'art de saber veure belleses lexicogràfiques, fins allà ahont n'hi havien poques, nos ensenyava lo mecanisme gramatical de l'obra del P. Gretseri,¹⁰ y després d'estar ben imposats en declinacions y conjugacions de verbs regulars y irregulars, en ses tres formes activa, passiva y mitja, nos feya fruir gramaticalment les *Faules* d'Isop, alguns discursos de S. Joan Chrysòstom, o algún diàlech de Lluçia. La gimnasia mnemotècnica, y'ls exercicis de lectura ràpida y correcta a que'ns subjectava, anaven tan ben encadenats y graduats ensemps, que no era possible substraure's a la fascinació de l'hellenisme, que s'anava apoderant de nosaltres y de part d'alguns conseguia que fins resessim les oracions litúrgiques ordinaries en llengua grega, ja per medi del *Pieux helleniste*, del canonge Cognet (París, 1874), ja per l'*Enchiridion* d'en Lhomond. Qui no feya axò, llegia l'*Evangelii* de Sant Lluch en l'original grech, ab una destresa y perfecció com no s'ha vist may en cap Universitat del món, als pochos mesos de freqüentar les aules de gramàtica grega.

Una mica més avall, a la p. 21, afegeix:

Les cartes de Sinesi, los panegírichs y homilíes de Sant Basili y Sant Gregori Nazianzé, les relacions de Polibi y Tucídides y les odes d'Anacreó, Alceu y Safo, lo propi que'ls epigramas de l'Antologia, eren estudiats ab tot deteniment y cura.

És difícil de jutjar quins varen ser els resultats efectius d'aquest pla d'estudis. Certament és un programa ampli: al costat de Pares de l'Església com ara Joan Crisòstom i Gregori

9 Aquestes manifestacions de modèstia són constants en Masriera. Així, en la p. 14 del *Prometeu encadenat* ja deia: «Estudiants d'hellenista som, sense cap pretenció d'haver fet una obra de mèrit. Als aprenents ens toca ensenyar la tasca al mestre, escoltar l'arrambatge i després treballar mellor.» En l'Advertiment que precedeix *Els Perses* insisteix: «Nostre treball podrà esser poc inspirat i correcte; però en quant a fidelitat que ho digui qui ns puga ajudar a admirar en la llengua original els conceptes grandiosos de l'autor del *Prometheu* i *Els Perses*». En la nota que precedeix el seu *Hamlet* diu, també «[...] amb santa i catalana franquesa cridem alguna vegada l'atenció del lector confessant nostra insuficiència davant d'algun passatge obscur o difícil, fent notar de pas com se'n sortiren altres traductors.»

10 No deixa de ser simptomàtic que Artur Masriera, anys després d'haver estudiat el grec i el llatí, faci referència a «Gretseri» com a autor del llibre que empraven per aprendre la llengua hellènica. És gairebé segur que es refereix a les *Institutiones Linguae Graecae* de Jacob Gretser, un jesuïta alemany dels segles XVI–XVII. «Gretseri» és òbviament la forma en genitiu del cognom «Gretser», que és la que apareixia en la coberta del llibre. És possible que aquesta manera de citar sigui merament un lapsus, provinent d'un costum dels seus temps d'estudiant, però també demostra un cert oblit de les qüestions més bàsiques que ha de conèixer l'estudiós de les llengües clàssiques.

Nazianzè, previsibles en una institució acadèmica de caràcter religiós, hi trobem una selecció d'autors pagans no gens menyspreable. És probable, de fet, que l'elenc d'autors indicat per Masriera no sigui complet; costa d'imaginar, per exemple, que els aprenents de jesuïta llegissin autors com Lluçà i Safo de Lesbos, i en canvi no toquessin els textos de Plató, o de Plutarc.

De tota manera, una lectura atenta de les seves traduccions més aviat indica que no va arribar a dominar plenament el grec antic. Els errors i les imprecisions són freqüents, i no sembla que siguin conseqüència d'una traducció indirecta, sinó d'errors de comprensió del text original. Així, per exemple, la traducció del *Prometeu encadenat* de Menéndez y Pelayo,¹¹ que Masriera gairebé indubtablement coneixia i que podria haver utilitzat, és molt més ajustada al sentit del text d'Èsquil. En general, trobem en el *Prometeu* de Masriera evidències d'unes bases filològiques no gens menyspreables,¹² al costat d'errors¹³ que tal vegada denoten llacunes en la seva formació, o potser, simplement, pèrdua de contacte amb els estudis clàssics després d'haver abandonat els seus estudis a la Companyia de Jesús. La nostra impressió subjectiva és que, en molts casos, les inexactituds d'Artur Masriera no es deuen a la manca de coneixements, sinó a una manera de treballar apressada i poc curosa.

2 Els *Prometeu encadenat* d'Artur Masriera: criteris de traducció i anàlisi d'alguns passatges

Els criteris amb què va realitzar les seves traduccions s'han de deduir, sobretot, de les traduccions mateixes. Masriera no va arribar a elaborar una veritable estètica. Els seus punts de vista sobre poesia i teatre estan dispersos per una gran quantitat d'articles que varen aparèixer en diferents publicacions. Tot i això, en la «Notícia d'Aeschyl i ses obres» que l'any 1898 acompanyava la traducció del *Prometeu encadenat* ens dona una idea de la seva manera d'entendre la tragèdia. La nota preliminar de la seva versió dels *Perses* —que l'autor anomena simplement «advertiment»— no aporta gairebé res de nou, sinó que ens remet a la «Notícia...» prèvia.

11 Publicada dins Menéndez y Pelayo (1883).

12 Així, enumera en detall les edicions del text original —totes anteriors al segle XIX— que ha emprat per fer la seva traducció —en donem una llista a la bibliografia—, i hi afegeix una llista dels títols de les obres perdudes d'Èsquil, vàlida en el seu temps.

13 Un exemple: en la «Notícia d'Aeschyl i ses obres» que precedeix la traducció del *Prometeu encadenat* afirma, amb una certa imprecisió, que Èsquil va abandonar Atenes després que Sòfocles el derrotés «varies vegades» en el concurs tràgic. De fet, es refereix a una notícia transmesa per Plutarc a *Cimó* 8.7, en què es parla d'una única derrota. Encara que aquesta notícia sigui probablement falsa, no seria sorprenent que un erudit de finals del XIX la cités com a històrica, perquè en aquella època les biografies dels poetes antics despertaven molta més confiança que en els nostres dies. A *Joyas del clasicismo*, p. 212, en canvi, parla d'una única derrota, però recull una notícia tan dubtosa, ja en època de Masriera, com que Sòfocles va triomfar amb una trilogia tràgica constituïda per *Èdip rei*, *Èdip a Colonos* i *Antígona*.

Una altra font important per entendre la visió dels clàssics en Masriera es troba en un llibre posterior, de 1912, titulat *Joyas del clasicismo: estudios de investigación crítica y vulgarización literaria*. Es tracta, en realitat, d'un volum miscellani en què va recollir textos d'anys diversos.¹⁴ Entre d'altres escrits, conté una traducció castellana de la «Noticia d'Aeschyl i ses obres» ja esmentada. Aquesta traducció conté nombrosos retocs i ampliacions.

La visió de la poesia d'Èsquil que s'expressa en aquests textos correspon als llocs comuns del segle XIX. Masriera presenta Èsquil com a poeta genial, i alhora fa alguns retrets a la seva dicció. A la p. 13 diu:

Sa dicció es sempre sublim, sense arribar mai a l'altisonancia, encara que és difícil que algun cop no sembli un xic inflada. I això és fill de l'atreviment de les metaphores, d'enamorar-se massa sovint de l'onomatopeia, i, més que tot, d'una concisió que, de tant gelós que se'n mostra, arriba alguna vegada a l'encarcament.

I la traducció de Masriera reflecteix aquests punts de vista. En primer lloc, perquè, dins la relativa llibertat amb què adapta el text —comprensible en una traducció en vers— sembla que tendeix a evitar les imatges que en el context de publicació podien semblar més atrevides o poc convencionals. És difícil de valorar fins a quin punt aquesta és una opció conscient, i fins a quin punt, simplement, refà el text d'acord amb el seu propi gust estètic cada vegada que sacrifica la literalitat per quadrar el vers. Però, en tot cas, el resultat n'és una obra d'expressió més convencional que no ho seria una traducció literal d'Èsquil.

En segon lloc, per la qüestió de les «onomatopeies». No és del tot clar a què es refereix amb aquest terme, atès que en la poesia d'Èsquil, precisament, no abunden les onomatopeies. Però, amb la traducció al davant, creiem entendre-ho: Masriera elimina en la mesura del possible tota mena d'interjeccions i de crits inarticulats, que sí que es troben en el text grec. Encara que no ho digui d'una manera clara, sembla que el traductor vulgui ajustar-se, en aquest cas, a unes determinades nocions de *decòrum*.

14 Comprèn els textos següents, d'interès desigual:

P. 5 La poética de Aristóteles. Vertida al castellano y reducida á diálogos literarios.

P. 55 Lecciones dudosas en los textos de la Epistola ad Pisones de Horacio. Tesis doctoral [Es tracta, evidentment, d'una memòria d'aquesta tesi, defensada amb èxit l'1 d'octubre de 1903.]

P. 107 Marco Valerio Marcial

P. 127 Lucio Anneo Séneca

P. 161 Influencia de las obras maestras de la literatura clásica en la escultura [Discurso leído en la «Academia Provincial de Bellas Artes», de Barcelona; en la sesión pública de 1º de abril de 1906.]

P. 179 De la influencia del clasicismo en las obras maestras de literatura contemporánea [Discurso leído por el autor en la solemne apertura del curso académico, de 1905–1906, en el Instituto General y Técnico de Reus.]

P. 199 Esquilo y su teatro

La memòria de la tesi doctoral denota, com a mínim, un coneixement de l'ofici del filòleg clàssic.

En tercer lloc, perquè també observem una certa tendència a adaptar els passatges en què predomina la juxtaposició d'oracions, la parataxi, la sintaxi poc lligada, en benefici d'un model de llengua que, en el seu temps, es devia considerar més correcte i adient per a una obra de teatre culte.

És possible que «l'encarcament» a què feia referència en el pròleg no sigui el que normalment entendríem com a tal, sinó el caràcter obscur i difícil de molts passatges d'Èsquil, especialment d'aquells que, com diu el mateix autor, són «concisos». Encara que no sigui un fet determinant, l'autotraducció castellana que Masriera publica dins *Joyas del clasicismo* apunta en aquesta direcció: «una concisión tan mal empleada y entendida á veces, que en muchos pasajes toca los límites de lo enigmático». En definitiva, la pràctica traductora de Masriera tendeix a la normalització del text.¹⁵

Un aspecte en què es nota aquesta tendència normalitzadora és el vers emprat. Artur Masriera tradueix sistemàticament l'obra sencera en decasíl·labs,¹⁶ amb independència del vers original.

La substitució d'una forma mètrica per una altra pot ser discutible des d'un punt de vista teòric, però res no impedeix que funcioni literàriament, sobretot si existeix una certa equivalència funcional entre els versos. Així, si tinguéssim en compte només les parts dialogades de la tragèdia escrites en trímetres iàmbics, l'ús del decasíl·lab seria raonable, sobretot si aquest últim també fos iàmbic: se substituiria una forma mètrica estranya a la llengua d'arribada per una altra que és més familiar, i que fins a un cert punt —sempre només fins a un cert punt— n'és l'anàleg, en tant que el decasíl·lab té tradició teatral. Igual que el trímetre iàmbic en grec antic, és, o almenys es considera, un dels més propers als ritmes naturals de la llengua parlada.¹⁷

El problema ens el planteja la polimetria del gènere tràgic grec. Aquesta polimetria està lligada a la forma original de l'espectacle que era la tragèdia grega, però, fins i tot reduïda al mer pla textual, té valor com a significant: els canvis de metre permeten de distingir entre les diferents parts de l'obra, marquen transicions, expressen estats d'ànim dels personatges.¹⁸

És ben cert que tots els matisos introduïts pel vers en una tragèdia grega es perden completament en una traducció en prosa, i, de fet, també en una traducció rigorosa en vers,

15 Cal reconèixer que aquesta voluntat normalitzadora, expressada d'una manera o una altra, era comuna en el seu temps. Cf. Campbell (1936: xiii): «The Agamemnon in its original form was decent Greek as well as good sense and elegant verse and fine poetry, and to such condition I have endeavoured to restore it throughout.» El filòleg justificava les seves *emendationes* amb un Èsquil virtual, que forçosament havia d'haver escrit textos més «elegants» que no pas els que han arribat a les nostres mans.

16 Artur Masriera compta les síl·labes a la italiana —de fet, a la castellana— i anomena «endecassylab» el que nosaltres anomenaríem normalment «decasíl·lab».

17 Masriera ho planteja, precisament, en aquests termes, a la p. 15: «L'endecassylab lliure ns ha semblat més acomodat al vers iambic en que la major part de les tragedies d'AEschyl estan escrites.» El problema és que pren el vers iàmbic simplement com a vers «normal» de la tragèdia, i no com una de les diferents formes mètriques que s'empren en la seva construcció.

18 Per a una descripció general de les formes mètriques del teatre grec: West (1982: 77–137). Explicacions més detallades sobre la funció dramàtica del vers i el ritme a Kitto (1955 i 1956), i a Silva (2013).

excepte per a uns pocs coneixedors. Però en el cas d'una traducció en prosa, simplement se sostreu sense afegir-hi res, mentre que a una versió que aspiri a reproduir, en cada cas, l'estructura rítmica de l'original li hem de reconèixer com a mínim un valor, diguem-ne, arqueològic. En canvi, l'opció que adopta Artur Masriera ens sembla la menys convenient: redueix tota la riquesa mètrica de la tragèdia grega a la uniformitat d'una obra de teatre composta íntegrament en un vers, com dèiem, relativament proper a la naturalitat de la llengua parlada. Entenem que aquesta manera de treballar respon a una concepció superficial del que és una obra de teatre en vers, i més específicament una tragèdia grega.

L'instrument últim emprat per Masriera és la llengua catalana, en un moment històric en què els seus registres cultes encara no estaven plenament formats. En la p. 14 de la «Notícia...» hi ha un passatge que és un cas prou típic d'idealització que s'abstreu de les circumstàncies concretes en què es troba l'idioma:

[...] nostre goig ha sigut molt gran en el curs del nostre treball al traduir mot per mot de l'original grec, a una llengua tant germana de l'hel·lènica com ho és la catalana. En cap altra de les neo-llatines trobarem expressions i modismes tant feliços com en nostra llengua.

En la pàgina següent afegeix:

Per confirmar lo que tenim dit en llaor de la concisa expressió de la llengua catalana, ens plau afirmar que més de la meitat de nostres endecassyllabs se corresponen, un per un, aun [sic] jambic del original. Nostra llengua, tant concisa i grafica, molt ens hi ha ajudat, ab la llarga llista d'idiotismes ab que compta. Però no hem abusat de la concisió en termes de consentir que l text grec no fos fidelment interpretat.

Si bé la traducció no és tan fidel com diu Masriera, el cert és que la llengua poètica que forneix és prou eficaç, i indubtablement meritòria, si tenim en compte quina era la situació en la seva època.

Hi ha un detall curiós que no voldríem deixar de comentar. En la p. 10 de la publicació en català diu:

L'obra del primer dels tragics fou de tanta durada que avui, vintiquatre segles després, els dramaturgs symbolistes més modernitzants emmatlleven no poques situacions i segueixen de ben aprop les tendències del autor de *Prometheu*.

En la versió castellana de 1912, aquest text es transforma en:

La obra esquiliana fué tan permanente y duradera, que hoy, veinticuatro siglos después de iniciada, vemos á todos los príncipes de la dramaturgia, sin distinción de escuela,

ni tendencias, como siguen sus derroteros y aún adoptan muchas de las situaciones dramáticas del autor de Prometeo.

Així, al cap de catorze anys, la referència al simbolisme desapareix, i es transforma en un genèric «sin distinción de escuelas, ni tendencias». Cal evitar les sobreinterpretacions. Masriera, que certament no és modernista¹⁹, escriu la «Notícia...» en un moment en què el simbolisme es troba en el centre d'atenció del món literari, i és possible que la seva al·lusió a aquest moviment no tingui altre objecte que subratllar l'actualitat d'Èsquil, dins d'una col·lecció de llibres vinculada a una publicació que sí que és modernista. El 1912 la situació ha canviat i Masriera prefereix expressar aquesta importància d'Èsquil d'una manera més neutra. Però fins i tot si la referència al simbolisme fos trivial des del punt de vista de Masriera, no deixaria de ser indicativa d'alguna cosa: el 1898, el traductor és conscient que la feina que està realitzant té una certa importància per a la renovació de les lletres catalanes que ell contempla amb una certa distància, però en la qual, alhora, es troba immers. El 1912, en canvi, ja han passat anys des de la representació del seu *Prometeu encadenat*, la situació del teatre català ha canviat molt, i ja no sent la necessitat d'associar-se explícitament, ni que sigui d'aquesta manera indirecta, amb l'actualitat literària.

D'acord amb la «Notícia...» que precedeix la traducció, aquesta es basa en una edició que ja era antiga en temps de Masriera, i que no venia acompanyada d'un aparat filològic notable: l'Èsquil publicat a Glasgow l'any 1746 pel cèlebre tipògraf Robert Foulis,²⁰ acompanyat d'una traducció llatina. Artur Masriera cita altres edicions que ha consultat, i que es troben en la bibliografia que acompanya aquest article. En aquesta mateixa bibliografia indiquem els problemes que hem tingut per identificar algunes d'aquestes edicions, que sembla que Masriera cita de manera poc curosa.

19 Masriera (1912: 179–198) formula un cànon d'autors excelsos, amb la intenció de mostrar la importància que els clàssics grecs i llatins han tingut en l'obra de cadascun d'ells. Encara que aquest cànon no sigui exhaustiu, ens permet de fer-nos una idea de la literatura que li agrada, i per això en donem la llista completa. En els casos en què Masriera només dóna el cognom, hi hem afegit el nom entre claudàtors. Els autors són: [Henry Wadsworth] Longfellow, [Alfred] Tennyson, [Carl Theodor] Körner (aquest cognom s'hauria d'escriure «Körner» o, en tot cas, «Koerner»; sembla que Masriera va confondre les dues grafies), [Johann Wolfgang von] Goethe, [Alfred de] Musset, [Frédéric] Mistral, [Giosuè] Carducci, [Olindo Guerrini, conegut entre d'altres pseudònims com Lorenzo] Stecchetti —aquests dos últims amb reserves que no queden ben explicades—, [Alessandro] Manzoni, [Gabriello] Chiabrera, [Donato] Calvi. Els espanyols d'expressió castellana són: [Juan] Valera, [Gaspar] Núñez de Arce, [Marcelino] Menéndez y Pelayo, [Leandro Fernández de] Moratín, [Alberto Rodríguez de] Lista, [Félix José] Reinoso, Javier de Burgos, [Juan] Meléndez. Els catalans —els noms dels quals, invariablement, dóna en castellà—, Miguel Costa y Llobera, José Carner, Gregorio Zanné, Ramón Bassegoda, [Ramón] Picó y Campanar, [Juan] Montserrat y Archs, [Josep Lluís] Pons y Gallarza, Miguel S. Oliver. Hi afegeix els valencians Teodoro Llorente i Wenceslao V. Querol, i els gallecs [Manuel] Curros Enríquez i Rosalía Castro [sic]. Pel que fa a la llengua basca, pren com a exemples de «corte homérico y concisión hebreaica» (p. 194) els versos de l'*Aurrera* i del *Guernikako arbola*.

20 A vegades referenciat erròniament com a «Foule», perquè apareix d'aquesta manera en el títol del llibre. En realitat, «Foule» és la forma d'ablatiu de «Foulis».

En l'edició de Foulis —almenys, en l'exemplar escanejat que hem pogut consultar, i que sembla estar complet— no hi consten de manera explícita els noms de l'editor ni de l'autor de la traducció llatina. Aparentment, el text grec és l'editat per l'holandès Willem Canter l'any 1580, i la traducció llatina és la cèlebre de Thomas Stanley, que aquest últim va publicar l'any 1663 juntament amb una reimpressió del text de Canter ja esmentat.²¹

A continuació veurem alguns exemples de la manera de treballar de Masriera. Són passatges prou coneguts en què podem apreciar la metodologia emprada en la traducció, els seus procediments normalitzadors i, a voltes, les seves mancances.

En alguns casos serà inevitable de comparar la seva versió amb la traducció en prosa de Carles Riba. Les traduccions en prosa d'aquest últim, a part totes les altres qualitats que els puguem atribuir, en tenen una d'indiscutible: una extrema literalitat, gairebé paraula per paraula, que alhora s'expressa per mitjà d'un model de llengua eficaç. És aquesta literalitat la que ens permet d'emprar-lo, a vegades, com a terme de comparació. Però res més. No pretenem, en absolut, que la traducció d'Artur Masriera, feta des d'uns pressupòsits molt diferents, s'hi pugui comparar. Seria totalment anacrònic i no ens permetria d'apreciar-ne les qualitats.

Així, els coneguts vv. 88–103, el primer tram d'un monòleg mètricament complex que Artur Masriera redueix a decasíl·labs. El text grec de l'edició de Robert Foulis és:

Ὡ δῖος αἰθήρ καὶ ταχύπτεροι πνοαί
 Ποταμῶν τε πηγᾶι, ποντίων τε κυμάτων
 Ἀνήριθμον γέλασμα, παμμήτορ τε γῆ,
 Καὶ τὸν πανόπτην κύκλον ἡλίου καλῶ,
 Ἴδεσθέ μ' οἷα πρὸς θεῶν πάσχω θεός.
 Δέρχθηθ' οἷαις αἰκίαισι
 Διακναιόμενος τὸν μυριετῆ
 Χρόνον ἀθλεύσω· τοιόνδ' ὁ νέος
 Ταγὸς μακάρων ἐξηῦρ' ἐπ' ἐμοὶ
 Δεσμὸν ἀεικῆ·
 Αἰ αἰ τὸ παρὸν, τό, [sic] τ' ἐπερχόμενον
 Πῆμα στενάχω, πῆ ποτε μόχθων
 Χρὴ τέρματα τῶνδ' ἐπιτεῖλαι.
 Καίτοι τί φημι; πάντα προὔξεπίσταμαι
 Σκεθρῶς τὰ μέλλοντ', οὐδέ μοι ποταίνιον
 Πῆμ' οὐδὲν ἥξει. [...] ²²

21 Ni que sigui com a mera curiositat, fem notar que Eduard Fraenkel, a Aeschylus (1950: vol. 1, 39) dedica grans elogis a la labor de Stanley com a traductor d'Èsquil.

22 Aquesta és la traducció llatina publicada dins la mateixa edició de Foulis:

O aether divine, et flatu celeribus alis
 Fluviorumque fontes, marinorumque fluctuum
 Crispatio innumerabilis, et terra omniparens,

La traducció d'Artur Masriera:

Aire diví, i revoladors oratges,
 oh fonts dels rius, onades sense nombre,
 i tu, mare de tot, fecunda terra,
 i tu, que tot ho vetlles, sol vivíssim:
 jo us invoco i us prego que mirar-me
 vulgueu lo que sofresc, afrontant l'ira
 dels déus, i quantes penes i misèries
 tinc de sofrir eternalment pels segles!
 Lo novell capithost dels déus ditxosos
 contra mi ha fet reblar eixes cadenes,
 i, ai!, per més que m planyo, no veig l'hora
 que tinguin fi ni treva mes desdixes.
 Però, dic mal: jo tot ho vaig preveure,
 i cap dissort per mi ha sigut novella.

En aquest passatge es fa palesa la importància de la homogeneïtzació de la forma mètrica practicada per Artur Masriera. Mentre que en Èsquil, com en tota la tragèdia grega, el vers té valor de significant referit a la situació dramàtica específica,²³ el decasíl·lab de Masriera no és més que un «vers del teatre» genèric.

Invoco etiam Solis orbem omnium inspectorem,
 Videte qualia ipse Deus a diis patior.
 Aspicite qualibus plagis
 Peresus, myriadum annorum
 Tempus tolerabo: talem iste novitius
 Deorum dux adversus me excogitavit
 Captivitatem immitem.
 Heu heu, et praesentem et futuram
 Calamitatem ingemisco: quando tandem aerumnarum
 Istarum terminos oportet existere?
 Quanquam quid haec dico? omnia praecipio
 Accurate quae sunt futura, nec mihi inopinato
 Malum ullum eveniet [...]

23 A Aeschylus (1983), l'editor Mark Griffith comenta *ad loc.*: *When P. finally does burst into speech, he expresses himself in an unparalleled succession of metres: iambic trimetres (88–92), anapaests (93–100), iambic trimeters (101–13), lyric iambs (114–19), anapaests (120–7). The change of metre reflects a change of mood at 100–1 and 113–14; but at 92–3 and 119–20 there is no such correlation. The effect is a curious blend of formalism and passion.* En el tram que hem copiat, doncs, tenim trímetres iàmbics, el metre ordinari en el diàleg tràgic, que en el v. 93, fins al final del passatge que nosaltres citem, es veu substituït per la forma que podríem anomenar marcada: l'anapest, que no té unes connotacions unívokes, però que pot estar associat a una expressió emfàtica de les passions. Els vv. 101–103 tornen a ser trímetres iàmbics: Prometeu, en recuperar la serenitat, torna a la forma anterior.

L'estructura del text traduït també contribueix a difuminar l'important tall que hi ha en el v. 93. Així, el monòleg de Prometeu s'inicia en el v. 88 amb una invocació a «l'Èter», d'acord amb un recurs habitual en la tragèdia grega: presentar un soliloqui com un discurs adreçat a un déu. En l'original, la invocació conclou en el cinquè vers. La traducció de Masriera, en canvi, uneix aquesta oració amb la següent, per la via de traduir els dos imperatius Ἴδεσθὲ i Δέσχεσθ'θ', nuclis de dues oracions diferents, per una única expressió: «us prego que mirarme vulgueu». Així doncs, els dos blocs que en l'original es distingeixen clarament pel canvi en la mètrica, i que tampoc no estan enllaçats sintàcticament, es transformen aquí en una única oració.

Aquí, com en d'altres passatges, la traducció de Masriera tendeix a evitar les imatges que puguin resultar sorprenents, o poc convencionals, i en molts casos es nota una certa manca de coneixement del món grec antic. Així, tradueix δῖος αἰθήρ com a «aire diví», per bé que la mètrica li hauria permès perfectament d'emprar «Èter diví», i certament l'èter grec no correspon a la nostra noció d'aire²⁴. A continuació, ταχύπτεροι πνοαί es transforma en «revoladors oratges». La traducció més literal seria «oratges d'ales velocs», i no tenim clar que «revolador» reculli adequadament el sentit del terme hellènic. És un adjectiu que no apareix en el diccionari del DIEC ni en l'Alcover-Moll. Sí que s'empra *revolador* en espanyol modern amb el significat de «gàbia per a ocells», encara que no aparegui en el diccionari de la RAE i, en tot cas, no sigui un adjectiu, ni tingui el mateix significat. Tot i això, trobem *pájaro revolador* en la poesia popular de Castella²⁵, per bé que segurament el significat no sigui ben bé «de vol ràpid».

Seguidament tradueix ποντίων τε κυμάτων | Ἀνήριθμον γέλασμα com a «onades sense nombre». La traducció literal seria «somriure innombrable de les ones del mar». La supressió del «somriure innombrable» podria estar condicionada per la necessitat de comprimir el text grec en la traducció catalana. Però alhora és un fet que, tant en aquest cas com en el de ταχύπτεροι, Masriera ha optat per solucions que eviten atribuir trets propis d'éssers animats a éssers inanimats.

A continuació llegim dues inexactituds en la traducció que no sembla que corresponguin a aquesta tendència a normalitzar el llenguatge del text. Segurament es tracta només de solucions ideades pel traductor per fer que quadri el vers.

Així, trobem τὸν πανόπτην κύκλον ἡλίου —literalment, «el cercle omnivident del sol»— traduït com a «tu, que tot ho vetlles, sol vivíssim». A part de la substitució d'un adjectiu grec per una oració de relatiu, Masriera dóna «vivíssim», un terme que no té equivalent en l'original, i que segurament ha estat afegit per completar el vers. Seguidament, Masriera prescindeix de la doble aparició del terme θεός a οἷα πρὸς θεῶν πάσχω θεός i tradueixi, simplement, «lo que sofresc, afrontant l'ira dels déus», on de fet hauria de dir alguna cosa com «lo que sofresc a mans dels déus, essent jo mateix un déu». Tampoc no sembla que

24 A propòsit d'aquesta noció, el comentari de Griffith *ad loc.*, a Aeschylus (1983).

25 «Pájaro revolador | que en el pico llevas hilo, | dámelo para coser | su corazón con el mío.» A Vergara (2010: 211).

«afrontant l'ira dels déus» sigui una traducció òptima de *πρὸς θεῶν*, en tant que contribueix a difuminar la idea de l'original: la qüestió, aquí, no és que Prometeu «afronti la ira dels déus», sinó que són els déus, i no uns altres, els qui el fan sofrir.

Especialment en aquest segon exemple, es perd un matís important en el text original, en tant que la injustícia que un déu sofreixi d'aquesta manera a mans d'un altre déu és un dels temes centrals en aquesta obra, i reapareixerà en el monòleg final del personatge. L'expansió de *τὸν πανόπτην κύκλον ἡλίου*, certament, té menys importància, però el traductor renuncia a l'expressiva concisió de l'original grec i substitueix una imatge, almenys en aparença, molt efectiva —la presentació objectivadora del sol com un «cercle», com una imatge visual, combinada amb la referència a la idea típicament grega que el sol és un déu que ho veu tot— per una personificació banal.

A continuació, la substitució, ja esmentada, dels dos imperatius per «us prego que mirarme vulgueu». A part que la distinció entre totes dues sèries de versos quedi anul·lada també per la sintaxi, aquesta solució no és gens convincent: perdem la contundència dels imperatius grecs, a canvi d'una construcció que ni tan sols no és gaire afortunada en català. L'estructura que ve a continuació és també una combinació de les subordinades que depenien dels dos imperatius grecs, totes dues introduïdes en l'original pel pronom de relatiu *οἷος*, primer en acusatiu complement directe i després en datiu instrumental. En el text grec hi ha un parallelisme evident entre les dues oracions introduïdes per imperatius de verbs de visió, seguits per sengles oracions de relatiu substantivades introduïdes per formes diferents d'aquest pronom. El resultat és estilísticament molt vàlid en grec. Masriera, com ja hem vist, ens dóna una expressió equivalent a un imperatiu i en fa dependre les dues subordinades, i reflecteix fins a un cert punt el parallelisme de l'original —no sabem si deliberadament— mitjançant la repetició del verb *sofrir*, que de tota manera no és gaire afortunada: «lo que *sofresc*, afrontant l'ira dels déus, i quantes penes i miseries tinc de *sofrir* eternalment pels segles!» El traductor substitueix *ἀθλεύσω* —«sofriré»— per «tinc de sofrir», però aquest canvi no té la mateixa importància, i la traducció de *τὸν μυριετῇ | χρόνον* —«el temps de deu mil anys | d'anys incomptables»— per «pels segles» és molt raonable.

En l'oració següent, la glossa implícita en «déus ditxosos» —mentre que l'original diu simplement els «feliços»— respon segurament a una voluntat de facilitar la comprensió del text, i en aquest cas també ens sembla prou afortunada: «els Feliços» és una manera habitual de referir-se als déus en la poesia grega. No ens sembla tan convincent que el traductor no intenti traslladar *τοιόνδ'* —pronom relatiu amb valor ponderatiu, que en molts casos es pot traduir per «tal»— i també renunciï a traduir *ἀεικῇ* —«indigne, infame»—. Així, el que Riba tradueix amb exactitud com a «Tal és la cadena d'infàmia» queda reduït, potser també per raons mètriques, a «eixes cadenes».

La traducció del passatge que ve a continuació és clarament insatisfactòria. Així, el sintagma *τὸ παρὸν τό²⁶ τ'ἐπερχόμενον πῆμα* —literalment, «el dolor d'ara i el que ha de

26 No sembla possible de trobar un sentit a la coma que segueix aquest segon article *τό* en Foulis, i en prescindim, perquè sembla una errada. També es troba en l'edició del text de Willem Canter publicada

venir»— es redueix a «mes desdites». L'estructura que Masriera dóna al conjunt de l'oració tampoc no és massa afortunada, per bé que, cal dir-ho, la de l'original grec tampoc no és senzilla. Les dues oracions de τὸ παρὸν τό τ' ἐπερχόμενον | Πῆμα στενάχω, πῇ ποτε μόχθων | χρὴ τέρματα τῶνδ' ἐπιτεῖλαι es poden entendre, segons la puntuació, com a dues oracions totalment independents, com a juxtaposades, i fins i tot, forçant una mica la sintaxi, podem veure la segona com una subordinada de la primera. Però la traducció literal, en qualsevol cas, serà bàsicament la mateixa, i també aquí podem prendre Riba com a referent: «Pel mal present i pel que ha de venir sangloto, sense saber per on albejarà un dia el terme d'aquestes misèries.» Masriera ho tradueix com «per més que m planyo, no veig l'hora que tinguin fi ni treva les meves desdites». A part de l'empobriment que representa «desdites» sense els complements que caldrien per reflectir adequadament el sentit de l'original, «no veig l'hora» és ambigu. Pot expressar mer desconeixement, però també —almenys si acceptem el castellanisme— desig. És clar que no seria impossible de trobar aquest matís també en l'original grec, però aquí no és apropiat, perquè en els versos següents Prometeu es desmenteix a si mateix i diu que, en realitat, ell sí que sap quan tindran fi els seus sofriments. D'altra banda, «per més que» també estableix una relació entre els períodes que no es troba en l'original.

Finalment, «cap dissort per mi ha sigut novella» tampoc no és una bona traducció de οὐδέ μοι ποταίνιον | Πῆμ' οὐδὲν ἤξει, en tant que la forma verbal ἤξει és de futur. Així doncs, la traducció correcta seria, si de cas, «cap dissort per mi serà novella».

A continuació, un altre passatge d'aquesta mateixa tragèdia, prou conegut. Prometeu enumera els beneficis que en altre temps va atorgar als éssers humans (vv. 476–483):

Τὰ λοιπά μου κλύουσα, θαυμάση πλέον,
Οἷας τέχνας τὲ καὶ δόλους ἐμησάμην.
Τὸ μὲν μέγιστον, εἴ τις εἰς νόσον πέσοι,
Οὐκ ἦν ἀλέξημ' οὐδὲν, οὐδὲ βρώσιμον,
Οὐ χριστὸν, οὐδὲ πιστὸν, ἀλλὰ φαρμάκων
Χρεῖα κατεσκέλλοντο, πρὶν ἐγὼ σφίσι
Ἐδειξα κράσεις ἡπίων ἀκεσμάτων
Αἷς τὰς ἀπάσας ἐξαμύνονται νόσους.²⁷

prèviament per Thomas Stanley. Malauradament, no hem pogut consultar l'edició original de Canter.

27 Aquesta és la versió llatina publicada per Foulis:

Reliqua ex me audiens mirabere magis
Quales artes et dolos excogitarim.
Hoc maximum; si quis in morbum incideret
Non erat remedium ullum, neque esculentum,
Neque unguentum, neque poculentum, sed pharmacorum
Inopia exsiccabantur, antequam ego eis
Monstravi salubrium medicamentorum compositiones,
Quibus omnes profligarent morbos.

La traducció de Masriera diu:

Si vols, escolta
 tot lo demés, i admiraràs encara
 quines arts tant precioses i tant útils
 vaig inventar. Fou d'elles la primera
 els remeis pera ls mals, puix no hi havia,
 al caure algú malalt, cap menjà i beure
 ni cap ungüent que estimulés les forces
 i mancats de remeis se decandien,
 fins que jo les mixtures els mostrava
 pera lluitar ab tots els mals que ls vénen.

En aquest cas, la mètrica de l'original és homogènia. Es compon tot ell de trímetres iàmbics, i podem considerar que el decasíl·lab català n'és un equivalent vàlid.

La traducció d'aquest passatge, en conjunt, és molt més afortunada que la del que hem vist abans. Artur Masriera no s'allunya tant de l'original i en reproduïx el to amb molta més fidelitat. De tota manera, cal indicar alguns passatges problemàtics.

En el primer dels versos que transcrivim hi ha un «Si vols» potser qüestionable, perquè no es troba tal qual en el text grec, per bé que segurament podríem considerar-lo implícit en el participi apositiu κλύουσα. La traducció de οἷας τέχνας τε καὶ πόρους ἐμψάμην com a «quines arts tant precioses i tant útils | vaig inventar» conté una llicència més discutible: allò que Riba tradueix, amb plena literalitat, com a «les arts i els recursos» es transforma en unes meres «arts» a les quals s'hi afegeixen els adjectius «tant precioses i tant útils», aparentment per completar el vers. És una solució feble, però no introdueix cap alteració fonamental en el sentit de l'original.

En canvi, sí que és molt discutible la traducció de τὸ [...] μέγιστον com a «la primera». Es pot entendre com que l'invent de la medicina fou el primer en una seqüència temporal, mentre que l'original ens diu, molt marcadament, que aquesta invenció fou «la més gran», «la més important». La sintaxi del període que ve després no segueix en absolut la de l'original grec, però en aquest cas l'adaptació està plenament justificada: la construcció grega és difícil de traslladar al català, i seria encara més difícil de fer-ho en vers. Només podem retreure-li que tradueixi κράσεις ἡπίων ἀκεσμάτων com «les mixtures», i deixi ἡπίων ἀκεσμάτων sense traduir. Una traducció literal podria haver estat «les mixtures de remeis gentils». D'altra banda, «que ls vénen», depenent de «mals», és una addició, segurament per fer quadrar el vers.

Un tercer passatge, una monodia lírica que en aquest tram té caràcter estròfic i en què predomina el ritme iàmbic. És un passatge apassionat en què Ío expressa el seu dolor, i la por que Argos, el guardià que Zeus li tenia assignat, la persegueixi fins i tot quan ja és mort (vv. 566–575):

Ἄ ἄ, ἔἄ ἔἄ·
 Χρῖει τις αὖ με τὰν τάλαιναν οἴστρος,
 Εἶδωλον Ἄργου γηγενοῦς, ἄλευ' ὦ δᾶ,
 Φοβοῦμαι τὸν μυριωπὸν εἰσορῶσα βούταν.
 Ὅ δὲ πορεύεται δόλιον ὄμμ' ἔχων,
 Ὅν οὐδὲ καθανόντα γαῖα κεύθει.
 Ἀλλὰ με τὰν τάλαιναν ἔξ ἐνέρων περῶν
 Κυνηγετεῖ, πλανᾷ τε νῆστιν ἀνὰ τὰν παραλίαν
 Ψάμμον, [...] ²⁸

La traducció de Masriera fa:

Un altre cop ja l'agulló me fibla,
 lassa de mi; só imatge d'aquell Argos
 fill de la terra, i ara ab ulls plorosos
 m'esglaio al veure aquell pastor que m mira.
 Ab mirar de traidor veig que s'acosta
 (i mort i tot li colga els ulls la terra)
 i em segueix a mi trista i fa que vagi
 sempre amb ell de la mar per les arenes.

Els crits inarticulats²⁹ i la construcció paratàctica que un home de lletres del 1900 hauria trobat «primitives» —i que, d'altra banda, encaixarien tan bé en alguns dels corrents estètics que llavors començaven— desapareixen del text. També en aquest cas, l'ús totalment regular del decasíl·lab contribueix a normalitzar el passatge i a donar-li un to més uniforme: encara que no sabem realment com es cantava aquesta lírica estròfica, podem suposar que la manca de regularitat cooperava també en la representació teatral de l'alteració anímica d'Ío.

28 La traducció llatina publicada per Foulis diu:

Heu heu ah ah.
 Rursus me miseram oestrus quispiam stimulat;
 Spectrum Argi terrigenae avertas o Terra.
 Inhorresco illum multioculum bubulcum intuens.
 Incedit ille fraudulentum oculum habens;
 Quem ne defunctum quidem occultat terra.
 Sed ab inferis commeans me miseram
 Exagitat, et errare facit famelicam per maritimam
 Arenam; [...]

29 Menéndez y Pelayo, en la seva pròpia traducció, els tradueix com a «¡Ay! ¡Ay!» No direm que estigui malament, però intuïtivament diríem que una interjecció com la castellana «¡Ay!» o l'homòfona catalana són més estàndard, no tenen la mateixa violència que els crits que, en aquest cas, empra Èsquil en l'original.

Encara que aquestes opcions estètiques puguin no agradar-nos, no hi ha dubte que estan aplicades de manera seriosa, coherent i sistemàtica. Però trobem altres problemes en la traducció mateixa.

En primer lloc, un error de traducció evident: Εἰδωλον Ἄργου γηγενοῦς, que en l'original es troba en aposició a οἶστρος³⁰ —donaria, literalment: el tàvec, imatge/espectre d'Argos nascut de la terra— es transforma en «só imatge d'aquell Argos fill de la terra». La primera persona no es troba en l'original.

En segon lloc, un passatge de sentit dubtosíssim com ἄλευ' ὦ δᾶ desapareix totalment. Potser no és del tot injustificat que Masriera el suprimeixi en una traducció en vers, que presumiblement aspira a oferir una obra en català que s'aguanti per si mateixa, i no una explicació de tots els problemes que es troben en l'original. En comptes d'especular sobre el significat d'aquestes paraules, simplement en prescindeix.

En canvi, és molt més discutible que pugui traduir Φοβοῦμαι τὸν μυριωπὸν εἰσορῶσα βούταν —literalment: «tinc por en veure el pastor de deu mil ulls | d'ulls innombrables»— com «i ara ab ulls plorosos m'esglaio al veure aquell pastor que m mira». En la traducció hi ha com a mínim dos elements, «plorosos» i «que m mira», que no tenen un equivalent en l'original, i en aquest, hi trobem τὸν μυριωπὸν —«de deu mil ulls | d'ulls innombrables»— que queda sense traduir.

El v. 572 també té una traducció difícilment acceptable: «i mort i tot li colga els ulls la terra». L'absurditat d'aquest vers és evident, i només podem atribuir-lo a una redacció apressada. La traducció correcta seria precisament la contrària: «i ni tan sols mort el colga la terra». No podem donar massa importància a «els ulls», que evidentment és aquí per completar el vers.

També prescindeix del sintagma ἐξ ἐνέρον περῶν del v. 574 «emergint d'entre les ombres», i de νῆστιν, «dejuna», encara que segurament aquest últim terme no té la mateixa rellevància.

Les incorreccions d'aquest passatge són especialment greus, simplement perquè, si només coneguéssim aquesta traducció, no entendríem la situació en què es troba Ío, i que en l'original grec queda perfectament definida: el guardià de la noia, Argos, el monstre d'ulls incomputables, ha estat mort, i ella sent pànic, perquè pensa que l'espectre de la criatura encara la persegueix.

Un quart passatge que volem comentar, molt important dins l'obra, és el monòleg final de Prometeu.

El text publicat per Foulis és el següent (vv. 1080–1093):

30 El terme grec οἶστρος se sol traduir per «tàvec». Masriera, en canvi, el tradueix com a «agulló». Però la traducció es pot considerar igualment correcta. Οἶστρος, que en sentit recte vol dir «tàvec», s'emprava en sentit figurat per referir-se a qualsevol cosa que ens esperona, i Aeschylus (1983), comentari de l'editor *ad loc.* entén que totes dues traduccions són possibles, i que fins i tot és possible que el terme, en un context com aquest, ja fos ambigu per al públic atenès.

Καὶ μὴν ἔργω κ' οὐκ ἔτι μύθῳ
 Χθῶν σεσάλευται·
 Βρυχία δ' ἡχώ παραμυκᾶται
 Βροντῆς, ἔλικες δ' ἐκλάμπουσι
 Στεροπῆς ζάφυροι, στρόμβοι δὲ κόνιν
 Εἰλίσσουσι· σκιρτᾷ δ' ἀνέμων
 Πνεύματα πάντων, εἰς ἄλληλα
 Στάσιν ἀντίπνουν ἀποδεικνύμενα·
 Ξυντεταράκται [sic] δ' αἰθὴρ πόντῳ.
 Τοιάδ' ἐπ' ἐμοὶ ῥιπὴ διόθεν
 Τεύχουσα φόβον στείχει φανερώς.
 Ὡ μητρὸς ἐμῆς σέβας, ὦ πάντων
 Αἰθὴρ κοινὸν φάος εἰλίσσων,
 Ἑσορᾷς μ' ὥς ἔκδικα πάσχω;³¹

La traducció de Masriera fa així:

Ja la terra no s mou per cap paraula,
 ja brama l tro que ronca com un monstre,
 i l'espai omplen remolins polcosos.
 Els vents lluiten entre ells i es desafien
 bufant contraris, i la mar i terra
 agitant-se topen. Pera veure
 si jo m'esglaiaré, Jove m'ho envia.
 Oh déu sagrat que per ma mare vetlles,
 oh aire, que ets de tots, oh llum sagrada,

31 La traducció llatina publicada per Foulis:

Atqui facto et non amplius verbo
 Terra concussa est:
 Et reboat fremens sonus
 Tonitru, glomerationes vero emicant
 Coruscationis igneae, turbines autem pulverem
 Circumagitant; et exsiliunt ventorum
 Omnium flatus, in se mutuo
 Ex adverso spirantem discordiam exercentes:
 Aether vero mari est concusus.
 Talis impetus in me coelitus
 Terrorem incutiens aperte venit.
 O mater mea veneranda, o omnium
 Communem lucem circumvolvens aether,
 Cernis quam injusta patiar.

que ets també de tothom, ara mireu-me³²
quant i quant jo pateixo sense culpa!

En primer lloc, la traducció de Καὶ μὴν ἔργῳ κ' οὐκ ἔτι μύθῳ | Χθὼν σεσάλευται. La traducció literal d'aquest passatge seria «La terra ara es mou de fet, i ja no de paraula», i el que dona a entendre és que la catàstrofe amb què Zeus l'havia prèviament amenaçat³³ comença a realitzar-se. La traducció de Masriera és «Ja la terra no s mou per cap paraula», i implica, o bé un error de comprensió del text original —com si la terra s'hagués mogut prèviament com a conseqüència de paraules—, o bé una translació molt matussera del sentit de l'original.

A continuació, dona Βρυχία δ' ἤχῳ παραμυκᾶται | Βροντῆς com «ja brama l tro que ronca com un monstre». Clarament, Masriera tracta de construir una imatge anàloga a l'original i, alhora, acordada amb el metre. El terme «brama» és una traducció vàlida de παραμυκᾶται. El que resulta més sorprenent és la traducció de Βρυχία δ' ἤχῳ [...] Βροντῆς —literalment, «l'eco pregon d'un tro»— com a «tro que ronca com un monstre». De fet, l'adjectiu βρυχία ja apareix ell mateix en sentit translàtic, en tant que sembla que vol dir «des de les profunditats del mar», i en aquest cas voldria indicar simplement «des de la fondària». És possible que Masriera entengui que un so «ronc com el d'un monstre» sigui anàleg a un so que prové de les profunditats, i es tracti d'una mera adaptació que ha aconseguit ajustar al metre. També podria ser que hagi confós βρύχιος amb βράγχος, que vol dir, precisament, «ronc», encara que aquest possible error, per si mateix, no explicaria el «monstre». És igualment plausible que Masriera, aquí, s'hagi basat en Menéndez y Pelayo, que dona aquest passatge com «Ya se mueve | La tierra; ya del trueno el fragor ronco | Resuena; [...]» Però no és gens segur, perquè Masriera, en la resta del passatge, no segueix aquesta versió castellana, molt més ajustada a l'original.

En els vv. 1083 i ss., ἔλικες δ' ἐκλάμπουσι | Στεροπῆς ζάπυροι —literalment, «lluen les ziga-zagues inflamades del llamp»— queda simplement sense traduir. Després d'uns versos raonablement ben fets, el 1088 ξυντετάρακται δ' αἰθὴρ πόντῳ —literalment «l'èter es confon amb el mar»— es converteix en «i la mar i terra | agitant-se ja topen». Novament, la traducció s'aparta inexplicablement del text original. Encara que només podem especular sobre els motius, també en aquest cas sembla que el traductor hagi treballat amb una pressa excessiva, o sense la cura necessària. Ens hi tornem a trobar en els tres versos finals, que Masriera tradueix amb quatre: «Oh déu sagrat que per ma mare vetlles, | oh aire, que ets de tots, oh llum sagrada, | que ets també de tothom, ara mireu-me, | quant i quant jo pateixo sense culpa!» L'únic vers que dona una idea exacta del text original és l'últim. El

32 La forma verbal present en l'edició de Robert Foulis és singular, i és la que es troba en els manuscrits, però la forma en plural del verb grec, mètricament equivalent si hi suposem un apòstrof ben plausible, ha estat conjecturada per West (vid. Sommerstein, 2008, p. 562). De fet, és una correcció prou lògica, perquè Prometeu s'adreça a una pluralitat d'ens. Per bé que la traducció de Masriera no sembla dependre d'una tasca filològica prèvia gaire acurada, no és del tot impossible que hagués tingut independentment la mateixa idea.

33 Cf. els vv. 992–4, 1016–19, 1043–52, 1061–2 de l'obra.

«déu sagrat que per ma mare vetlles» no es troba en l'original, que Carles Riba tradueix adequadament com «Oh Majestat de la meva mare». Sembla prou evident que Masriera ha malinterpretat el terme grec σέβας, a què Riba s'apropa amb «majestat», però que, de fet, significa aquella qualitat que fa que una persona o un objecte inspirin temor reverencial. Els versos següents, «oh aire, que ets de tots, oh llum sagrada, que ets també de tothom», són una adaptació inadequada de l'estructura original, que diu simplement «èter que fas girar la llum comuna». Ja ens hem referit abans al problema de traduir αἰθήρ per «aire». Si Masriera hagués mantingut l'estructura de l'original, la traducció hauria estat francament desafortunada, perquè no té gaire sentit que «l'aire» faci girar «la llum». Però de tota manera aquest caràcter agent de l'èter es perd en la traducció, i en comptes d'un element celeste —l'èter— que en mou un altre que és comú —la llum—, tenim ara dos elements comuns a tothom.

3 A tall de conclusió

Jutjar el treball d'Artur Masriera és difícil. La seva traducció s'aparta repetidament de l'original i és prou obvi que no la podríem recomanar. L'interès principal que pugui tenir és de caire històric. Alhora, no podem deixar de valorar-la com a primer esforç per produir un Èsquil català de manera digna, sobre una base filològica —per defectuosa que aquesta pugui ser—, i sobretot per haver fornir un llenguatge poètic que, amb totes les seves limitacions, és plenament acceptable. Hem de tenir en compte el context històric i cultural: pertany a una època que no és la nostra i està feta amb uns mitjans molt diferents dels que podríem emprar-hi nosaltres. Les seves mancances són, sobretot, les del seu temps i el seu país. Com deia Valls i Taberner en l'article que citàvem al començament, Artur Masriera pertanyia a una generació que va haver de fer-ho gairebé tot.

Els defectes d'aquesta traducció ens donen una idea de la manera de treballar, de les limitacions, i també de l'honradesa —segurament mal entesa— de Masriera. No sembla que elaborés la seva versió catalana a partir d'una traducció prèvia, ni tan sols que consultés traduccions en altres idiomes, fàcilment accessibles. Aparentment, els seus errors provenen d'una mala comprensió de la sintaxi grega, en alguns casos d'errors de morfologia molt elementals, que hauria pogut evitar mitjançant la consulta d'una gramàtica escolar³⁴. Com ja apuntàvem, tot fa pensar en una feina realitzada amb presses i sense cura, per bé que, també, sense trampes: Masriera hi va emprar els coneixements de què disposava i no va cercar dreceres que segurament li haurien permès de fer una traducció més acurada en els nivells més bàsics, però que hauria defugit el que sembla que era el seu propòsit fonamental: presentar una traducció filològica com les que s'havien realitzat i se seguien realitzant en altres llengües europees, i no una mera versió a partir del francès o d'una altra llengua

34 Recordem un exemple ben banal: en el v. 103 traduïa com a pretèrit una forma de futur.

pont. En definitiva: va tractar de dur a terme una tasca per a la qual no estava preparat, ni proveït de les eines necessàries.

En alguns casos hem comparat la seva traducció amb la de Carles Riba. Ja hem comentat els nostres motius per emprar aquesta segona com a referent. De tota manera, hi ha una altra raó, més profunda: les diferències entre la manera de treballar de tots dos ens donen una idea del llarg camí que les lletres catalanes varen recórrer en un temps relativament breu. Podríem dir que Carles Riba va haver de fer tot sol una bona part d'aquest camí;³⁵ però no podem deslligar-lo de les seves circumstàncies ni del procés de normalització que havia experimentat el català com a llengua de cultura en solament tres dècades, o, si ho preferim així, en les dues dècades que separen el *Prometeu* de Masriera de la primera *Odissea* ribiana.

En qualsevol cas, l'obra d'Artur Masriera és valuosa en tant que pertany a aquest procés de normalització. Amb totes les seves imperfeccions, forma part d'un esforç de renovació de llenguatge que va donar els seus fruits, i podem veure-la, ara, com una de les creacions d'un poeta i escriptor potser modest, però que mereixeria sortir del relatiu oblit en què actualment es troba.

Referències bibliogràfiques

- Bassegoda i Amigó, B. 1930. «El polígraf n'Arthur Masriera y Colomer», *Boletín de la Real Academia de Nuevas Letras de Barcelona*, vol. 30, 106: 261–280.
- Batlle i Jordà, C. 1998. *El teatre d'Adrià Gual (1891–1902)*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Camps, A. 2010. *El Decadentismo italiano en la literatura catalana*. Berna: Peter Lang.
- Gallén, E. 2009. «“Enquesta sobre'l teatre en vers” a *Teatralia* (1908–1909): Estudi i edició», *Estudis Romànics* XXXI: 183–218.
- . 1986. «El teatre». Dins Riquer-Comas-Molas, *Història de la literatura catalana* 8, 379–448. Ariel, Barcelona.
- . 2004. «La traducció entre el *siglo XIX* i el *Modernisme*». Dins *Historia de la traducción en España*, ed. F. Lafarga i L. Pegenaute, 661–673. Salamanca: Ambos Mundos.
- Gretser, J. 2012. *Institutionum Linguae Graecae Libri Tres*. Charleston: Nabu Press.
- Gual, A. 1960. *Mitja vida al teatre. Memòries*. Barcelona: Aedos.
- Kitto, H. D. F. 1955. «The Dance in Greek Tragedy», *Journal of Hellenic Studies* 75: 36–41.
- . 1956. *Form and Meaning in Drama*, Methuen, Londres.
- Malé, J. 2003. «Els tràgics grecs, entre el Modernisme i el Noucentisme». Dins *Polis i nació. Política i literatura (1900–1939)*, edició de R. Cabré, M. Jufresa i J. Malé, 235–254. Barcelona: Societat Catalana d'Estudis Clàssics.

35 Jaume Pòrtulas (1984: 42 i ss.): «Val la pena, per més incòmode que sigui, davant de l'engrescament per obscurs personatges que semblen justificar la nostra pròpia activitat en exhumar-los, de no obliterar la discriminació objectiva, necessària, entre una modesta tradició d'abast local i una figura com Riba, que permet més o menys de començar a anar pel món amb les vergonyes salvades.» Òbviament un d'aquests «obscurs personatges» deu ser Artur Masriera.

- Masriera i Colomer, A. 1912. *Joyas del clasicismo: estudios de investigación crítica y vulgarización literaria*. Reus: Celestino Ferrando impr.
- . circa 1910. *Lecciones dudosas en los textos de la epístola Ad Pisones de Horacio*. Tesi doctoral. Reus: Cristiano Ferrando, .
- Masriera i Rosés, L. 1931. *Artur Masriera 1860–1929*. Barcelona: Impr. Casa de la Caritat.
- Menéndez y Pelayo, M. 1883. *Odas, epístolas y tragedias de Marcelino Menéndez y Pelayo, con una introducción de D. Juan Valera*. Madrid: Impr. de A. Pérez Dubrull.
- Pòrtulas, J. 1984. «En els navilis de Pantagruel», *Els Marges* 32: 25–44.
- Pujol, D. 2007. *Traduir Shakespeare: les reflexions dels traductors catalans*. Lleida: Punctum & TRILCAT.
- Silva, J. 2014. «Musical Rythm and Dramatic Structure in Aeschylus' Agamemnon». Dins *Drama, Philosophy, Politics in Ancient Greece*, edició de M. Reig i X. Riu. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Teòcrit. 1921. *Les Syracusanes de Teòcrit, traduït directament del grec*. Trad. Artur Masriera i Colomer. Barcelona: Oliva de Vilanova.
- Vergara Martín, G. M. 1982. *Cantares populares recogidos en diferentes regiones de Castilla la Vieja y particularmente en Segovia y su tierra*. Madrid: Establecimiento de Tipografía de Fortanet, , 1912. West, M. L., *Greek Metre*, Clarendon Press, Oxford.

Edició emprada per Artur Masriera per fer la seva traducció

- Aeschylus. 1746. *Tragoediae, Quae Extant Septem. Cum Versione Latina, et Lectionibus Variantibus*. Glasguae: in Aedibus Academicis Excudebat Robertus Foulis, Academiae Typographus, apud quem prostant.

Altres edicions conegudes per Artur Masriera

- Aeschylus. 1782. *Aeschyli Tragoedia quae supersunt ac deperditarum fragmenta. Recensuit Christian G. Schütz*. Halle: Impens. Ioannis Iacobi Gebaueri. [Artur Masriera cita una edició de l'any 1782 i l'atribueix a «M. Schütz». Suposem que deu ser aquesta. A *The New Annual Register, Or, General Repository of History, Politics and Literature for the Year 1800* publicat l'any 1801 per Andrew Kippis, p. 350, es fa referència a una reedició d'aquesta obra i al seu autor, anomenat, alternativament, «C. G. Schütz» i «M. Schütz» = «Mister Schütz». No sabem si la probable errada de Masriera pot tenir un origen anàleg.]
- . 1745. *Aeschyli Tragoediae Superstites*. Edició de Jan Cornelis de Pauw, acompanyat de la versió llatina de Thomas Stanley; Petrus Grosse filius & socii. [Artur Masriera fa referència a l'edició de «Corneli de Pau» de 1745. Entenem que es deu tractar d'aquesta.]
- . 1663. *Tragodiai Hepta*. Edició de Thomas Stanley amb traducció llatina. Londres: Cornelius Bee.
- . 1877. *Tragoediae et fragmenta, Graece & Latine, cum indicibus*. Edició de K. W. Dindorf. París: Firmin-Didot. [Artur Masriera fa referència simplement a «la de Didot de 1877». Suposem que es refereix a aquesta, encara que «Didot» sigui el nom de l'editorial, no el de l'editor del text.]

Aeschylus. 1779. *Tragoediae Prometheus, Persae et Septem ad Thebas, Sophoclis Antigone. Euripidis Medea. Ex optimis exemplaris emendatae*. Edició de Richard Franz Phillipp Brunck. Heitz: Argentorati.

Eschyle. 1794³⁶. *Théâtre d'Aeschyle, traduit en françois avec des notes philologiques et deux discours critiques, par F. J. G. de La Porte du Theil*. 2 vols. París: L'Imprimerie de la République III. [Artur Masriera cita l'autor d'aquesta traducció com a «Theil», i no com a «La Porte du Theil». Entenem, però, que es deu tractar d'aquesta.]

———. 1770. *Tragédies d'Eschyle, traduites en français par Le Franc de Pompignan*. París: Saillant.

Altres edicions i traduccions d'Èsquil citades

Aeschylus. 1950. *Agamemnon, Edited with a commentary*. Text establert i comentari per E. Fraenkel, 3 vols. Oxford: Clarendon Press.

———. 2008. *Persians, Seven Against Thebes, Suppliants, Prometheus Bound*. Edició i traducció d'Alan H. Sommerstein. Cambridge/Massachusetts/Londres: Harvard University Press.

———. 1983. *Prometheus Bound edited by Mark Griffith*. Cambridge: Cambridge University Press.

———. 1936. *The Agamemnon of Aeschylus*. Edició d'A. Y. Campbell. Londres: Hodder and Stoughton.

Eschyle. 1949. *Tragédies. Les Suppliantes. Les Perses. Les Sept contre Thèbes. Prométhée enchaîné. Orestie*. Text establert i traduït per Paul Mazon. París: Les Belles Lettres.

Èsquil. 1898. *Els Perses: Tragèdia d'AEschyl traduida del grec en vers català*. Traducció d'Artur Masriera i Colomé. Barcelona: Tipografia L'Avenç.

———. 1933. *Tragédies, vol. II*. Text establert per Paul Mazon i traducció de Carles Riba. Barcelona: Fundació Bernat Metge.

36 Les referències bibliogràfiques als dos volums de què consta aquesta edició solen estar datades l'any 1794, per bé que en alguns repertoris figura amb data de 1795. En els volums mateixos hi apareix com a única data l'any III de la República Francesa. Entenem que aquest any és el 1794. Potser es tracta d'una confusió deguda al fet que l'any I del calendari revolucionari francès és el 1792, i no el 1793, que és l'any en què es va començar a emprar oficialment la nova numeració.

L'autoficció francesa, un nou gènere literari per a la postmodernitat

RICARD RIPOLL

Universitat Autònoma de Barcelona

RESUM: L'autoficció apareix a la literatura francesa, de manera oficial, amb el llibre de Serge Doubrovsky, *Fils*, on l'autor descriu el seu quefer com a «ficció d'esdeveniments i de fets estrictament reals; si es vol, autoficció, per haver confiat el llenguatge d'una aventura a l'aventura del llenguatge, fora de la saviesa i fora de la sintaxi de la novel·la, tradicional o nova.» (de la contracoberta de *Fils*). A partir d'aquest esdeveniment, i com a superació del Nouveau Roman dels anys cinquanta, la literatura francesa indagarà en aquesta nova via, fent de l'autoficció un camp d'experimentació de la llengua. A Espanya, la recepció de l'autoficció ha estat molt limitada i no s'ha considerat com un «gènere» experimental. Així doncs, cal entendre la riquesa de les propostes autoficcionals a la literatura francesa com una manera de replantejar el binomi «escriptura de l'aventura» vs «aventura de l'escriptura», força present en els debats dels anys setanta, i que havia portat a un cert estancament del relat, per proposar un nou gènere per a la postmodernitat on la forma i el fons, la història i el llenguatge ja no es perceben com a antagonics, sinó que són tractats conjuntament i de manera indestriable.

PARAULES CLAU: Autoficció, experimentalisme, literatura francesa

TITLE: The french autofiction, a new genre for postmodernism

ABSTRACT: «Autofiction» appears in French literature, officially, with the book by Serge Doubrovsky, *Fils*, where the author describes his work as «fiction of events and of strictly real facts. If you want to, autofiction, for having entrusted the language of an adventure to the adventure of the language, beyond the wisdom and beyond the syntax of the novel, traditional or new.» (from the back cover of *Fils*). From this event, and as a way to improve the Nouveau Roman of the 1950s, French literature will move towards making autofiction a field of experimentation of language. In Spain, the perception of autofiction has been very limited and should not be considered as an experimental «genre». Thus, it is necessary to understand the wealth of the autofictional proposals in French literature as a way to rethink the binomial «writing about adventure» vs «adventure of writing», quite present in the debates of the 1970s, and that had led to a certain stagnation of narrative, to propose a new gender for post-modernity where form and background, history and language are no longer perceived as antagonistic but are dealt with together and not as inseparable approaches.

KEYWORDS: *Autofiction*, experimentalism, french literature

Introducció

Des dels inicis d'aquest nou segle XXI, l'autoficció s'ha consolidat a la literatura francesa com un gènere innovador, imposant-se fins i tot per sobre de qualsevol altre moviment i apareix com un corrent que pot inscriure's en la continuïtat dels moviments més radicals del segle anterior, com el Nouveau Roman o Tel Quel. És cert, però, que no es repeteix la dimensió política que tenien aquests moviments, en tot cas, no amb la mateixa importància. Si als anys 60 i 70, els representants d'una literatura compromesa amb la radicalitat ideològica del moment (marxismes diversos, psicoanàlisi, feminisme...), pensaven l'escriptura com a

transformació de les mentalitats i crítica de la institució, l'evolució de la societat va portar cap a una modificació de les temàtiques i els mateixos escriptors que havien defensat les teories de conjunt, ara es tombaven cap a una subversió molt més centrada en el subjecte i l'individu. El mateix Philippe Sollers, a partir del 1983, deixava enrere els seus experiments practico-teòrics inscrits en una textualitat extrema i proposava textos més llegibles on la reflexió sobre el Jo esdevenia una altra manera de plantejar una relació radical entre autor i lector. Amb *Femmes* mostrava un narrador que, a partir de les seves experiències personals i sexuals, encarava un nou intent de «canviar la vida». En aquesta via, varen sorgir, en el camp de l'escriptura de dones, una multitud de textos que plantejaven la sexualitat com a centre d'interès i de conflicte d'una literatura que cercava una nova manera de concebre «l'escriptura d'una aventura». Tornaven les temàtiques anteriors, però en un altre mode: el text esdevenia la traça d'una psicoanàlisi que situava el subjecte com a inscripció política i, per tant, qualsevol escriptura del Jo s'havia de llegir com a intent polític de conjuminar el fons i la forma, «l'escriptura d'una aventura» i «l'aventura d'una escriptura» (segons la fórmula de Jean Ricardou [1971: 111]) o la lectura de «plaer» i la lectura de «gaudi» (segons la distinció de Roland Barthes [1973: 32]).

D'aquesta manera, l'autoficció, allunyant-se de l'autobiografia i de la novella autobiogràfica, es presentava com a gènere capaç de representar la postmodernitat i les seves ambigüitats. Però també presentava les seves pròpies ambigüitats i els mateixos escriptors la practicaven amb matisos diversos.

Intentarem en aquest article presentar les diferents aproximacions de l'autoficció, a partir de les reflexions dels autors que la reivindiquen i dels estudiosos que n'estan fent la teoria. Presentarem un cas particular d'autoficció, el que practica l'escriptora Chloé Delaume, que ens sembla, en l'actualitat, la línia més radical que permet prosseguir els treballs de les avantguardes dels anys 60 i 70. I, finalment, veurem quina ha estat la recepció d'aquest corrent a partir de les traduccions en espanyol i en català.

Definicions de l'autoficció

L'autoficció neix, com a concepte, amb la novella de Serge Doubrovsky, *Fils*, el 1977. L'autor crea el neologisme a partir de dos termes, «auto» (un mateix) i «ficció» com a resposta, gairebé lúdica, al quadre constituït per Philippe Lejeune (1975:28):

Diari íntim	Redactat amb un «Jo», no retrospectiu.
Memòries	Coincidència entre l'autor i el narrador, però el tema de les memòries són la història i la societat.
Assaig	Coincidència entre l'autor i el narrador, però l'autor dóna a conèixer les seves experiències i reflexions sense cronologia, sense ordre.
Autoretrat	No retrospectiu. Ofereix una imatge de l'autor a l'instant.

Novella biogràfica	El personatge principal és el narrador, però no l'autor: per saber-ho cal ésser un lector informat.
Biografia	Relat de la vida d'una persona real, però redactat per un altre autor.
Casella cega	Concordança del nom de l'autor, del personatge i del narrador, però en un context fictici.

En aquest quadre, Philippe Lejeune intenta definir l'autobiografia a partir de les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, considerades una de les primeres obres autobiogràfiques. S'inspira de la citació següent: «Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme, ce sera moi».¹

D'aquesta manera, Philippe Lejeune considera que l'autobiografia reposa essencialment sobre un pacte entre el lector i l'autor a partir de tres valors imprescindibles: valor de veritat, valor d'acció i valor d'identitat. I proposa una definició moderna de l'autobiografia: «Un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.»²

Aquesta definició li permet construir un quadre amb set entrades que pretén distingir els diversos gèneres encabits fins aquell moment dins del gènere autobiogràfic. Però deixa una casella buida, pensant que no existeix cap text que respongui a l'exigència de la «concordança del nom de l'autor, del personatge i del narrador en un context fictici», cosa que significaria poder imaginar una novella (ficció) que respectés el pacte autobiogràfic (veritat). I deixa buida la casella corresponent. Aquesta «casella cega» suposa un nou pacte, basat en un oxímoron, ja que només es pot concebre amb l'associació de dos tipus de narracions oposades. Es tractaria d'un relat on l'autor és també el narrador i el personatge principal, com en l'autobiografia, però que es presentaria com una ficció i, per tant, deixaria en suspens el valor de veritat associat a l'autobiografia.

Quan es publica el llibre de Philippe Lejeune, Serge Doubrovsky pensa de seguida que seria tot un repte demostrar, a la pràctica, la possibilitat d'un escrit a partir de la contradicció dels pactes i planteja el seu llibre, *Fils*, com l'exemple que no existia i que permet omplir la «casella cega». Per a Doubrovsky, *Fils* no és una autobiografia:

Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau.³

1 «Vull mostrar als meus semblants un home en tota la veritat de la natura; i aquest home seré jo».

2 «Un relat retrospectiu en prosa que fa una persona real de la seva pròpia existència, quan posa l'accent en la seva vida individual i en particular en la història de la seva personalitat».

3 «Autobiografia? No, això és un privilegi reservat a la gent important d'aquest món, al final de llur vida, i en un estil elegant. Ficció d'esdeveniments i de fets estrictament reals; si es vol, autoficció, per haver confiat el llenguatge d'una aventura a l'aventura del llenguatge, apartat de la saviesa i apartat de la novella, tradicional o no».

Amb aquest experiment, Serge Doubrovsky respon, al mateix temps, al desig de Jean-Paul Sartre d'escriure «una ficció que no sigui ficció». (Sartre 1976: 145)

Entre pacte novellesc i pacte autobiogràfic, l'autoficció apareix com un gènere híbrid i, sobretot, com a experiència dels límits de l'escriptura. No hem d'oblidar que el context en el qual s'inscriu és el de les escriptures textuais nascudes del Nouveau Roman i del rebuig dels realismes convencionals. Així doncs, cal destacar que l'autoficció suposa, alhora, una ruptura genèrica (barreja de ficció i d'autobiografia) i una ruptura estilística (aventura d'una escriptura més que no pas escriptura d'una aventura).

Aquí, sens dubte, rau la diferència entre autoficció i novella autobiogràfica. La novella autobiogràfica marca una distància entre l'autor i el personatge, diferenciant-ne els noms, i proposa uns esdeveniments reals, que es donen per viscuts, per a bastir la ficció. L'autoficció, al contrari, es construeix a partir de la posada en escena del mateix autor, que és idèntic al personatge i que barreja realitat i ficció per donar a l'escriptura la preeminència de la narració (Bouhadid 2008). Serge Doubrovsky ho definia així: «L'autofiction c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain de me donner à moi-même et par moi-même, en y incorporant au sens plein du terme, l'expérience du vécu, non seulement de la thématique, mais dans la production du texte».⁴

És evident, però, que cadascú hi pot veure allò que més li convé; les ambigüitats són moltes i molt sovint fan difícil de saber si ens trobem davant d'una autoficció, d'una novella autobiogràfica o, fins i tot, d'una novella o d'una autobiografia (Bouhadid 2008). Gérard Genette ja distingia entre dues categories d'autoficció: «Les vraies autofictions dont le contenu narratif est, si je puis dire, authentiquement fictionnel» i les «falses autofictions» que serien les obres que «ne sont fictions que pour la douane : autrement dit, autobiographies honteuses».⁵

Vincent Colonna, per la seva banda, s'allunya de la proposta de Doubrovsky: «La fictionnalisation de soi consiste à s'inventer des aventures que l'on s'attribuera, à donner son nom d'écrivain à un personnage introduit dans des situations imaginaires. En outre, pour que cette fictionnalisation soit totale, il faut que l'écrivain ne donne pas à cette invention une valeur figurale ou métaphorique, qu'il n'encourage pas une lecture référentielle qui déchiffrerait dans le texte des confidences indirectes».⁶ Per a Colonna, l'autoficció existeix quan hi ha identitat entre autor, narrador i personatge, que fa de la història una ficció on la realitat no té cabuda. (Bouhadid 2008)

4 «L'autoficció és la ficció que he decidit, com a escriptor, donar-me a mi mateix i per a mi mateix, incorporant-hi, en el sentit estricte del terme, l'experiència d'allò viscut, no únicament de la temàtica, sinó en la producció del text» (Doubrovsky 1988: 70. Citat per Gasparini 2004: 23).

5 «Les vertaderes autoficcions amb un contingut narratiu, per dir-ho així, autènticament fictici» i les «falses autoficcions», que serien les obres que «no són ficcions més que per a la duana: és a dir, autobiografies avergonyides» (Genette 199: 87).

6 «La posada en ficció d'un mateix consisteix a inventar-se aventures que hom farà seves, a donar el seu nom d'escriptor a un personatge introduït en unes situacions imaginàries. A més, perquè aquesta posada en ficció sigui completa, cal que l'escriptor no doni a aquest invent un valor figurat o metafòric, que no privilegiï una lectura referencial que desxifraria en el text confidències indirectes» (Colonna 2004: 3).

Així, distingeix quatre menes d'autoficció:

1. *L'autoficció fantàstica*: l'autor és al centre del text, com el que passa a l'autobiografia, n'és l'heroi, però transforma la seva existència i la seva identitat en una història irreal, sense cap mirament pel que fa a la versemblança.
2. *L'autoficció especular*: l'autor assumeix un paper restringit i no és el centre de la història.
3. *L'autoficció intrusiva*: on «l'avatar de l'écrivain est un récitant, un raconteur ou un commentateur».
4. *L'autoficció biogràfica*: l'autor és l'eix del llibre, explica la seva vida, però la posa en ficció. (Colonna 2004: 3).

Aquesta darrera categoria és la definició actualment amb més consens quan es parla d'autoficció.

Philippe Lejeune opina que «Pour que le lecteur envisage une narration apparemment autobiographique comme une fiction, comme une autofiction, il faut qu'il perçoive l'histoire comme impossible ou incompatible avec une information qu'il possède déjà»⁷ i també Laurent Jenny: «L'autofiction serait un récit d'apparence autobiographique mais où le pacte autobiographique (qui rappelons-le affirme l'identité de la triade auteur-narrateur-personnage) est faussé par des inexactitudes référentielles».⁸ Car les estratègies de *posada en ficció* són múltiples i passen per la posada en ficció de la història del personatge-narrador, de la identitat del narrador o de la identitat del personatge. Cadascuna d'aquestes estratègies pot donar lloc a una autoficció particular. Laurent Jenny veu així diverses autoficcions possibles.

Per a Jacques Lecarme només hi hauria dues maneres d'entendre l'autoficció: una autoficció estricta, quan els fets narrats són reals, però la manera de contar-los s'inspira en les tècniques de la ficció, i l'autoficció en sentit ampli, que seria una barreja de records i d'imaginari. (Lecarme 1992)

Marie Darrieussecq, per la seva banda, defineix l'autoficció com un «Récit à la première personne se donnant pour fictif mais où l'auteur apparaît homodiégétiquement sous son nom propre et où la vraisemblance est un enjeu maintenu par de multiples «effets de vie»⁹. Els «efectes de vida» remetent a una estratègia escriptural per mantenir la versemblança d'un relat que se sap fictici, que aspira a ser novella, novella d'una vida singular.

7 «Perquè el lector pugui considerar una narració aparentment autobiogràfica com una ficció, com una autoficció, cal que percebi la història com impossible o incompatible amb alguna informació que ell ja té» (Lejeune 1986: 65).

8 «L'autoficció seria un relat amb una aparença autobiogràfica però on el pacte autobiogràfic (que, recordem-ho, afirma la identitat de la tríada autor-narrador-personatge) queda falsejat per inexactituds referencials» (Jenny 2003).

9 «Relat en primera persona que es dona per fictici, però on l'autor apareix homodiegèticament amb el seu nom propi i on la versemblança és un repte que es manté mitjançant múltiples efectes de vida» (Darrieussecq 1996: 369–370).

Pensar l'autoficció com a gènere, entre novella i autobiografia, suposa acceptar la hibridació com a generador de textualitat i el Jo com a instància inestable que permet la confusió i el joc. Així, Céline Maglica opina que «L'autofiction n'est pas une fictionnalisation de soi: se fictionnaliser, c'est partir de soi pour créer une existence autre, c'est transposer son être dans le champ des possibles qui pourraient | auraient pu avoir lieu dans la réalité. L'autofiction, c'est transposer sa vie dans le champ de l'impossible, celui de l'écriture, un lieu qui n'aura jamais lieu... C'est, en quelque sorte, l'énonciation elle seule qui est fiction dans le livre.»¹⁰

Si no es considera com un gènere, l'autoficció només es pot concebre com a posada en ficció del Jo. En aquest sentit, Mounir Laouyen proposa de considerar-la com una categoria textual (1999: 7). Definir l'autoficció a partir de les estratègies escripturals, pensant-la a partir dels efectes de llenguatge, és tornar a la pràctica de Doubrovsky, que afirmava que als seus llibres «tout a été vécu, la matière est le réel, seulement le réel (rien n'est inventé); c'est l'écriture qui transforme cette matière brute; l'autofiction est donc d'abord un exercice de style, une mise en forme expérimentale du réel par le langage».¹¹ Tot és llenguatge, literatura i, per tant, ficció. Només el llenguatge pot crear uns esdeveniments que es donen per reals i que són la matèria de l'autoficció.

Al capdavant, veiem que el centre de la confusió rau en el concepte d'autobiografia. Les dues maneres d'entendre l'autoficció, referencial o estilística, plantegen una mateixa problemàtica, que és com encarar la veritat, sabent que no existeix cap veritat absoluta i que tant la novella com l'autobiografia mostren una veritat sotmesa a les contradiccions del qui la presenta. Dir la veritat només pot ser una estratègia per construir efectes de veritat i, per tant, ficció. I, d'altra banda, com pot existir veritat quan la forma és la que domina el relat i la sotmet a l'imperi de l'art?

Aquí rau la diferència entre autoficció i autobiografia, en la intenció: dir, d'una banda; escriure, de l'altra. Segons Doubrovsky, l'autoficció és una manera de parlar d'un Jo problemàtic, donant a la llengua el poder de determinar-ne els laberints que el conformen. Una mena de psicoanàlisi lligat a la ficció. D'aquesta manera, l'autoficció que Laurent Jenny anomena «estilística», la que va definir Serge Doubrovsky, passa per una recerca del llenguatge per posar en evidència el subconscient d'un Jo que es va construint al fil de la narració. L'autoficció seria, així, segons Laurent Jenny, una «autobiografia de l'inconscient» (2010). Donar-li una dimensió estilística, més enllà de la dimensió referencial, és tornar a l'essència de l'autoficció, al seu discurs aliat de la confiança i de l'anàlisi, és fer-ne un discurs

10 «L'autoficció no és una posada en ficció d'un mateix; posar-se en ficció consisteix a partir d'un mateix per crear una existència altra, consisteix a transposar el seu ésser en el camp dels possibles que podrien/hauren pogut tenir lloc a la realitat. L'autoficció consisteix a transposar la pròpia vida en el camp de l'impossible, el de l'escriptura, un lloc qui mai no tindrà lloc... Això significa, d'alguna manera, que només l'enunciació és ficció en el llibre» (Maglica 2009).

11 «tot ha estat viscut, la matèria és la realitat, només la realitat (res no ha estat inventat); és l'escriptura que transforma aquesta matèria bruta; així doncs l'autoficció és en primer lloc un exercici d'estil, una posada en forma experimental de la realitat pel llenguatge».

d'escriptura, on la realitat s'esborra rere la ficció. També ha estat una de les singularitats de l'autoficció francesa quan ha tornat a la palestra a partir d'unes novel·les que barrejaven realitat i ficció, com *Femmes*, de Philippe Sollers, el 1983, i sobretot *L'Inceste*, de Christine Angot, el 1999. Aleshores es va obrir el debat de la qualitat literària, que va quedar sota sospita amb la profusió de llibres que aprofitaven l'efecte de moda de narracions escandaloses que propulsaven els seus creadors (sovint dones) a una fama televisiva. Marie Darrieussecq ja parlava, en aquest sentit, d'un gènere «poc seriós». (Darrieussecq 1996: 369–370)

Autoficció i escriptura subversiva

El crític francès Georges-Arthur Goldschmidt es preguntava, al colloqui de Cerisy-la-Salle dedicat a l'autoficció, l'estiu de 2008, si era possible concebre unes autoficcions divertides (Goldschmidt 2010: 50). I és que el gènere autoficció ha estat marcat, des del començament, per la posada en escena literària d'un drama o d'una història particularment punyent. Hom no escriu, i menys quan ho fa al recer d'un secret, per comunicar la seva felicitat de viure. És, de fet, una característica d'una certa mena de producció literària en què la tragèdia s'inscriu al cor de la trama i en fa l'interès. L'autoficció, pensada com a novella particular, està necessàriament lligada al desvetllament d'una prohibició, sigui social, política o sexual. S'inscriu en la línia d'una literatura política que cura les ferides del Jo perquè situa el cos en primer línia, perquè proposa el despullament d'un Jo pertorbat.

Com hem vist, existeixen moltes teories al voltant de l'autoficció. De Serge Doubrovsky a Jacques Lecarme, passant per Vincent Colonna, de Philippe Gasparini a Philippe Vilain, de Claude Burgelin als escriptors que la practiquen, l'autoficció ha generat tota mena d'anàlisis, moltes, fines i profundes, variades i riques. Actualment, els especialistes es posen d'acord a considerar dues escoles, aquella que privilegia el «bio» (després de Doubrovsky) i la que la considera una ficció més, la ficció d'una vida, seguint les tesis de Vincent Colonna. Per la nostra banda, pensem que existeix una tercera via, la que va obrir l'escriptora Chloé Delaume, on escriptura i vida es barregen i marquen l'espai d'una recerca experimental al voltant del Jo. On l'escriptura redobla la vida, on l'escriptura és capaç d'anticipar-se a la vida, de crear-la, fins i tot de canviar el curs de la realitat.

Chloé Delaume, amb els seus primers llibres, *Les Mouffettes d'Atropos*, *Le Cri du Sablier* i *La Vanité des Somnambules*¹², orienta l'autoficció cap al terreny de la literatura experimental. Amb aquesta trilogia, on narra a pinzellades el seu drama personal, l'assassinat de la seva mare a mans del pare, davant d'ella quan té vuit anys, de vegades amb força detalls, Chloé Delaume fa de l'autoficció un espai per alliberar la paraula i les imatges insuportables. Ens ensenya que entre relat i novella hi ha una tensió permanent que va d'una veritat demostrable a una posada en ficció de fets reals o, fins i tot, a la repetició simbòlica d'episodis viscuts mitjançant una construcció novel·lesca. En tots els casos, la veritat —real, realitat, vivència, experiència— permet de marcar les fronteres amb la novella autobiogràfica, tot

12 *Les Mouffettes d'Atropos* (2000), *Le Cri du sablier* (2001), *La Vanité des somnambules* (2003).

i que la distància no és sempre molt clara, si no és que la novella autobiogràfica pretén construir una totalitat, mentre l'autoficció aposta per la fragmentació d'episodis obsessius.

Philippe Forest, al Colloqui de Cerisy, parla així de l'autoficció:

[...] à la façon d'un feuilleton qui se perpétue de livre en livre (de livraison en livraison) et duquel auteur et lecteur se trouvent malgré eux amoureusement captifs, contraints par une insatiable et insignifiante curiosité à en tourner les pages pour trouver ce qui vient après. [alors que] L'illusion autobiographique consiste à penser que tout pourrait être dit en une fois et à croire ainsi en un possible achèvement. C'est pourquoi chacun n'écrit jamais qu'une et une seule autobiographie et qu'il l'écrit forcément au passé.¹³

Segons Hubert Lucot, «L'autofiction, ça consiste à rendre cinématographique — à donner du mouvement à ce qui serait photographique — le cadrage d'un souvenir ou d'une perception»¹⁴. Així, l'autobiografia seria la fotografia d'una vida, la captura d'un temps passat, aniria lligada a la fascinació mentre que l'autoficció, a partir d'un arravatament traumàtic, obligaria el lector a uns desplaçaments constants, a lectures plurals a partir d'un lloc únic, el del cos violentat.

L'autoficció només es pot concebre com a moviment, «moviment de vida» per a Philippe Forest (2010: 132), i això és el que la diferencia, bàsicament, de l'autobiografia, que és més aviat una manera totalitària d'organització del passat. Aquest gest totalitari, global, de l'autobiografia no és adient amb les diverses morts anunciades a partir del final del segle XIX, enterrant el poder absolut del Subjecte, la mort de Déu (Nietzsche), la mort del subjecte omniscient (Freud), la mort de l'autor (Barthes, Foucault). Per tant, és en aquesta deliquescència del subjecte que s'inscriu l'autoficció, com a gènere que representa la postmodernitat, i que d'alguna manera ja respon a allò que Nathalie Sarraute havia definit, el 1956, com a «ère du soupçon». Car, sens dubte, l'autoficció marca aquesta època de recel biogràfic i cal situar-la en paral·lel amb la revolució escriptural que suposa el Nouveau Roman: és una nova manera d'entendre la realitat a partir del replantejament de l'expressió (exacerbada pel romanticisme) i de la representació (tan mitificada pel realisme). L'autoficció, com a gest eminentment escriptural, permet equilibrar les oposicions marcades per Jean Ricardou quan defineix l'oposició entre una literatura basada en «l'escriptura de l'aventura», on predomina la dimensió referencial, i una literatura inscrita en «l'aventura d'una escriptura», on la dimensió literal és essencial.

13 «[...] a la manera d'una sèrie que es va perpetuant de llibre en llibre (de lliurament en lliurament) i dels quals autor i lector en són, malgrat ells, uns enamorats captius, forçats per una insaciable i insignificant curiositat a girar-ne les pàgines per saber què passa després [quan] la il·lusió autobiogràfica consisteix a pensar que es podria dir tot en una sola vegada i per tant creure en un possible acabament. És per això que sempre s'escriu una única autobiografia i que s'escriu a la força en passat» (Forest 2010: 131).

14 «L'autoficció consisteix a tornar cinematogràfic —a donar moviment a allò que seria fotogràfic— l'enquadrament d'un record o d'una percepció» (Lucot 2010: 75).

Amb l'autoficció, realitat i escriptura es fonen i interactuen. No es pot privilegiar l'aventura, sinó estaríem parlant de novella autobiogràfica, i, alhora, no es pot entendre el gest d'escriure únicament a partir dels paràmetres formals, ja que l'autoficció es genera a partir d'una història. Es tracta, doncs, d'escriure una vida a partir de la fragmentació que aquesta suposa.

Chloé Delaume, en *la Règle du je*, proposa la diferència següent: «L'autobiographe écrit sur sa propre vie. L'autofictionnaliste écrit avec.» (2010: 20).

Es qüestió, per tant, d'escriure *amb* la vida per guarir les ferides de la vida: «Avec l'autofiction je tenais le moyen de dévier les ecchymoses» (2010: 13). Per a Chloé Delaume, la literatura és, essencialment, la possibilitat d'un nou naixement per l'escriptura. Cal inventar-se a partir del dia a dia, tractant de lligar la vida i l'escriptura, rebutjant les fronteres entre realitat i ficció. Així, el pseudònim escollit per Chloé Delaume neix de la fusió entre Boris Vian i Antonin Artaud, encontre fortuït entre el personatge de *L'escuma dels dies* (Chloé) i el títol de l'obra d'Artaud, *L'arve et l'aume*, adaptació del capítol sisè de *Alícia a través de l'espill* de Lewis Carroll.

L'autoficció segons Delaume és la pràctica d'una travessia a l'altra banda: imatge invertida, extracció d'un mateix i posada a distància, per tal de reconèixer el mal que s'enganxa a la identitat, que la deforma, que l'escindeix en continus sofriments. L'autoficció esdevé, segons paraules de Delaume, «una negociació del dolor» (Delaume 2010: 51). Perquè el sofriment ve del subjecte masegat per la vida i només l'escriptura, construint el Jo, pot extreure el verí i situar-lo de cara a un mateix en un joc d'impudícia, d'obscenitat, d'intimitat que, per força, és un gest polític. Per tant, l'autoficció no pot ser un testimoniatge, és un acte literari, on la llengua és essencial: «Ce qui importe, ce n'est pas moi, c'est comment le Je opère, ce qui importe c'est la langue certainement pas l'histoire». (2010:65)

I aquí rau l'error més habitual quan parlem d'autoficció, quan hom creu, o vol creure, que la història, pel fet del seu dramatisme, per la força vital que demostra, esdevé el centre del llibre, l'únic tema, fins al punt de transformar-se en un testimoniatge que situa el lector al lloc d'un «voyeur» sense escrúpols. Allò que veu el lector, però, és més aviat un reflex de si mateix, de la seva condició humana, un dolor universal que, mitjançant la ficció, l'acara amb les tragèdies que reconeix, però sobretot aquest participa en la posada en forma d'aquesta aflicció amb la lectura que es transforma en gest polític com a imatge del gest d'escriptura: «Par le biais de l'autofiction, le Je peut se redresser, entrer en résistance. Ecrire le Je relève de l'instinct de survie dans une société où le capitalisme écrit nos vies et les contrôle». (Delaume 2010: 78)

L'obra de Chloé Delaume permet de concebre el pas intermediari entre les dues vies que s'enfronten, des dels anys 50 a França, a saber «l'escriptura d'una aventura» i «l'aventura d'una escriptura». Amb l'autoficció la literatura realista es confronta al fet que qualsevol veritat transportada a la literatura esdevé ficció i la literatura formalista descobreix que la ficció també es recolza sobre la veritat. Amb l'autoficció de Chloé Delaume, a més, s'afegeix el component subversiu, fent de la literatura un camp d'experimentació de les veus del Jo,

un «laboratori d'escriptura i de vida» (2010: 20). D'aquesta manera, mitjançant l'escriptura, el subjecte participa en la seva aventura.

Chloé Delaume proposa en els seus llibres un recorregut laberíntic on el dolor és el centre de l'escriptura. Cada novella és una nova experiència. A *Les Mouflettes d'Atropos* explica la seva experiència de la prostitució; a *Le Cri du sablier* malmet la sintaxi i utilitza l'alexandrí per mostrar el dolor de l'infant acarat amb l'impossible; i a *La Vanité des somnambules* reflexiona sobre les relacions entre autobiografia i autoficció mostrant com una nova identitat pren possessió del seu cos. És a *Le Cri du sablier* on Chloé Delaume relata el drama que ha viscut:

En banlieue parisienne il y avait une enfant. Elle avait deux nattes brunes, un père et une maman. En fin d'après-midi le père dans la cuisine tira à bout portant. La mère tomba première. Le père visa l'enfant. Le père se ravisa, posa genoux à terre et enfouit le canon tout au fond de sa gorge. Sur sa joue gauche l'enfant reçut fragment cervelle. Le père avait perdu la tête sut conclure la grand-mère lorsqu'elle apprit le drame¹⁵

Totes les novel·les que seguiran tornaran a presentar la tragèdia obsessivament, de maneres diverses, construint un calidoscopi del drama:

Le 30 juin la maman en instance de divorce avait fait ses valises et la malle de l'enfant pour partir en vacances au fond du Finistère. La mère avait prévu un juillet aux dolmens repos à la bicoque de ses propres parents. La mère n'avait pas de permis de conduire. Elle avait demandé au grand-père de venir chercher à la maison les fuyardes en voiture (...) La mère pensait finir le 30 juin cette sale vie (...) L'enfant avait dormi la nuit du 29 juin en rêvant dunes bretonnes et père anéanti. Le père depuis trois jours n'était plus au logis (...) Le grand-père en voyant l'arme vipérée du père posa verre en chemin et courut au couloir. Il était quatre pattes réfugié aux toilettes quand retentit la salve liquidation maman et autoparricide.¹⁶

15 «En els suburbis de París, hi havia una nena. Tenia dues cuetes negres, un papa i una mamà. Al capvespre, el pare a la cuina va desapar a boca de canó. La mare va caure la primera. El pare va encanonar la nena. El pare va canviar d'idea, va posar els genolls a terra i es va introduir el canó al fons de la gola. Sobre la galta la nena va rebre fragments de cervell. El pare havia perdut el cap va dictaminar l'àvia en assabentar-se del drama» (Delaume 2001:19).

16 «El 30 de juny la mare està esperant el divorci havia preparat les maletes i el bagatge de la nena per marxar de vacances al fons del Finistère. La mare havia previst un juliol de dòlmens repòs a casa dels seus pares. La mare no tenia carnet de conduir. Havia demanat a l'avi que vingués a casa per emportar-se les fugitives en cotxe. (...) La mare pensava que acabaria amb la mala vida aquell 30 de juny (...) La nena havia dormit la nit del 29 de juny somiant dunes bretones i pare desfet. El pare ja feia tres dies que no era a casa (...) L'avi en veure l'arma enverinada del pare va posar got en camí i va córrer cap al passadís. Era a quatre grapes refugiat al lavabo quan van retrunyir els trets salve liquidació mamà i autoparricidi».

A *Les mouflettes d'Atropos*, ho presenta així:

Celle d'une petite fille qui a grandi trop vite et qui du coup se retrouve embarquée dans un truc pas du tout de son âge. C'est l'histoire d'une petite fille qui avait perdu sa maman et qui voulait châtrer les ogres (...) Elle a décidé de mourir. Et c'est là que commence vraiment l'histoire. Parce que l'histoire des femmes n'est que la somme des récits de suicides infantiles¹⁷

A *La Vanité des somnambules*, Chloé Delaume pensa el Jo des del buit que crea a partir del moment que inicia el seu discurs: «Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction» (2003: 7). El text desenvolupa la paradoxa del subjecte, existir sense existir, car és necessària una veu des d'on parlar, un cos que permeti la representació de qui parla, però l'escriptura desfà aquesta estabilitat i subratlla, en el sentit de Mallarmé, que «rien n'aura eu lieu que le lieu» i el poema continua amb «excepté peut-être une constellation». L'escriptura de Chloé Delaume construeix de mica en mica aquesta constel·lació on la identitat encara podria manifestar-se sense violència, aquest lloc de la reconstrucció d'un mateix.

Tota l'obra de Chloé Delaume és una recerca al voltant de les relacions entre escriptura i vida, entre biografia i experimentació del llenguatge. L'autobiografia parla en passat, reprèn un passat acabat, mentre que l'autoficció s'obre sobre un futur que cal reconquerir indefinidament. El sentit per a l'autobiògraf és una dada a partir de la qual l'escriptor construeix un text. L'autoficció, de la seva banda, proposa un sentit fugisser a partir d'una escriptura que no té cap altra missió que la de crear el seu propi espai, un espai on les identitats són complexes i canviants.

Recepció de l'autoficció

Ens podríem arriscar a proposar, de manera ràpida, una mena de classificació de l'autoficció en tres fases: la gènesi, amb la creació del terme per Doubrovsky, i el llibre que marca aquest inici (*Fils*); el període en què l'autoficció es desmarca dels moviments anteriors, entre els anys 70 i 90, com per exemple la trilogia que Alain Robbe-Grillet escriu (sota el títol *Romanesques* i definint-la com a «Nouvelle autobiographie»¹⁸) fent evolucionar les seves tesis sobre el Nouveau Roman, o bé la novella *Femmes* de Philippe Sollers, que abandona definitivament la novella experimental per construir uns textos que reivindiquen una nova autobiografia. Finalment, la fase que comença a partir de l'any 2000, impulsada sobretot pel

17 «La d'una nena que s'ha fet massa de pressa gran i que llavors es troba enmig d'una cosa que no és de la seva edat. És la història d'una nena que havia perdut la seva mamà i que volia castrar els ogres (...) Va decidir morir. I llavors és quan comença realment la història. Perquè la història de les dones no és sinó la summa dels relats de suïcidis infantils» (Delaume 2000: 34).

18 Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient* (1985), *Angélique ou l'Enchantement* (1988), *Les Derniers Jours de Corinthe* (1994).

llibre escandalós de Christine Angot, *L'Inceste*, i que podem considerar com a construcció d'un corrent que es consolida i aspira a crear un nou gènere literari.

1. Gènesi de l'autoficció: Serge Doubrovsky (*Fils*, 1977)
2. Autoficcions postmodernes: Philippe Sollers (*Femmes*, Gallimard, 1983; *Portrait du joueur*, 1984; *Le Cœur absolu*, 1987; *Les Folies françaises*, 1988); Guillaume Dustan (*Dans ma chambre*, 1996; *Je sors ce soir*, 1997; *Plus fort que moi*, 1998); Alain Robbe-Grillet (trilogia *Romanesques*, 1985–1994); Annie Ernaux (*Les Armoires vides*, 1974; *Ce qu'ils disent ou rien*, 1977; *La Femme gelée*, 1981; *La Place*, 1983; Hervé Guibert (*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, 1990; *Le Protocole compassionnel*, 1991, *L'Homme au chapeau rouge*, 1992)
3. Consolidació de l'autoficció: Christine Angot (*L'Inceste*, 1999; *Quitter la ville*, 2000; *Rendez-vous*, 2006; *La petite foule*, 2014); Catherine Cusset (*Jouir*, 1997, *La haine de la famille*, 2001; *Confessions d'une radine*, 2003; *New York. Journal d'un cycle*, 2009); Christophe Donner (*Un roi sans lendemain*, 2007; *Vivre encore un peu*, 2011; *À quoi jouent les hommes*, 2012); Camille Laurens (*Dans ces bras-là*, 2000; *Romance nerveuse*, 2009); Philippe Forest (*L'Enfant éternel*, 1997; *Le Nouvel Amour*, 2007; *Le siècle des nuages*, 2010; *Le Chat de Schrödinger*, Gallimard, 2013).

Si tenim en compte que aquest llistat pot representar, sense voluntat exhaustiva, com ja hem apuntat, una mena de «cànon» de l'autoficció francesa, seria interessant veure quins han estat els textos que han estat traduïts en castellà o en català i quina n'ha estat la recepció.

Les primeres novel·les de Serge Doubrovsky no han estat traduïdes. Arturo Firpo va publicar a Lumen la seva traducció de *Femmes* amb el títol *Mujeres*, el 1985, quan la literatura de Philippe Sollers, fins aquell moment, no havia suscitat cap interès. M'atreviria a dir que en la relació entre públic i escriptor, *Femmes* representa un canvi que permet d'explicar la consagració de l'autoficció uns anys més tard de part, essencialment, de dones que escriuen relats molt compromesos: Angot, Cusset, Delaume. Aquesta «moda» del començament de segle XXI permet rescatar autors i autores que ja escrivien textos d'aquesta mena, però sense dir-ne «autoficció». És el cas d'Annie Ernaux que, ja a partir del 1974, amb les *Armoires vides*, construeix un edifici autobiogràfic on sovint és difícil saber la part de veritat i la part de ficció. És una literatura del jo on es reuneixen les experiències individuals i la Història. De les autores que fan «autoficció» és, sens dubte, la més traduïda: Tusquets va publicar la traducció de Thomas Kauf, *Pura pasión*, el 1993 i la va reeditar el 1998. Els Llibres de l'Índex van publicar la traducció en català (*Pura passió*) el 1998, de la mà de Xavier Pàmies. Altres llibres de Annie Ernaux traduïts són: *Los armarios vacíos*, 1976; *Una mujer*, 1988; *La vergüenza*, 1999; *El acontecimiento*, 2001; *La ocupación*, 2008; *Los años*, 2008; *El lugar*, 2002.

I poca cosa més. L'autoficció no ha tingut, ni en català ni en castellà, una recepció com a nou gènere i sovint s'ha confós amb la novel·la autobiogràfica. S'han privilegiat les obres més «toves». Cal estranyar-se del poc interès que ha despertat la molt mediàtica Christine Angot: en castellà, només Ana M^a de la Fuente Rodríguez va traduir, el 2000, *El incesto* i Rosa Alapont, *Una semana de vacaciones*, el 2014; en català, Amàlia Prat, *Del cel estant i not to be*,

el 2001, i Anna Casassas, *Una setmana de vacances*, el 2014. En alguns diaris han aparegut ressenyes d'obres de Christine Angot més centrades en la temàtica que en l'estil, esbiaixant el propòsit de l'autora i situant l'autoficció en l'àmbit de testimoniatge. Cal valorar l'anàlisi psicoanalítica que fa María José Palma Borrego de *L'incest*, ja que té en compte l'escriptura de Christine Angot i la situa en la perspectiva d'un conflicte amb la figura de la Mare:

La escritura es pues, el soporte de la representación de lo irrepresentable, y por ello, se convierte en un medio para sostenerse de la precariedad abismal y en el soporte de las representaciones de nuestro mundo actual, fragmentado, desbordado, herido y sin ninguna dirección. Y es a través de la escritura y del paso al acto homosexual, que Christine Angot configura y hace visible los territorios femeninos más reprimidos de nuestra Cultura patriarcal, a saber, el incesto madre-hija. (1995: 9)

Finalment, Citlali Vasconcelos va traduir, el 2011, la novella més significativa de Chloé Delaume, *El grito del reloj de arena*, una obra complexa, escrita en alexandrins, no gens comercial. Com era d'esperar, el llibre no ha tingut cap ressò i l'obra de Chloé Delaume, potser la més arriscada de l'autoficció, segueix essent desconeguda per als lectors de l'Estat espanyol.

Conclusió

L'autoficció, com a gènere que cerca l'equilibri entre aventura i ficció, entre les dues modalitats definides per Roland Barthes a *Le plaisir du texte*, a saber, la lectura de plaer (*plaisir*) i la lectura de gaudi (*jouissance*), s'ha consolidat a la literatura francesa com una forma nova de concebre la relació entre realitat i vida. Chloé Delaume és, actualment, una de les representants d'una autoficció exigent, experimental, que fa del record el camp d'experimentació d'unes escriptures que alliberen el Jo de l'expressió romàntica i, d'altra banda, que defugen la representació del món que el realisme va imposar i que va portar a un atzucac que el Nouveau Roman va intentar superar, i va portar la literatura francesa a un nou atzucac, el de la il·legibilitat que l'autoficció, ara, és capaç de depassar totalment.

És per això que, quan s'imposa la postmodernitat, a partir d'una dissolució de les teories rígides dels anys seixanta i mostrant un camí on les totalitats s'esberlen davant d'una estètica de la fragmentació, la literatura francesa es troba davant d'una disjuntiva: tornar als impressionismes propis del segle XIX o desgastar-se encara més en una fugida cap endavant, fent de l'experimentalisme una maquinària allunyada de les realitats que els mateixos textos necessiten. D'aquesta manera, l'autoficció, com a «estructura» estètica que permet el joc entre experiència i experiment, esdevé a finals del segle XX la solució per defugir una nova confrontació entre moderns i clàssics i es consolida com un nou «gènere», amb la força d'un moviment literari, que representa una època plural on les fronteres ja no són estanques, un nou «gènere» per a la postmodernitat.

Bibliografia teòrica bàsica

- Alberca, Manuel. 2007. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Barthes, Roland. 1973. *Le Plaisir du texte*. Paris: Seuil.
- Bouhadid, Nadia. 2008. «L'aventure scripturale au coeur de l'autofiction dans *Kiffe kiffe demain* de Faiza Guène». Constantine: Université Mentouri. http://www.memoireonline.com/08/08/1448/m_aventure-scripturale-coeur-autofiction-kiffe-kiffe-demain-faiza-guene12.html
- Colonna, Vincent. 2004. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristram.
- Delaume, Chloé. 2010. *La Règle du Je*. Paris: Presses Universitaires de France.
- . 2003. *La Vanité des somnambules*. Paris: Léo Scheer.
- . 2001. *Le Cri du sablier*. Paris: Farrago/Léo Scheer.
- . 2000. *Les Mouflettes d'Atropos*. Paris: Farrago.
- Darrieussecq, Marie. 1996. «L'autofiction, un genre pas sérieux», *Poétique* 107.
- Dobrovsky, Serge. 1988. «Autobiographie/vérité/psychanalyse», dins *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*. Paris: PUF. (Citat per Pierre Gasparini. 2004. *Est-il je?* Paris: Seuil, 2004, 23).
- Forest, Philippe. 2010. «Post-scriptum: Il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer». Dins *Autofiction(s)*, edició de Claude Burgelin, Isabelle Grell i Roger-Yves. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Gasparini, Philippe. 2008. *Autofiction – une aventure du langage*. Paris: Seuil.
- . 2004. *Est-il Je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil.
- Genette, Gérard. 1991. *Fiction et diction*. Paris: Seuil.
- Genon, Arnaud. 2013. *Autofiction: pratiques et théories (articles)*. Paris: Mon Petit Editeur.
- Goldschmidt, Geroges-Arthur. 2010 «Autofiction et Inavouable». Dins *Autofiction(s)*, edició de Claude Burgelin, Isabelle Grell i Roger-Yves. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Jenny, Laurent. 2003. *L'autofiction*. <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/>
- Lecarme, Jacques, «L'autofiction : un mauvais genre ?». Dins *Autofictions & Cie. Colloque de Nanterre, 1992*, dir. Serge Dobrovsky, Jacques Lecarme i Philippe Lejeune, RITM 6).
- Laouyen, Mounir. 1991. «L'autofiction, une réception problématique». Clermont Ferrand: Université Blaise Pascal. <http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php>
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- . 1986. *Moi aussi*, Paris, Seuil.
- Lucot, Hubert. 2010. «“Je est un ogre” le caractère cinématographique de l'autofiction». Dins *Autofiction(s)*, edició de Claude Burgelin, Isabelle Grell i Roger-Yves. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Maglica, Céline «Essai sur l'autofiction». <http://www.disparates.org/delta/2009/02/integrer-le-discours-l-inconscient/>

- Palma Borrego, María José. 2008. «Christine Argot: una hetero-homosexual incestuosa», *Lectora* 14: 209–217. <http://www.dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3102657.pdf>.
- Ricardou, Jean. 1971. *Pour une théorie du Nouveau roman*. Paris: Seuil.
- Sartre, Jean-Paul. 1976. *Situations X*. Paris: Gallimard.
- Vilain, Philippe. 2005. *Défense de Narcisse*. Paris: Grasset.

Una petita incursió en la lírica de Günter Grass

PILAR ESTELRICH I ARCE

<http://orcid.org/0000-0003-2398-0657>

Universitat Pompeu Fabra

RESUM: Presentació d'una sèrie de poemes representatius de Günter Grass, en versió original i un intent de versió al català (fins ara inexistent), acompanyats de diverses il·lustracions cedides per l'autor, arran de la seqüència biogràfica en què van ser produïts.

PARAULES CLAU: Günter Grass; Günter Grass com a poeta; Günter Grass com a artista plàstic i gràfic.

ABSTRACT: A short presentation of several samples of Günter Grass' poetry (partly illustrated by the writer himself) in the original German version together with a first attempt to translate them into Catalan, following a chronological sequence on a biographical background.

KEY WORDS: Günter Grass; Günter Grass as a poet; Günter Grass as a plastic and graphic artist.

Afirmar que Günter Grass (Danzig, actualment Gdańsk, 1927) és un autor suficientment conegut arreu, sia en original o en traducció, no tan sols en castellà, on gairebé tota la seva producció literària es troba representada, sinó també, en menor mesura, en llengua catalana, sembla una evidència tan absoluta que barra el pas a la possibilitat d'adonar-se que existeixen facetes poc divulgades de la seva activitat. Ara bé, de fet és aquest el cas, i aquí no em refereixo només a la producció de caire assagístic o a l'activitat política,¹ sinó a dues passions que l'han acompanyat des dels inicis de la seva biografia i han estat la llavor de la qual ha nascut bona part de les grans obres narratives. Es tracta de la producció de poemes i la d'obres gràfiques i plàstiques, dues dedicacions que sovint s'han entremesclat, tot generant estadis previs de les grans novel·les o il·lustrant-les en paral·lel o posteriorment a la seva creació. Intentarem seguir el fil d'Ariadna que el mateix autor ens posa a les mans amb la seva primera obra autobiogràfica, *Tot pelant la ceba*,² i el recull *Fünf Jahrzehnte*³ que en forma de diari fragmentari il·lustrat ressegueix aspectes de l'activitat quotidiana com a escriptor, dibuixant, escultor, gravador, aquarellista, ceramista...

En les seves al·lusions als records d'infantesa i adolescència, Grass ens diu que ja des de sempre es va dedicar a «embrutar paper» amb escrits i pintures, tot i que no s'han conservat els textos de la infantesa i l'adolescència, culminats als tretze anys amb un intent de novella èpica sobre els caixubis, l'ètnia eslava a la qual pertanyia la seva mare. Tot i l'ambició inici,

NOTA: Les il·lustracions d'aquest article han estat cedides pel Secretariat Günter Grass i l'Editorial Steidl.

1 Especialment la col·laboració amb Willy Brandt i el Partit Socialdemòcrata Alemany (SPD), documentada en un interessant i molt extens volum de correspondència entre els dos personatges, editat el 2013 per Martin Kölbl. Vegeu també l'apartat «Grass' politisches Engagement in den 1960er und 1970er Jahren» de la detallada biografia de Volker Neuhaus (2012: 199–236), entre d'altres.

2 L'original, *Beim Häuten der Zwiebel*, va ser publicat el 2006; citarem, però, la traducció catalana del 2007.

3 *Fünf Jahrzehnte. Ein Werkstattbericht* (2004), editat per G. Fritze Margull; és la versió actualitzada del precedent, *Vier Jahrzehnte*.

no el va poder presentar al concurs convocat per una revista juvenil de Danzig, «ja que al final del primer capítol tots els protagonistes eren morts: decapitats, estrangulats, empalats, carbonitzats o esquarterats. Encara més: no hi havia ningú per venjar els protagonistes morts». (Grass 2007: 39)

Més profitoses van ser en aquella època les habilitats gràfiques de l'adolescent, un de tants nois encantats de no haver d'assistir a escola «gràcies» a la guerra. Així per exemple, «vaig poder tenir una vida tranquil·la al Servei de Treball, perquè sabia dibuixar amb rapidesa, manejar els colors, i per aquest motiu se'm considerava privilegiat. Calia adornar les parets de la cantina per als instructors i la tropa que es trobava a l'edifici de serveis» situat vora mar, en plena landa. (Grass 2007: 85)

Aquests records de joventut, de caire anecdòtic, ens permeten avançar cap a la immediata postguerra, amb totes les privacions que van portar el jove desplaçat, després d'un any treballant de manobre en una mina de potassa, a intentar estudiar Belles Arts a l'Acadèmia de Düsseldorf, que en aquell duríssim hivern de 1946 estava tancada per manca de carbó. Gràcies al pràctic consell de l'únic professor que va trobar a l'edifici desert, va entrar a treballar d'aprenent de marbrista en una empresa dedicada a les làpides funeràries, exactament com l'Oskar Matzerath d'*El timbal de llauna* (l'original del qual fou publicat el 1959); per raons òbvies, i malgrat la penúria econòmica, aquestes empreses vivien un autèntic boom. Els dos anys de pràctiques com a picapedrer no tan sols li van ensenyar l'ofici, sinó que li van permetre accedir a l'Acadèmia d'Art de Düsseldorf sense haver completat els estudis reglats, mentre vivia a la residència de Caritas i aprofitava per retratar-hi els ancians que s'hi aixoplugaven.

El trasllat a l'Acadèmia d'Art de Berlín, en gran part finançat per l'activitat de reparació de façanes que li permetia l'ofici de picapedrer, així com els viatges en autoestop per Itàlia i per França, comporten no tan sols noves experiències com a artista plàstic (amb molts dibuixos retinguts als quaderns de viatge), sinó també una gran quantitat d'esbossos de prosa i poesia, mai pensats per a la publicació. Alhora, Grass actuava també en un cabaret amb dos amics fent improvisacions de jazz; en aquest aspecte es pot trobar un parallelisme addicional amb el protagonista de la primera novella.

Tot i ser molt productiu com a creador de poemes i narracions, cap escrit no va veure la llum fins que el 1955 la seva primera esposa, Anna Schwarz, i Waltraud, la germana de l'autor, van escollir diversos poemes per enviar-los a un concurs de l'emissora de ràdio Süddeutscher Rundfunk, de Stuttgart, on el poema *Lilien aus Schlaf* va guanyar el tercer premi (Grass 2007: 411). A partir d'aquí, de tant en tant rebia l'encàrrec de presentar-se en alguna emissora de ràdio a llegir poemes, cosa que li permetia fer alguns calerons. D'aquella aparició en públic es va derivar la convocatòria de Hans Werner Richter a la reunió d'aquell mateix any del Grup 47, on el 1958 llegiria el primer capítol d'*El timbal de llauna*, que rebria el ja prestigiós premi del grup. A tall de mostra d'aquesta lírica inicial, que ell considera epigònica, inclourem a l'annex un intent de versionar aquell primer poema premiat.⁴

4 Vegeu el poema 1 de l'annex.

No es pot valorar prou la importància del contacte amb Hans Werner Richter i els altres membres del Grup 47, una institució que donaria origen a l'homenatge en forma de recreació d'una trobada de poetes del Barroc (*Das Treffen in Telgte*, 1979), per a la trajectòria d'aquell jove polifacètic, que encara es veia a si mateix més aviat com a artista plàstic que no pas com a escriptor. Un representant de l'editorial Luchterhand, que assistia a les trobades del grup, li va proposar la primera publicació: un recull de poemes que porta el títol del primer, *Die Vorzüge der Windhühner*, il·lustrat amb dibuixos esquemàtics en tinta on predominen les siluetes de gallines, però també de monges cofades amb grans toques. Es tracta d'una poesia ja completament distanciada del to «rilkià» que Grass retreu als primers textos. Tot i les escasses vendes, aquesta publicació va tenir un paper molt important en l'autoestima de l'autor, i va influir intensament en el canvi de paradigma, ara amb predomini de l'escriptura per damunt del vessant plàstic i gràfic.⁵

El 1956 Günter i Anna Grass marxen a París, guiats pel desig de fugir de l'ambient de l'Alemanya dominada pel «miracle econòmic» i per tal que Anna, ballarina de professió, pugui aprendre dansa contemporània. Mentrestant, Grass es queda a casa, cuinant, tenint cura dels bessons Franz i Raoul, nascuts el 1957, i abandonant cada cop més el treball en l'obra plàstica a mesura que el va absorbint la redacció de seu primer gran manuscrit. Treballa al soterrani humit, alimentant la caldera de la calefacció, que consumirà les tres primeres versions d'*El timbal de llauna* i li causarà un inici de tuberculosi. Mentrestant, viu intensament l'ambient parisenc i estableix una bona relació amb Paul Celan, així com amb altres artistes i intel·lectuals. L'entorn està dominat per la contraposició entre Jean-Paul Sartre i Albert Camus; Grass se situa clarament al costat del darrer, i sempre defensarà la seva aposta per la lluita contra allò que ve donat. A imitació de Camus, es veu a si mateix com un Sísif optimista, en una imatge que reprendrà un poema publicat el 2004 i que inclourem per tancar aquest petit recorregut.

En els poemes d'aquest període, ben allunyats del colorisme més ingenu dels primerencs, predomina l'actitud crítica de l'observador de l'entorn sociopolític. Resulta significatiu l'únic poema publicat de tota una sèrie d'esborranys a l'entorn del mateix personatge, *Der Säulenheilige*, que presenta ja d'entrada problemes de denominació. La forma més descriptiva i neutra per fer-hi referència seria «L'anacoreta enfilat a la columna», cosa que xoca amb la correspondència establerta entre nosaltres. En efecte, el títol equival literalment a «El sant estilista», noció que comporta una càrrega religiosa de llarga tradició, ja que es remunta a Sant Simeó Estilita (Cilícia, 390 – Síria, 459), que segons la llegenda es va enfilear als setze anys dalt de la columna (parcialment conservada *in situ* al monastir de Qual'at Sim'an), i va passar-hi quaranta anys sense davallar-ne.⁶ Però en la visió de Grass, aquest «sant» no és pas un eremita amb dots de taumaturg, sinó un personatge distanciat de la gent normal, crític i agressiu, capaç d'adoptar actituds inesperades i ben diverses, emparentades amb la perspectiva contrària: la visió del nan Oskar Matzerath, que va romandre petit per

5 Vegeu el poema 2 de l'annex, en original i traducció al català.

6 André Grabar, *La edad de oro de Justiniano* (Madrid: Editorial Aguilar, 1966), 48–51.

voluntat pròpia, i que ja de ben menut observava els grans, amagat sota la taula o baix del cadafal on les autoritats proclamaven les grans gestes que estaven a punt de canviar el món. El tema genera una sèrie de poemes en aquest període, que l'autor no va considerar prou madurs. Hem intentat reproduir fins allà on ens ha estat possible el text inclòs al volum de poemes i proses breus.⁷

Un altre poema programàtic d'aquesta fase en la qual la identificació de l'autor ja està centrada de forma predominant en la narrativa extensa mostra clarament la voluntat de trobar un estil propi i gens afalagador per al públic alemany típic dels anys cinquanta, que solia preferir una poesia idíl·lica. En canvi, Grass s'aferrava explícitament a les nocions de l'existencialisme i s'enfrontava a les frustracions d'un món de postguerra on els especuladors es feien d'or mentre la població corrent es trobava depauperada. Es tracta d'una declaració programàtica de la tria de tons dins la gamma dels grisos, allunyada tant de la visió maniquea en blanc i negre —bons i dolents— com de l'escapisme colorista i la fugida cap als inicis del consumisme. Aquesta atenció als matisos del gris es pot associar a l'aproximació a la socialdemocràcia i la política de les petites passes, que ben aviat es veuria portada a la pràctica amb la col·laboració amb Willy Brandt, primer com a alcalde de Berlín i després com a candidat a canceller.

Convé esmentar que les grans obres en prosa dels anys setanta i vuitanta, *Der Butt* (1977) i *Die Rättin* (1986), que no han estat traduïdes al català, contenen un bon nombre de poemes que juguen un paper important dins l'estructura narrativa; de la mateixa manera, els dos animals emblemàtics, el turbot i la rata, són objecte d'una gran atenció dins l'obra gràfica i plàstica. En gran part, la manca de comprensió mostrada per la crítica alemanya i el rebuig patit (si bé no per part dels lectors) porten l'autor, d'una banda, a fer una llarga estada a l'Índia, interrompuda per motius de salut, i, d'altra banda, a refugiar-se en la creació plàstica i el dibuix en facetes molt diverses. N'és una primera mostra el volum dedicat a l'experiència índia *Zunge zeigen* (1988).

Amb la tornada a Alemanya i el desencadenament dels esdeveniments polítics al voltant de la unificació, massa precipitada des del seu punt de vista, es reforça tant la producció narrativa, primer en forma de novel·la curta (*Mals averanys*, títol original: *Unkenrufe*, 1992), com l'activitat com a polemista i publicista. Finalment, el conjunt s'aboca en la gran novel·la *Una llarga història* (*Ein weites Feld*, 1995), que a través del recurs a l'escriptor Theodor Fontane revisa aquell procés d'unificació que Grass i el seu protagonista, un «alter ego» de l'autor del segle XIX, viuen més aviat com una absorció i una pèrdua. La novel·la, acompanyada ja durant la seva redacció per una gran producció gràfica, constitueix tot un repte per al lector, i més encara per al traductor al català, Joan Fontcuberta i Gel, que no només va trobar les dificultats pròpies dels textos de Grass, sinó a més constants al·lusions a la biografia de Theodor Fontane i a les seves obres, cap de les quals no havia estat traduïda al català en aquell moment.

⁷ *Gedichte und Kurzprosa* (Göttingen: Steidl Verlag, 2007), 569. Vegeu el poema 3 de l'annex.

La recepció d'*Ein weites Feld* a Alemanya, altre cop molt polèmica per part de la crítica literària, va incentivar encara més el recurs de l'autor a l'activitat com a artista plàstic i gràfic, així com a la producció de poemes com a formes de trobar refugi i de generar pauses que li facilitessin el distanciament. Així, especialment al llarg dels anys noranta, reapareix una activitat que havia estat molt important a l'adolescència: la dedicació a les aquarelles, que acompanyen la redacció del volum de cent relats *El meu segle* (*Mein Jahrhundert*, 1999), en el qual cada any de la seqüència, narrada en primera persona, va acompanyat (i sovint precedit, en el procés creatiu) d'una il·lustració; malauradament, el volum en gran format que les inclou no es va publicar en català, on només disposem dels textos.

El retorn a la tècnica de l'aquarella dona lloc a l'aparició d'un gènere nou: el poema escrit amb pinzell sobre el mateix suport de la il·lustració, que Grass denomina *Aquadicht*, en una hibridació de *Gedicht* (poema) i *Aquarell*, i que temptativament podríem rebatejar com «aquarema» o «poemerella».

AQUADICHTE

sind Verse, die ich
mittels gefüllter Tuborgflaschen,
wasserlöslicher Farben,
sattem Pinsel
und offenen Auges herstelle;
ach ja, Papier ist vonnöten.

(Grass 2004: 68)

ELS AQUAREMES

són versos que jo produeixo
a còpia d'ampolles de cervesa reomplertes,
colors solubles en aigua,
pinzell xop
i ulls ben oberts.
Ai, sí, i també cal paper.

Així és com els defineix aquest breu poema pertanyent al volum de gran format *Fundsachen für Nichtleser* (2004), no aparegut en català, i que podríem descriure com a «troballes per als que no llegeixen», en el sentit d'objectes quotidians aplegats per casualitat, així com de noves perspectives del món que envolta l'autor, i que van des de paisatges fins a reflexions sobre les restes que deixa la goma d'esborrar, la companyia de la gossa Kara com a crítica d'art o la recerca de bolets. Aquest interès pels objectes quotidians més diversos, que es pot observar físicament en l'entorn del taller de Grass, ple de les troballes més variades, des de gripaus secs que han mort aixafats prop de la casa de Behlendorf fins a closques de cargol (molt presents en l'obra gràfica i narrativa dels seixanta i setanta) o bocins d'ambre com els tematitzats a *Tot pelant la ceba*, queda reflectit en el poema que inicia el volum.⁸

A continuació intentem presentar quatre *Aquadichte* procedents del mateix volum de 2004, per als quals disposem de la il·lustració, per gentilesa de l'autor. El primer és fruit de la infantesa a la ciutat costanera de Danzig, de l'interès per la mar; el ressò de *Der Butt* («El turbot») és molt proper.

⁸ Vegeu el poema 5 de l'annex.

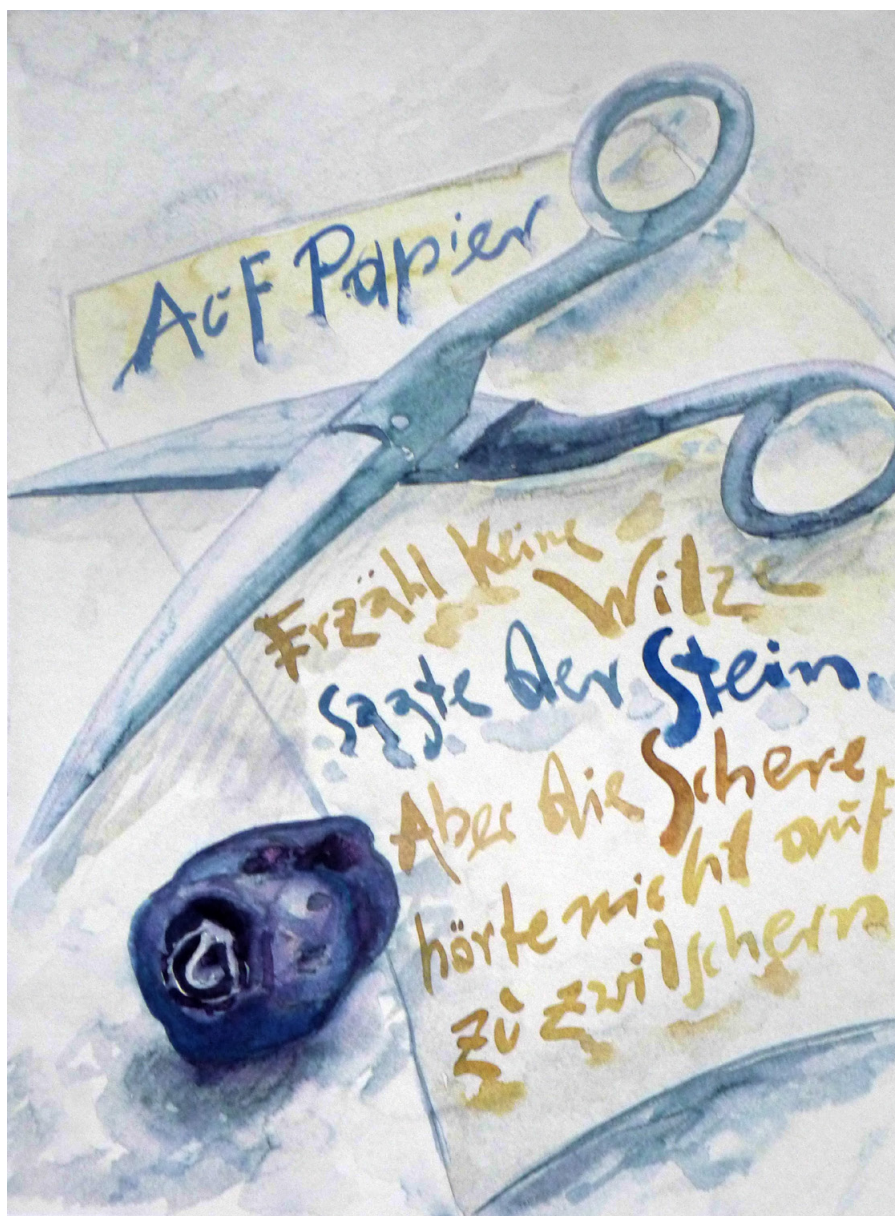


FEUERSTEINE

wie sie die baltische See
mit blubbrigem Maul
schluckt
lutscht
ausspuckt
und mit breiter Zunge strändelang rollt,
liegen gut in der Hand: Jeder Wurf trifft.
(Grass 2004: 79)

LES PEDRES FOGUERES

com les que la mar Bàltica
amb la boca bavosa
engoleix
llepa
escup
i arrossega per la platja llepant-les
fan de bon agafar: Sempre encerten el tret.



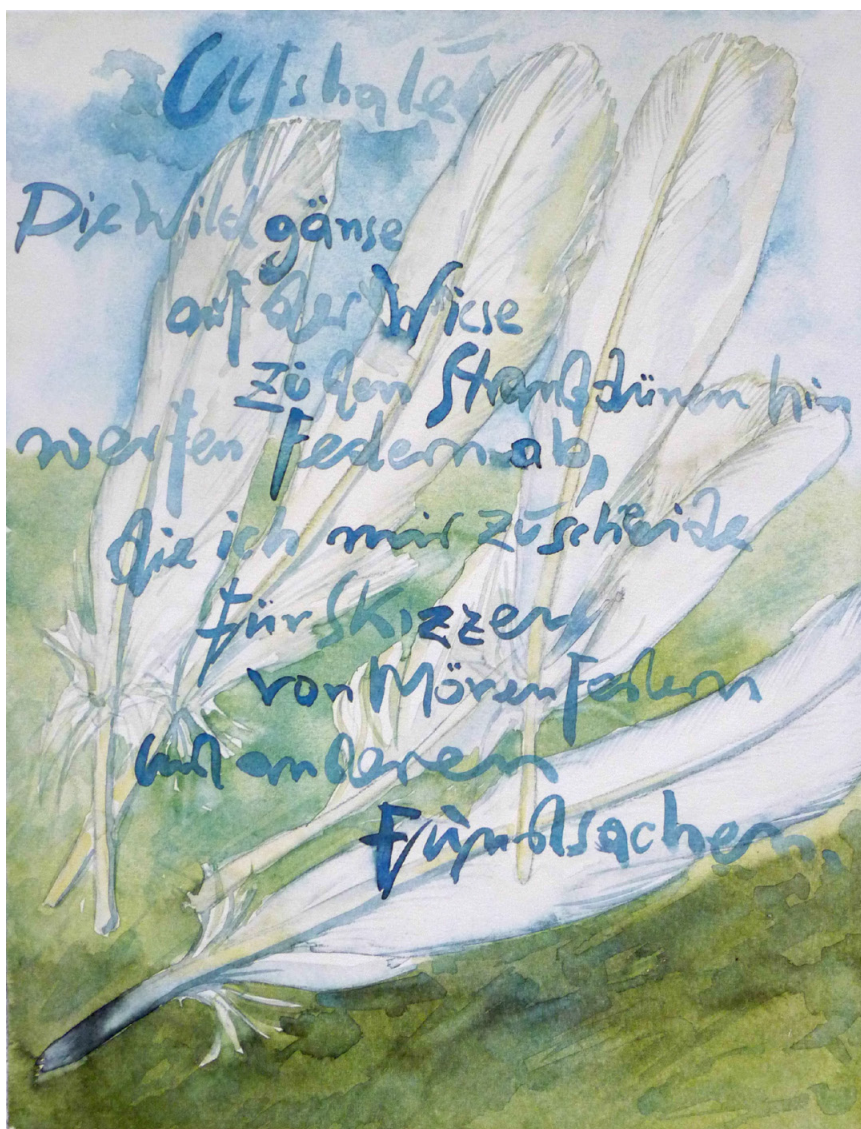
El segon poema il·lustrat fa al·lusió al joc infantil «pedra, paper, tisores», i ens permet recordar la gran importància que tenen els fragments de cançons i de jocs en obres com *El timbal de llauna*.

AUF PAPIER

Erzähl keine Witze,
sagte der Stein. Aber die Schere
hörte nicht auf zu zwitschern.
(Grass 2004: 31)

SOBRE EL PAPER

No expliquis acudits,
va dir la pedra. Però les tisores
no paraven de piular.



El tercer poema ens parla dels estius a l'illa danesa de Møn, de l'observació de la natura, de la combinació entre manualitat i creació literària...

ULVSHALE

Die Wildgänse auf der Wiese
 zu den Stranddünen hin
 werfen Federn ab,
 die ich mir zuschneide
 für Skizzen von Mörenfedern;
 auch Knochen, Halbsätze
 und andere Fundsachen
 zeichnen sie auf.

(Grass 2004: 85)

ULVSHALE

Les oques salvatges sobre el prat
 vora les dunes de la platja
 deixen anar plomes
 que jo em tallo a la mida
 per esbossar-hi plomes de gavina;
 també prenen nota
 d'ossos, de frases a mitges
 i d'altres troballes.



La darrera il·lustració ens transporta a la vida quotidiana en un entorn casolà, tan important en l'univers creatiu de l'autor, alhora que ens permet veure la capacitat de connectar les petites anècdotes de la superstició més arrelada (el divendres 13 com a dia fatal) amb personatges il·lustres com Leonardo da Vinci.

DER TRICK MIT DEM SPECK
 klappt immer noch.
 Am Freitag dem dreizehnten
 schnappte die Falle zu.
 Leonardo soll sie erfunden haben:
 ein Nebenprodukt.
 (Grass 2004: 142)

EL TRUC DE LA CANSALADA
 segueix rutllant.
 El divendres tretze
 el parany va funcionar.
 Diuen que el va inventar Leonardo:
 va ser un subproducte.

Tal com es pot observar en els quatre exemples il·lustrats, i com a més a més sabem per l'experiència dels companys traductors que han tingut el plaer d'enfrontar-se a aquesta obra, sovint es produeixen petites o grans col·lisions entre el text inicial, escrit amb pinzell a la imatge, i el definitiu, imprès al full del costat en l'edició original: les variants que al llarg del procés de maduració textual han estat incloses per l'autor en la versió alemanya definitiva donen peu als crítics de les traduccions a observar discrepàncies, que naturalment atribueixen a la descurança dels traductors, i no pas a les modificacions pròpies d'un llarg procés de creació ple de revisions.

Aprofitem aquest punt per esmentar breument el procés de producció literària característic de l'autor, especialment pel que fa a les obres narratives extenses. El primer pas sol ser la generació de guions en forma d'esquemes i dibuixos, que es penjen davant del lloc de treball, un pupitre alt en forma de sòlid faristol al davant del qual Grass escriu a peu dret, en maquetes de llibre de gran format que li proporciona *ad hoc* el seu editor de capçalera, Gerhard Steidl: blocs de fulls en blanc de les dimensions aproximadament previstes per a cada obra. El text s'hi escriu sencer, amb dibuixos intercalats, a mà, generalment amb ploma estilogràfica. Un cop enllestit, es revisa i es reprèn la feina en una segona versió escrita igualment a mà en un nou bloc, amb addicions, modificacions, supressions, etc., fins a completar l'obra en el seu nou estadi. I per regla general es torna a refer una tercera vegada, sempre a mà. Quan aquesta fase ja s'ha donat per acomplerta, l'autor mateix pica el text a màquina amb dos dits, moment en el qual esdevé fonamental la veterana màquina de viatge Olivetti, successora de la que fou el millor regal de les primeres noces, el 1954, fins al punt que el biògraf Neuhaus dedica tot un apartat al «casament amb Lettera Olivetti» (Neuhaus: 126–129). Adjuntem a l'annex un aquarema de Grass que la tematitza. (Poema 6)

Aquesta primera còpia a màquina, que encara rep correccions i modificacions, sol anar seguida d'una segona i a vegades d'una tercera, sempre plenes de correccions a mà. I finalment, un cop assolit aquest estadi de maduresa, el text passa a mans de la secretària personal de Grass, Hilke Ohsoling, que l'introdueix a l'ordinador i té cura d'afegir-hi els canvis que encara s'hi solen produir.

Així doncs, també el procés de creació literària posseeix pel que fa a Grass una gran part del component manual propi de les arts plàstiques, i respon a l'aprenentatge dels temps en què modelava argila a l'Acadèmia de Belles Arts de Düsseldorf i el seu professor Sepp Mages li recomanava no allisar mai la matèria modelada, per tal de no caure en la falsa convicció que la feina ja havia quedat enllestida, «ja que segons ell la llisor prematura enganya la vista. “Només fa l'efecte d'estar llest”, era la seva objecció constant» (*Tot pelant la ceba*: 310).

Continuant amb la producció poètica, sistemàticament lligada a la gràfica, cal esmentar d'una banda el volum de poemes *Dummer August* (2007), que recull la reacció irritada i entristida davant la incomprensió i la banalització amb què la crítica va rebre el volum autobiogràfic *Tot pelant la ceba*, projectat com a primera part d'una «trilogia de la memòria»; esmentarem també que la segona part, *Die Box (La caixa dels desitjos)* (2009), va passar més aviat desapercebuda, mentre que la tercera, *Grimms Wörter* («Les paraules dels Grimm», 2011), ha tingut una difusió encara menor i no s'ha arribat a traduir per la dificultat dels jocs

metalingüístics que implica, en estar organitzada d'acord amb la seqüència de l'immens diccionari de l'alemany iniciat pels dos germans lletraferits i que fou el model que va servir de guia a mossèn Antoni Maria Alcover per al seu diccionari. A tall d'exemple, inclourem a l'annex una mostra d'aquest volum, que vam intentar reproduir per a una trobada amb l'autor.⁹

D'altra banda, val la pena remarcar que els únics poemes que han obtingut ressò internacional han estat els extensos textos de caire argumentatiu apareguts a la premsa, en els quals Grass manifesta posicions combatives que han estat mal rebudes per part dels crítics, i banalitzades en la seva transmissió al públic en general. En concret, es tracta per un costat de la defensa de Grècia com a bressol de la cultura europea, i maltractada per la mateixa Europa que se'n considera hereva (*Europas Schande; Mein Europa*); per l'altre costat, va ser també molt polèmica la petició que l'arsenal nuclear d'Israel fos sotmès al mateix control que s'exigeix pel que fa al de l'Iran (*Was gesagt werden muss*), així com la defensa del científic israelià represaliat per haver revelat informacions sobre aquest armament (*Ein Held unserer Tage*).

Tots aquests poemes formen part d'un volum de format apaïsat il·lustrat amb gravats acolorits que, contràriament al que podria fer pensar la inclusió dels textos citats, mostra un to general molt personal i colorista, en la línia de les «troballes» anteriors. Es tracta del volum batejat com a *Eintagsfliegen* (2012), és a dir, «Efímeres»; en efecte, pràcticament totes les il·lustracions giren al voltant d'aquests insectes característics de la primavera i l'estiu en indrets voltats de boscos de ribera, com és la casa de l'autor a Behlendorf, prop de Lübeck, i que després d'una llarga fase com a larves aquàtiques viuen un sol dia en la forma alada que ens les fa més visibles. El títol alludeix volgutament a la noció del ràpid pas del temps, de la fugacitat de les coses, i en molts moments els textos tracten aspectes de la vellesa de forma alhora lírica i irònica. Intentem reproduir-ne algunes mostres a l'annex (poemes 8, 9 i 10). Cal dir, però, que a banda dels textos llargs esmentats com a motiu de polèmica, el volum conté igualment un llarg i sentit comiat a Helmut Frielinghaus, el traductor i col·laborador que venia fent-li de conseller independent de qualsevol editorial i que actuava de moderador i organitzador dels seminaris amb els traductors (Grass 2012: 45); la darrera reunió que va moderar va ser precisament la celebrada el febrer de 2011 al Col·legi Europeu de Traductors de Straelen, dedicada a parlar de la (in)traduïbilitat de *Grimms Wörter* (Estelrich: 2010). Des de llavors, la direcció de l'única trobada que ha tingut lloc posteriorment, dedicada a l'anàlisi i comentari de la poesia de Grass, el febrer de 2012, ha estat assumida per la traductora i companya de Frielinghaus, Susanne Höbel, i pel germanista Dieter Stolz, especialista en l'autor.

Al volum no hi manquen altres records dedicats a amics que ja han desaparegut, en consonància amb la presència de l'envelliment i del pas del temps. Tot i així, la sensació global està més aviat marcada per l'humor i la ironia envers si mateix, que alhora serveix

9 Escollim el poema referit a les dificultats causades per l'arbitrarietat dels tres gèneres dels substantius de cara a l'aprenentatge de l'alemany, que, tot i prendre com a exemple un nen turc, no ens són gens alienes (vegeu el poema 7 de l'annex).

per lloar l'harmonia de la vida en parella amb la segona esposa, l'organista Ute Grunert, sempre molt implicada en totes les activitats de l'autor i factor molt important per al bon funcionament de les trobades amb els traductors. Els textos, generalment força breus, es poden qualificar de juganers. En casos com el del poema «Winterliche Inschriften»¹⁰ es pot comprovar clarament la capacitat de fer broma sobre si mateix i d'abastar tota mena de temàtiques, fins i tot les lleugerament escatològiques.

Després d'aquesta breu al·lusió a un terreny habitualment aliè a la poesia, i per tal de tornar a l'actitud seriosa pròpia d'una publicació acadèmica, utilitzarem a tall de cloenda la declaració d'intencions en forma de poema dedicat a Sísif al qual ens referíem en parlar de la relació entre Günter Grass i Albert Camus. Desitgem subratllar l'admiració que sempre va manifestar per la seva actitud i la importància que sempre ha donat al fet de no defallir malgrat les dificultats. No podem deixar de banda, però, que d'acord amb l'esperit dels temps actuals, ara el Sísif mitològic s'ha convertit en el nom d'una empresa que lloga pedres inflables, amb les quals esdevé molt senzill aparentar heroisme.



10 Vegeu el poema 10 de l'annex.

DER STEIN

den ich wälze, ist nicht mein Eigentum.
 Auf Zeit und gegen Gebühr
 verleiht ihn die Firma Sisyphos
 in verschieden gewichtigem Format;
 und neuerdings gehören faltbare Steine,
 die bei Bedarf aufzublasen sind,
 günstig zum Angebot.
 (Grass 2004: 63)

LA PEDRA

que faig rodar no em pertany.
 Per hores i a canvi d'una tarifa
 la lloga l'empresa Sísif
 en formats de pesos diversos;
 i de poc ençà hi ha a bon preu i en oferta
 tot de pedres plegables
 que es poden inflar a voluntat.

ANNEX: ELS POEMES CITATS, EN ORIGINAL I VERSIÓ AL CATALÀ

Poema 1

LILIEN AUS SCHLAF

Zwischen den Lilien aus Schlaf
 Müht sich des Wachenden Schritt.
 Wüßt er die Zahl nur,
 Das findige Wort,
 Könnt er der Wolke
 Den Regen befehlen.
 Trocken es Horn.
 Lachenden Tieres trocken es Horn
 Spießt du der Liebenden
 Traurige Zettel.
 O ihrer Tage schnelle Verträge.
 Es ist ein Kommen und Gehen
 Zwischen den Lilien aus Schlaf.
 Es ist ein Lachen tief unterm Schnee.
 Denn auf der Lichtung
 Zwischen der Schlafenden
 Wechselnder Lücke
 Hastet der Sand.
 O du der Erde alter Verdruß
 Wenn sich der Tote bewegt.
 Es war ein Tier und ein Stern,
 Die trauernd so sprachen.
 Es war ein Schlitten überm Kristall,
 Schön und mit Schwermut bespannt.
 Es ist ein Lachen tief unterm Schnee.

LLIRIS DEL SON

Entre els lliris del son
 es fatiga el pas del que vetlla.
 Si tan sols conegués la xifra,
 la paraula encertada,
 per poder ordenar al núvol
 que en ragés la pluja.
 Banya eixuta.
 Banya eixuta d'un animal rialler
 que portes als amants
 tristos missatges.
 Oh, els ràpids contractes dels seus dies.
 Tot és un anar i venir
 entre els lliris del son.
 És una rialla sota la neu fonda.
 Perquè a la clariana
 entre l'espai canviant
 que deixen els dorments
 s'esmuny la sorra.
 Oh, vell enuig de la terra
 quan el difunt es belluga.
 Eren un animal i un astre
 els que parlaven així, entristits.
 Era un trineu al damunt d'un cristall,
 bell i recobert de melangia.
 És una rialla sota la neu fonda.

Der Venus Blut käuflich in grauen Tabletten.	Sang de Venus, venal en pastilles grises.
Magernde Sterne	Astres emmagrits
Jagen die Dichter.	encalcn els poetes.
O diese Rufe im Schnee,	Oh, aquells crits en la neu,
Ringe aus Gold und Geschrei,	anelles fetes d'or i de crits,
Punkt	punt
In der Landschaft aus Horn.	en el paisatge fet de banya.
Es ist ein Kind darüber erwacht.	Per culpa seva s'ha despertat un infant.
(Grass 2007: 571)	

Poema 2¹¹

DIE VORZÜGE DER WINDHÜHNER

Weil sie kaum Platz einnehmen
auf ihrer Stange aus Zugluft
und nicht nach meinen zahmen Stühlen picken.

Weil sie die harten Traumrinden nicht verschmähen,
nicht den Buchstaben nachlaufen,
die der Briefträger jeden Morgen vor meiner Tür verliert.

Weil sie stehen bleiben,
von der Brust bis zur Fahne
eine duldsame Fläche, ganz klein beschrieben,
keine Feder vergessen, kein Apostroph

Weil sie die Tür offen lassen,
der Schlüssel die Allegorie bleibt,
die dann und wann kräht. Weil ihre Eier so leicht sind
und bekömmlich, durchsichtig.
Wer sah diesen Augenblick schon,
da das Gelb genug hat, die Ohren anlegt und verstummt.

Weil diese Stille so weich ist,
das Fleisch am Kinn einer Venus,
nähre ich sie. —

11 Poema que introdueix el volum del mateix nom aparegut el 1956.

Oft bei Ostwind,
wenn die Zwischenwände umblättern,
ein neues Kapitel sich auftut,
lehne ich glücklich am Zaun,
ohne die Hühner zählen zu müssen —
weil sie zahllos sind und sich ständig vermehren.

LES QUALITATS DE LES GALLINES DE VENT

Com que amb prou feines ocupen espai
damunt la barra de corrent d'aire
i no piquen les meves cadires mansoies.

Com que no rebutgen les dures crostes dels somnis,
i no encalcn les lletres
que el carter perd cada mati davant del meu portal.

Com que es queden ben quietes,
des del pit fins a la cua,
una plana pacient, plena de lletra menuda,
on no manca cap ploma, ni cap apòstrof...

Com que deixen la porta oberta,
la clau segueix sent l'allegoria
que de tant en tant canta.

Com que ponen uns ous tan lleugers
i bons de pair, transparents.
Qui ha vist mai aquell instant
que el rovell ja en té prou, acluca les orelles i emmudeix.

Com que aquesta calma és tan blana,
carn de la gorga d'una Venus,
les alimento.

Sovint, quan el vent ve de llevant,
quan els envans giren full,
quan s'inicia un nou capítol,
em recolzo a la tanca, feliç,
sense que em calgui comptar les gallines,
perquè són innombrables i no paren de reproduir-se.

Poema 3

DER SÄULENHEILIGE

Hier ging der Unhold durch, grob mit breitem Gepäck,
 Wo sperrig er anstieß, stehn lustig verrückt die Häuser.
 Wohin er pißte, morsen die Pfützen dem Himmel Signale.
 Ich aber, ein blauer Wald mit grünen Vögeln,
 Ein säuerlich Brot voller witziger Steine,
 Ich, zwar die Lüge, doch hoch auf der Säule,
 Daß jeder es merkt,
 Ich bin drei große Männer zusammen
 Und spucke den Mädchen zwischen den Unsinn der Brüste,
 Ich bin der Zwerg, der die Röcke der alten Weiber zählt,
 Ich verkaufe Teppiche mit Motteneiern gespickt,
 Auch zeige ich Amulette gegen den Schnupfen
 Und schlage euch Nägel in die Köpfe,
 Damit euch die Hüte nicht wegfliegen.
 Ich habe einen Buckel aus Zucker,
 Aller Unsinn leckte daran.
 Ich bin die Feuerwehr, die jeden Durst löscht.
 (Grass 2007: 569)

EL SANT ESTILITA

Per aquí va passar l'ogre, groller i tot carregat,
 on va topar amb aquella baluerna han quedat cases guexes.
 Allà on va pixar, els miralls dels bassiols fan senyals cap al cel.
 En canvi jo, un bosc blau ple d'ocells verds,
 un pa àzim farcit de pedres rialleres,
 jo, tot i ser la mentida, visc dalt la columna
 per tal que tothom se n'adoni,
 jo sóc tres homes grans plegats
 i escupo a les noies enmig de l'absurd dels dos pits,
 sóc el nan que compta les faldilles de les velles,
 venc catifes reblertes d'ous d'arnes,
 també mostro amulets contra els refredats
 i us clavo claus al cap per tal que el vent
 no s'emporti volant els vostres barrets.
 Tinc una gepa feta de sucre,
 totes les bestieses me la van llepar.
 Sóc el bomber que apaga la set de tothom.

Poema 4

ASKESE

Die Katze spricht.

Was spricht die Katze denn?

Du sollst mit einem spitzen Blei
die Bräute und den Schnee schattieren,
du sollst die graue Farbe lieben,
unter bewölktem Himmel sein.

Die Katze spricht.

Was spricht die Katze denn?

Du sollst dich mit dem Abendblatt,
in Sacktuch wie Kartoffeln kleiden
und diesen Anzug immer wieder wenden
und nie in neuem Anzug sein.

Die Katze spricht.

Was spricht die Katze denn?

Du solltest die Marine streichen,
die Kirschen, Mohn und Nasenbluten,
auch jene Fahne sollst du streichen
und Asche auf Geranien streun.

Du sollst, so spricht die Katze weiter,
nur noch von Nieren, Milz und Leber,
von atemloser saurer Lunge,
vom Seich der Nieren, ungewässert,
von alter Milz und zäher Leber,
aus grauem Topf: so sollst du leben.

Und an die Wand, wo früher pausenlos
das grüne Bild das Grüne wiederkäute,
sollst du mit deinem spitzen Blei

Askese schreiben, schreib: Askese.

So spricht die Katze: Schreib Askese.

(Grass 2007: 90)

ASCESI

El gat parla.

I doncs, què diu el gat?

Has d'ombrejar amb llapis esmolat
les núvies i la neu,

has d'estimar els tons del gris
i viure sota un cel ennuvolat.

El gat parla.
I doncs, què diu el gat?
T'has de vestir amb el diari vespertí,
amb tela de sac com es fa amb les patates
i girar un cop i un altre aquest vestit
i no portar-ne cap de nou mai.

El gat parla.
I doncs, què diu el gat?
Hauries d'esborrar les marines,
les cireres, roselles, sang del nas,
esborrar també aquella bandera
i abocar cendra al damunt dels geranis.

A més, segueix dient el gat,
t'has de nodrir de ronyons, melsa i fetge,
de freixures agres que hagin perdut l'alè,
del suc dels ronyons sense esbandir,
de melsa vella i de fetge endurit,
d'una olla grisa, així és com has de viure

I a la paret, on abans constantment
la imatge verda rumiava la verdor
cal que hi escriguis, amb llapis esmolat
ascetisme, això has d'escriure: ascesi.
Així és com parla el gat: Escriu ascesi.

Poema 5

EINIGE FUNDSACHEN FÜR NICHTLESER

Alles, was abseits der Buchstaben

wie von Sinnen ins Auge fällt:

dieses Dingsda,

krumme Nägel oder Krümel,

die ein Radiergummi hinterließ

(Grass 2004: 6-7)

ALGUNES TROBALLE PER ALS QUE NO LLEGEIXEN

Tot allò que enllà de les lletres

crida l'atenció com si estigués boig:

aquest daixonses,

uns claus torçats o les engrunes

que queden d'una goma d'esborrar.

Poema 6

MEINE ALTE OLIVETTI

ist Zeuge, wie fleißig ich lüge
 und von Fassung zu Fassung
 der Wahrheit
 um einen Tippfehler näher bin.
 (Grass 2004: 43–44)

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.

Poema 7

Wie soll Mehmed,
 der in einer Duisburger Hauptschule
 zwischen einheimischen Kindern
 und Kindern fremdländischer Herkunft schulpflichtig ist,
 auf Anhieb begreifen,
 weshalb es, nachdem es gelernt werden mußte,
 der Mond, die Sonne, das Himmelreich zu sagen,
 auf Deutsche der, die oder das Yoghurt heißt,
 zumal dieses der Diät dienliche Produkt
 türkischen Ursprungs ist?

Wie anderem Kindern auch
 fällt es ihm schwer, vor Leib, Seele, Fleisch
 die Einsilber zu setzen.
 Aber die deutsche Leitkultur will so.
 Die Artikel sind deutsches Erbe.
 Wer hier leben will, muß das wissen.
 Der Deutsche an sich läßt nicht mit sich spaßen.

Deshalb verlangen selbst diejenigen,
 die unverbesserlich den mit dem verwechseln,
 dem Türkenkind ab, daß die und nicht der Wurst
 gekauft wird, auch dann nicht,
 wenn das Wurstbrot gemeint war,
 das entweder die Katze oder der Hund gestohlen hat.
 (Grass 2011: 148)

Com volem que el Mehmed,
 escolaritzat en un centre de primària de Duisburg
 entre nens del país
 i nens d'origen estranger,

després que li calgué aprendre a dir
der Mond, la lluna, *die Sonne*, el sol, *das Himmelreich*, el cel,
 entengui de seguida perquè
 en alemany el iogurt es diu *der*, *die* o *das Yoghurt*,
 quan a més aquest producte útil per les dietes
 és d'origen turc?

Tal com passa a altres nens,
 se li fa difícil col·locar els monosíl·labs
 davant del cos, de l'ànima, de la carn.
 Però la cultura alemanya dominant ho vol així.
 Els articles són patrimoni alemany.
 Qui vulgui viure aquí n'ha de saber.
 L'alemany-en-si no està pas per bromes.

Per això fins i tot aquells incorregibles
 que confonen l'acusatiu *den* amb el datiu *dem*
 exigeixen al nen turc que sigui *die Wurst*, la salsitxa,
 i no «el salsitxa», *der Wurst*, el que es compra, ni tan sols si
 es tractava de *das Wurstbrot*, l'entrepà de salsitxa,
 robat pel gat, *die Katze*, o pel gos, *der Hund*.

Poema 8

FREUDEN DES ALTERS

Seitdem wir kränkeln,
 kommen die Kinder häufiger.
 Gemischt mit leisem Erschrecken
 erfreut uns ihr Besuch
 (Grass 2012: 24)

PLAERS DE LA VELLESA

D'ençà que no estem bé de salut
 els fills ens vénen a veure més sovint.
 Les seves visites ens són un plaer
 barrejat amb un petit ensurt.

Poema 9

GEWAGTE LIEBE

Spät, nach letzten Nachrichten
 Aus dem Küchen radio
 zählen wir einander
 unser Häuflein Tabletten zu,
 die alle rezeptpflichtig sind.
 Manchmal jedoch,
 wenn es uns ankommt,

AMOR AGOSARAT

A la nit, després d'escoltar les notícies
 de la ràdio de la cuina,
 ens triem l'un a l'altra
 el nostre muntet de pastilles,
 receptades totes per algun o altre metge.
 Però de vegades,
 si ens agafa el rampell

heiß, plötzlich und unwiderstehlich,
 schlucke ich ihre, sie meine.
 Dann warten wir ab — Seit an Seit —
 und wollen erleben, was uns geschieht.
 (Grass 2012: 19)

intens, sobtat, irresistible,
 jo m'empasso les seves, i ella les meves.
 Llavors ens esperem, colze amb colze,
 ansiosos per saber què ens passarà.

Poema 10

WINTERLICHE INSCRIFTEN

In jungen Jahren konnte ich
 mit strammem Strahl
 die Namen der jeweils Geliebten,
 selbst längere wie Annerose und Aurora,
 in den Schnee pinkeln, sogar
 mit zärtlichem Vor- und Nachwort;
 sobald es gegenwärtig schneit,
 bin ich dankbar, wenn es gerade noch
 zum Bekenntnis für Ute reicht.
 (Grass 2012: 32)

INSCRIPCIONS INVERNALS

Quan jo era jove era capaç
 d'escriure a la neu amb un raig ferm de pixum
 el nom de les dones que llavors estimava,
 fins i tot si eren llargs com Annerose o Aurora,
 ben sovint precedits i seguits
 per algun adjectiu afectuós;
 ara en canvi, quan comença a nevar,
 sóc feliç si tot just en tinc prou
 per traçar-hi el nom d'Ute.

Referències bibliogràfiques

- Estelrich, Pilar. 2010. «Una declaración de amor a la lengua alemana: *Grimms Wörter*, de Günter Grass». *Revisiones. Revista de crítica cultural* 6: 43–48.
- Frielinghaus, Helmut, ed. 2002. *Der Butt spricht viele Sprachen. Grass-Übersetzer erzählen*. Göttingen: Steidl.
- Grass, Günter. 2004. *Fundsachen für Nichtleser*. Göttingen: Steidl.
- . 2004. *Fünf Jahrzehnte. Ein Werkstattbericht*. Edició de G. Fritze Margull. Göttingen: Steidl.
- . 2004. *Lyrische Beute. Gedichte und Zeichnungen aus 50 Jahren*. Göttingen: Steidl.
- . 2006. *Beim Häuten der Zwiebel*. Göttingen: Steidl. (Existeix la traducció catalana de Pilar Estelrich, *Tot pelant la ceba*. Barcelona: Edicions 62, 2007.)
- . 2007. *Gedichte und Kurzprosa*. Edició de Werner Fritzen. Göttingen: Steidl.
- . 2007. *Dummer August*. Göttingen: Steidl.
- . 2010. *Grimms Wörter. Eine Liebeserklärung*. Göttingen: Steidl.
- . 2012. *Eintagsfliegen. Gelegentliche Gedichte*. Göttingen: Steidl.
- Kölbel, Martin, ed. 2013. *Willy Brandt und Günter Grass. Der Briefwechsel*. Göttingen: Steidl.
- Neuhaus, Volker. 2012. *Günter Grass. Eine Biographie*. Göttingen: Steidl.
- Øhrgaard, Per. 2005. *Günter Grass. Ein deutscher Schriftsteller wird besichtigt*. München: dtv.
- Stolz, Dieter. 2005. *Günter Grass, der Schriftsteller. Eine Einführung*. Göttingen: Steidl.
- Vormweg, Heinrich. 2002. *Günter Grass*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Notícia de les traduccions al gallec de textos teatrals catalans

ANTONI NADAL

RESUM: Aquest escrit vol donar coneixença dels textos teatrals catalans publicats en gallec fins l'any 2014 i informar sumàriament de les primeres connexions teatrals entre Galícia i Catalunya.

PARAULES CLAU: traduccions, gallec, teatre, català,

ABSTRACT: The objective of this paper is to inform about the Catalan theatrical texts published in Galician up to the year 2014 and to report briefly on the first connections between Galician and Catalan theatre.

KEY WORDS: translations, Catalan, theatre, Galician

L'acta de naixença del teatre gallec culte i burgès es troba, probablement, en la publicació el 1882 d'*A fonte do xuramento*, de Francisco M. de la Iglesia (la Corunya, 1827–1897), i a la seva estrena, el 13 d'agost del mateix any. *A fonte do xuramento*, drama de costums gallecs, va ser considerat durant anys la primera peça teatral en aquesta llengua. Sens dubte, el drama de De la Iglesia marca la incorporació, amb retard, del gènere teatral al Rexurdimento (període que comprèn del 1863 al 1888, aproximadament). En aquesta etapa, un autor català com Àngel Guimerà es representa en castellà per companyies en gira. Basant-se en un estudi de José Ricardo Díaz Pardeiro sobre la vida cultural a la Corunya (1992), el crític i investigador teatral Manuel F. Vieites destaca que hom va representar *Terra baixa* onze vegades a la ciutat gallega entre 1897 i 1914. I afegeix:

«Se ben a presentación do espectáculo *Tierra baja* en 1902, pola Compañía María Guerrero, non foi ben acollida nun primeiro momento polas clases altas e pola burguesía coruñesa, sobre todo para marcar distancias cos rexionalistas, que saudaban entusiastas a chegada dun espetáculo creado co texto dun autor catalán, mais nunha produción castelá, finalmente a obra sería representada fóra de programa e celebrada por uns e outros que pertencían ó mesmo estamento social.» (Vieites 2003: 127)

En la primera dècada del segle xx trobem crides d'autors com Galo Salinas o Antón Vilar Ponte a «colocade á nosa Galicia, no arte dramático, á mesma altura na que se colocaron Cataluña e Valencia que, donas do seu teatro regional, pasean o seu idioma por tódolos escenarios do mundo civilizado» (Salinas 1902, 395).

En un període posterior anomenat sovint nacionalista (període que comprèn del 1917 al 1936, aproximadament), tant les Irmandades da Fala com la Xeración Nós van instar a traduir textos teatrals. Segons Manuel F. Vieites, la intel·lectualitat galleguista era conscient «da necesidade de renovar repertorios e de que estes reflectisen un canon asentado na

calidade, na tradición e na universalidade» (2003: 137). El model dominant sobre el qual es va intentar formular un cànon possible va ser l'angloirlandès, però Catalunya també va figurar entre els exemples a tenir en compte i es van proposar els noms de Serafí Pitarra, Àngel Guimerà, Santiago Rusiñol, Ignasi Iglésias i Adrià Gual (l'any 1896, Galo Salinas havia destacat, entre d'altres, els noms de Serafí Pitarra, Víctor Balaguer, Àngel Guimerà i Josep Feliu i Codina en la seva *Memoria acerca de la dramática gallega*).

Amb tot, calgué esperar fins als anys cinquanta perquè es produís un esforç notable i sostingut d'unes elits per traduir textos teatrals a fi de dinamitzar els escenaris gallecs i crear textos literaris en gallec davant l'escassetesa de textos originals i l'interès per normalitzar el teatre gallec. Segons la investigadora Camiña Noia, són traduccions destinades a la representació i utilitzades «como plataforma de transmisión de ideas y de nuevos modelos expresivos, y a la vez, como ya había sucedido en la etapa de preguerra, con la finalidad de convertir la representación teatral en un instrumento de afirmación de las ideas nacionalistas, burlando la censura del régimen dictatorial» (Noia 2004: 770–771). En la llista de traduccions per a la representació s'inclou la d'*El retaule del flautista*, de Jordi Teixidor, farsa estrenada l'any 1975 pel compostellà Teatro de Cámara Ditea amb traducció d'Agustín Magán. És probable que sigui la primera obra escrita en català estrenada en gallec; l'any 1973 havia estat estrenada, censurada, a Setúbal (Portugal) pel Grupo de Teatro do Centro de Cultura e Recreio Oliva amb el títol *O retábulo do flautista* i traducció de Rui Lebre.¹

En les dècades següents —anys seixanta i setanta— es van produir una sèrie d'esdeveniments que foren decisius per a la configuració del teatre gallec actual: va néixer l'anomenat Teatro Independente; es van establir les Mostras de Teatro Abrente de Ribadavia, organitzades per l'Agrupación Cultural Abrente, que també va convocar el concurs d'obres teatrals Abrente. *El retaule del flautista* fou l'única obra catalana representada en les Mostras de Abrente (1973–1980), determinants en el procés de restauració i consolidació del teatre a Galícia.² L'escriptor i director teatral Guillem-Jordi Graells, que fou convidat a les Mostras, ha deixat testimoni escrit de les seves estades anuals a Ribadavia, de les seves aportacions de les experiències catalanes i de l'amistat amb la gent de teatre, contactes que també van servir per «facilitar a creación da Asociación de Escritores en Lingua Galega a partir do modelo da Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, ou algunhas traduccions ó catalán, algunhas visitas, algún desterro provisional en Cataluña por razón de estudios ou profesional, que se converteu en permanente...» (Graells 2002: 240).

Estretament vinculat a les Mostras, aquí cal recordar el rol de Ricard Salvat com a pont entre el teatre català i el gallec des de l'any 1953 fins al seu traspàs l'any 2009. Xesús Alonso Montero ha publicat la biografia *galega* de Salvat en l'opuscle *Ricard Salvat (1934–2009) e o teatro galego*. (2013). Salvat es va atansar a les lletres gallegues com a director teatral i estudiós del teatre i també com a traductor de prosa i poesia. Dirigint el Festival Internacional de Teatre de Sitges (1977–1986), va acollir amb entusiasme un cert nombre

1 Totes dues traduccions són inèdites.

2 La representació d'*O retábulo do flautista* pel Teatro de Cámara Ditea va ser part de la IV Mostra l'any 1976.

de grups gallecs. En l'edició del 1979, Salvat, tan atent als esdeveniments literaris gallecs, segons Montero, va organitzar un homenatge pòstum al poeta Celso Emilio Ferreiro.³

Així mateix, en els anys setanta es van convocar certàmens de teatre, i unes companyies independents es van constituir en professionals. Fou el moment en què es van engegar els «Cadernos da Escola Dramática Galega» (1978), publicació promoguda per l'Escola Dramática Galega i dirigida per Francisco Pillado Mayor, a fi de cobrir el camp de l'edició de textos. Aquesta publicació donarà cabuda a les primeres traduccions gallegues de textos teatrals catalans: l'adaptació d'un conte de Francesc Eiximenis feta per Àngels Garriga amb el títol *El testament del Nasi* (1982), el desbarat *La Tuta i la Ramoneta* de Llorenç Villalonga (1984) i *Antígona* de Salvador Espriu (1989).⁴ *El testament del Nasi* i *La Tuta i la Ramoneta* es van representar en gallec abans de la publicació de les traduccions respectives.

Ja en el segle XXI, en 2001 i 2002 s'editen quatre obres d'autors mallorquins traduïts pel meritíssim Xesús González Gómez:⁵ Alexandre Ballester, Joan Guasp, Josep-Pere Peyró i Llorenç Villalonga. Tant les traduccions com les edicions tenen el suport de la Conselleria d'Educació i Cultura de les Illes Balears, dirigida en aquella legislatura —la del Pacte de Progrés— per l'escriptor Damià Pons. Aquestes edicions contenen introduccions documentades i esclaridores.

Finalment, cal destacar que un conveni de col·laboració signat pel Cercle Artístic de Ciutadella de Menorca i la *Revista Galega de Teatro* l'any 2006 ha garantit la traducció al gallec i la posterior edició de les obres guardonades amb el Premi Born de Teatre des de la XXXI edició. D'aquesta manera, han estat afavorides amb la traducció al gallec obres en català de Carlos Be, Jesús Díez, Carles Batlle, Josep Maria Miró i Coromina (dues vegades) i Lluïsa Cunillé. Totes les obres han estat traduïdes fins avui (2014) per Afonso Becerra de Becerreá.⁶ Aquestes edicions no responen a un programa cultural —tampoc ho pretenen—, però configuren un panorama del teatre català contemporani. La iniciativa del Cercle Artístic ciutadellenc també assenyala un camí als organismes públics encarregats de promoure a

3 Ricard Salvat (1966) parla, per primera vegada en un estudi que tracta dels grans corrents del teatre mundial, del teatre gallec (p. 274–277), bé que Salvat se centra en el comentari d'*Os vellos non deben de namorarse*, l'única obra teatral de Castelao.

4 David García Vidal (2010) ha estudiat les tres obres i el seu encaix en els Cadernos en la seva tesi doctoral *Teatro galego e construción nacional: os Cadernos da Escola Dramática Galega (1978–1994)*.

5 Xesús González Gómez (A Rúa, Valdeorras, Ourense, 1950) és un escriptor gallec i traductor de diversos idiomes. Resideix a Barcelona des de 1966. És el més prolífic i reconegut traductor al gallec d'obres catalanes.

6 Afonso Becerra Arrojo, conegut per Afonso Becerra de Becerreá (Becerreá, Lugo, 1973) és un dramaturg i director d'escena gallec. Llicenciat en Art Dramàtic, en l'especialitat de Direcció d'escena i dramaturgia, per l'Institut del Teatre de Barcelona; titulat en Interpretació per l'Instituto del Teatro y de las Artes Escénicas del Principat d'Astúries, i màster en Arts Escèniques per la Universitat Autònoma de Barcelona. El Premi Born de 2013 estava patrocinat pel Govern de les Illes Balears, el Consell Insular de Menorca, l'Ajuntament de Ciutadella de Menorca i la Fundació Rubió i Tudurí-Andrómaco.

l'exterior la cultura catalana per fomentar les edicions de textos teatrals catalans en gallec, preferentment obres clàssiques i valencianes, grans absents en les traduccions al gallec.⁷

Presentem a continuació una llista dels textos teatrals catalans publicats en gallec. Per al període 1975–2002, Pere Comellas ha subratllat que, si l'existència de les traduccions teatrals al gallec és petita —gairebé negligible—, no és tan insignificant com la traducció d'obres gallegues al català (Comellas 2007: 917).⁸

Ballester, Alexandre. 2002. *Nun pregue de veludo* (edició bilingüe). Trad. i introducció de Xesús González Gómez. Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor 16. A Coruña: Universidade da Coruña.

Batlle, Carles. 2009. *Esquecer Barcelona* [Oblidar Barcelona]. Trad. Afonso Becerra de Becerreá. *Revista Galega de Teatro* 59.

———. 2008. *Oasis* [Oasi]. Trad. Afonso Becerra de Becerreá. *Revista Galega de Teatro* 55.

Be, Carlos. *Origami* [Origami]. 2007. Trad. Afonso Becerra de Becerreá. *Revista Galega de Teatro* 50.

Cavallé Busquets, Joan. 1995. *O teléfono* [El telèfon]. Trad. Antonio Molexón. *Cadernos de Teatro* 3.

Comediants. 1994. *Sida, saber axuda. Propostas teatrais* [Sida. Saber ajuda. Propostes teatrals]. Trad. Begoña Méndez. Barcelona: Fundació La Caixa.

Cunillé, Lluïsa. *O tempo* [El temps]. 2001. Trad. Afonso Becerra de Becerreá. *Revista Galega de Teatro*, núm. 67.

Díez, Jesús. 2008. *O show de Kinsey* [El show de Kinsey]. Trad. Afonso Becerra de Becerreá. *Revista Galega de Teatro* 54.

Eiximenis, Francesc. 1982. *O testamento do tío Nacho* [El testament del Nasí]. Trad. Xoán Babarro de l'adaptació catalana d'Àngels Garriga del conte «De com un pagès hereta malament sa muller i de com aquesta millora la deixa» de *Lo crestià*. *Cadernos da Escola Dramática Galega* 30.

Espriu, Salvador. 1989. *Antígona* [Antígona]. Trad. Xesús González Gómez. Prefaci de Salvador Espriu. *Cadernos da Escola Dramática Galega* 78.

Giralt, Joan. 2012. *Fóra feira*. *Revista Galega de Teatro* 70. Traducció de l'autor amb la col·laboració d'Afonso Becerra del text *Fora fira*, original en català i inèdit.

Guasp, Joan. 2002. *O vendedor de amendoíns* [El venedor de cacauets] (edició bilingüe). Trad. Xesús González Gómez. Introducció de Gabriel Sabrafín. Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor 23. A Coruña: Universidade da Coruña.

Miró Coromina, Josep Maria. 2010. *A muller que perdía todos os avións* [La dona que perdia tots els avions]. Trad. Afonso Becerra de Becerreá. *Revista Galega de Teatro* 63.

7 El valencià Joan Giralt Bailach, professor de l'Escola Superior de Arte Dramática de Galícia, és autor de la micropeça *Un nó non nu*, escrita directament en gallec (*Revista Galega de Teatro* 76, 2013).

8 En una nota al peu del seu treball (p. 920), Comellas fa saber, com a curiositat, que ha localitzat tres traduccions inèdites d'obres gallegues a l'Institut del Teatre de Barcelona.

- Miró Coromina, Josep Maria. 2012. *O Principio de Arquímedes* [El Principi d'Arquimedes]. Trad. Afonso Becerra de Becerreá. *Revista Galega de Teatro* 71.
- Peyró, Josep Pere. 2002. *Desertos: Deserto de paxaros. Pranto de paxaros* [Deserts] (edició bilingüe). Trad. i introducció de Xesús González Gómez. Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor 18. A Coruña: Universidade da Coruña.
- Villalonga, Llorenç. 1984. *A Tuta e a Ramoneta (Peza nun prólogo, un acto e un epílogo)* [La Tuta i la Ramoneta]. Trad. Xosé Luís Grande Grande (pseudònim de Xosé Luís Franco Grande). Introducció de Maria del Carme Bosch. *Cadernos da Escola Dramática Galega* 42.
- . 2001. *Desbaratos* [Desbarats] (edició bilingüe). Trad. i introducció de Xesús González Gómez. Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor 14. A Coruña: Universidade da Coruña.

Referències bibliogràfiques secundàries:

- Comellas, Pere. 2007. «La traducció del gallec al català i del català al gallec des de 1975: símptoma d'unes relacions culturals». Dins *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península. Barcelona 28 ó 31 de maio de 2003*, ed. Helena González i M. Xesús Lama, 917. Sada-A Coruña: Edicións do Castro/Asociación Internacional de Estudos Galegos/Filoloxía Galega (Universitat de Barcelona). També disponible en línia a: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2944876>
- Díaz Pardeiro, José Ricardo. 1992. *La vida cultural de La Coruña: el teatro (1882–1915)*. La Coruña: Ayuntamiento/Galicia Editorial.
- García Vidal, David. 2010. *Teatro galego e construción nacional: os Cadernos da Escola Dramática Galega (1978–1994)*, tesi doctoral. Birmingham: University of Birmingham. Disponible en línia a: <http://etheses.bham.ac.uk/972/>.
- Graells, Guillem-Jordi. 2002. «O meu Abrente ó teatro e á cultura de Galicia». Dins *Abrente teatral: as mostras e o concurso de teatro de Ribadavia*, ed. Inma López Silva i Dolores Vilavedra. Vigo: Editorial Galaxia.
- Montero, Xesús Alonso. 2013. *Ricard Salvat (1934–2009) e o teatro galego*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria. Disponible en línia a http://cultura.xunta.es/sites/default/files/documents/publicacion/ricard_salvat_1934-2009.pdf
- Noia, Camiño. 2004. «El ámbito de la cultura gallega», *Historia de la traducción en España*. ed. Francisco Lafarga i Luis Pegenante. Salamanca: Ambos Mundos. També disponible en línia a: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-de-la-traduccion-en-espana-0/>.
- Salinas, Galo [signat S.]. 1902. «O teatro gallego». *Revista Gallega* 395 (12 oct.).
- . 1907. «Cultura regional. Cataluña», *A Nosa Terra* 6 (11 nov.).
- Salvat, Ricard. 1966. *El teatre contemporani 2. El teatre és una ética. De Ionesco a Brecht*. Barcelona: Edicions 62.
- Vieites, Manuel F. 2003. *A configuración do sistema teatral galego (1882–1936)*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento.

Francisco Lafarga. *Actualidad del XVIII francés en España. Catálogo de las traducciones, 1975–2013*, BT bibliografías de traducción 7. Barcelona: AEAU. Agrupación de Editores y Autores Universitarios, 2014, 266 pp.

IRENE AGUILÀ SOLANA
Universitat de Saragossa

Durant tota la seva carrera professional, Francisco Lafarga ha desenvolupat una intensa i fructífera activitat en els àmbits dels estudis francesos, la traducció i la literatura comparada. Com a traductor, s'ha dedicat principalment a la literatura francesa dels segles XVII (Racine) i XVIII (Voltaire, Diderot, Marivaux, Beaumarchais), tot i que ha fet breus incursions en els segles XIX (antologia de viatgeres franceses) i XX (Jean Elleinstein, Christian Delacampagne). En l'actualitat dirigeix, juntament amb Luis Pegenaute, els portals temàtics BITRES (*Biblioteca de Traducciones Españolas*) i BITRAHIS (*Biblioteca de Traducciones Hispanoamericanas*) pertanyents a la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*.

Recentment ha publicat *Actualidad del XVIII francés en España. Catálogo de las traducciones, 1975–2013*, que segueix la línia d'altres estudis seus anteriors com *Traducciones españolas de Víctor Hugo. Repertorio bibliográfico* (2002), *Traducciones españolas de la obra de Honoré de Balzac* (2003) —en col·laboració amb Lúdia Anoll—, i *Traductores y prologuistas de Víctor Hugo en España (1834–1930). Antología de un discurso crítico* (2008), publicats dins de la col·lecció «BT bibliografías de traducción». *Actualidad del XVIII francés en España. Catálogo de las traducciones, 1975–2013*¹ és una recopilació de les traduccions aparegudes a Espanya, en forma de llibre, des de 1975 fins al 2013. L'autor justifica l'elecció de 1975 com a inici del període abraçat perquè aquest any marcà una fita històrica a l'Espanya del moment; l'apertura política i cultural va propiciar la publicació d'obres que, fins aleshores, havien tingut una circulació més aviat restringida.

A partir de la consulta de catàlegs (Biblioteca Nacional de España, REBIUN, CCUC) i del ISBN espanyol, Francisco Lafarga ha aconseguit reunir 927 entrades corresponents a traduccions de llengües espanyoles de textos francesos del segle XVIII a diverses llengües de l'Estat. Els resultats són rigorosos i la metodologia utilitzada molt adient, atès que un dels paràmetres més objectius per a mesurar la vigència d'un autor, d'un gènere o d'una època, és la presència editorial de les obres originals, així com de llurs traduccions.

La primera secció del llibre («Presentación») és succinta, però alhora clara i il·lustrativa. Unes poques pàgines sintetitzen un grapat de consideracions sorgides del treball contingut en el present volum. En primer lloc, és patent l'existència de traduccions en llengües altres que el castellà gràcies a llur progressiva normalització a partir dels anys seixanta. En efecte, el català, el gallec, el basc i l'asturià proposen alguns dels textos més representatius

1 Aquest treball s'ha realitzat dins del marc del Projecte de recerca FFI2012-30781 i de l'Acció complementària FFI2011-14586, ambós finançats pel Ministeri d'Economia i Competitivitat.

de la literatura francesa del segle XVIII. També és evident la proliferació de reedicions i de retraduccions, prova de l'èxit comercial d'alguns títols. De fet, encara que hi ha textos traduïts per primera vegada durant els anys seixanta o setanta, hi ha editorials que recuperen traduccions dels segles XVIII i XIX. Una altra observació que es desprèn del catàleg és l'aparició d'obres i d'autors emergents que no havien estat traduïts o que havien tingut poc pes. És el cas de Mme du Châtelet, Mme du Deffand, la marquesa de Lambert, Olympe de Gouges o Anne-Josèphe Théroigne de Méricourt —els textos de les quals s'han vist reconeguts per la recent i creixent atenció prestada a la literatura feta per dones—, o d'autors menors com Vivant Denon o el cavaller de Boufflers. Tanmateix, altres autors de renom, com Lesage o Prévost, tenen escassa repercussió o bé aquesta està circumscrita a una sola obra. Igualment, les entrades reunides per Francisco Lafarga revelen que el camp de la traducció ha fet un lloc a nombroses publicacions de caire polític (Sieyès, Robespierre, Condorcet, Saint-Just, Marat, Gouges, Cabanis, Roux, Sénac de Meilhan, Vaultier), científic (Maupertuis, La Mettrie, Bedos de Celles, Duhamel du Monceau, Dupont de Nemours, Fontenelle, Buffon, Jaucourt, Condillac, Quesnay, Laplace, Lavoisier, Ménéuret), o artístic (Blondel, Marmontel, Sulzer, Rousseau, Diderot, Watelet). Aquesta enumeració és una mostra de les reflexions a què *Actualidad del XVIII francés en España. Catálogo de las traducciones, 1975–2013* convida el lector.

Al segon epígraf («Nota sobre el catálogo») s'explica que les entrades estan disposades alfabèticament segons el nom dels autors i, al darrera de cada un, les produccions apareixen per ordre alfabètic. Quan es tracta d'un mateix títol, es respecta la cronologia de publicació. En el cas dels volums col·lectius, s'enumeren les obres que hi són contingudes, adjudicant una entrada individual a cada una d'elles. En aquest apartat també s'indica la llegenda dels símbols emprats per alludir a les següents dades dins d'una entrada: títol de l'obra col·lectiva on s'inclou la traducció, informació a propòsit de les diverses edicions, contingut del volum i indicació dels títols originals.

A continuació, trobem el cos principal del volum, que consisteix en el repertori («Catálogo de las traducciones») i en quatre índexs: títols en llengua original («Índice de títulos originales»), títols de les traduccions («Índice de títulos en traducción»), índex onomàstic d'autors francesos («Índice onomástico de autores»), i índex onomàstic de traductors, editors, prologuistes i il·lustradors («Índice onomástico de traductores, editores, prologuistas e ilustradores»). Aquesta divisió és de gran utilitat a l'hora de buscar unes dades concretes perquè facilita enormement la tasca. Al primer índex hi ha vuit-cents cinquanta-nou textos de diferents característiques (novelles, peces de teatre, cartes, fragments, diccionaris, articles, discursos...), que troben al segon índex els títols proposats per les diverses llengües de recepció. Més de cent quaranta autors componen l'índex onomàstic, i quasi bé set-cents noms configuren l'índex de traductors, editors, prologuistes i il·lustradors. S'hi poden trobar historiadors i assagistes (Manuel Tuñón de Lara, Joan Fuster, Georges Benrekassa), escriptors (Jorge L. Borges, José Marchena, Carmen Martín Gaité, Gabriel Ferrater, Victor Hugo, Leandro Fernández de Moratín, Anatole France, Jaume Fuster, Carmen Posadas), filòsofs (Fernando Savater, Félix de Azúa, José Ferrater Mora), polítics (Manuel Azaña,

Enrique Tierno Galván, Jordi Solé Tura) o artistes (Josep M. Subirachs, Oscar Astromujoff, Tatiana Hauptmann), per citar només alguns exemples, tant d'abans com d'ara, tant d'Espanya com d'altres països. És interessant que l'autor del llibre assenyali els noms de les persones que han intervingut en l'edició de les traduccions, ja que les èpoques o professions heterogènies a què pertanyen permeten considerar factors ideològics i sociològics en el procés d'apropament al text traduït.

Així, doncs, fent un recorregut per les seccions introductòries i al llarg del catàleg elaborat per Francisco Lafarga, el lector desenvolupa un conjunt de reflexions i observacions de gran interès. *Actualidad del XVIII francés en España. Catálogo de las traducciones, 1975–2013* és una excellent eina de treball perquè obre múltiples vies en aquest camp: permet de fer el seguiment de l'activitat d'un traductor concret, de conjecturar sobre el ritme de publicació de traduccions d'una editorial determinada, o de documentar la recepció d'una obra o d'un autor. Per consegüent, la consulta n'és sumament enriquidora per a un ampli sector del públic. Pel que fa als estudiosos del Segle de les Llums, hi trobaran nombrosos materials per a emprendre noves recerques i per a aprofundir en diverses qüestions específiques. El propi autor n'avança una: en un futur, es proposa recopilar una bibliografia anotada d'estudis sobre la recepció de la cultura francesa a Espanya. D'altra banda, al profà en la matèria, que vulgui fer-se una idea exhaustiva de la literatura francesa del segle XVIII, traduïda a les diferents llengües del territori espanyol des de l'inici de la transició democràtica fins a l'any 2013, li resultarà atractiu i accessible.

Josep Mengual Català. *A dos tintas: Josep Janés, poeta y editor*.
Barcelona: Debate, 2013, 430 pp.

SÍLVIA COLL-VINENT
Universitat Ramon Llull

«Una vida sólo se revela en contraste con las luces de su fondo, con su paisaje, con su ambiente, con el decorado de su tiempo, con las existencias que la rodean. Hay que escribir cien vidas para iluminar un fragmento de otra». La citació de Mauricio Wiesenthal, triada per encapçalar el llibre ressenyat, resumeix el valor d'aquesta nova biografia de Josep Janés i Olivé (1913–1959). Ens trobem davant d'un fresc bigarrat de la vida cultural barcelonina durant la Guerra Civil i la postguerra: amb el testimoni trenat durant tres dècades pels col·laboradors de l'empresa de Janés i per altres editors, escriptors i periodistes, participants en les tertúlies literàries, i per una extensa xarxa de relacions de tota mena, Mengual aconsegueix reconstruir la trajectòria d'un dels grans editors del país en temps moderns. A més de la infinitat de títols i col·leccions que es repassen al llarg del volum, el biògraf rescata de l'oblit una galeria de personatges que protagonitzaren la trama cultural barcelonina fins a les acaballes dels anys cinquanta. L'allau d'informació que s'hi exposa amb detall és impressionant: hi ha materials procedents del fons editorial, de diaris i revistes, d'entrevistes, de dietaris, de biografies, memòries i testimoniatges personals, tots combinats, a més, amb una bona tria d'estudis especialitzats sobre història intel·lectual espanyola i catalana del segle xx i sobre història de l'edició. En l'aparat de notes, hi figuren, entre d'altres, Jordi Gracia, Marta Ortega Sáez, Carles-Jordi Guardiola, Mónica i Pablo Carbajosa, Andrés Trapiello, Javier Aparicio, Joan Maria Thomàs, Manuel Aznar, Maria Campillo, José-Carlos Mainer, Mireia Sopena, Josepa Gallofré, Manuel Llanas, Manuel L. Abellán i Xavier Moret.

Mengual ha trobat el camí fressat gràcies als estudis de Jacqueline Hurlley (*Josep Janés: el combat per la cultura*, 1986; *José Janés: editor de literatura inglesa*, 1992), a qui reconeix el deute repetidament. En aquest sentit, a l'inici de la biografia apunta un dels eixos de la trajectòria de Janés, la continuïtat cultural, ben present en la primera monografia de Hurlley («La contemplació catalana: continuïtat», pp. 239–258). I per això, just en començar la primera part, dedicada a la guerra («Tras una noche de espanto, 1936–1939»), destaca com el fènix serà l'emblema del principal segell editorial de Janés, empresa que volia ser renaixent en la postguerra tot i el canvi de llengua imposat. Per a Mengual, Janés és un representant de la «tercera Espanya» o «tercera Catalunya» (p. 49), un exemple de la continuïtat cultural mantinguda pels qui es van quedar, aspecte que queda ben il·lustrat amb l'ajut que prestà a tants escriptors en dificultats, encomanant-los traduccions o altres feines, cas de Carles Riba (que signava amb els pseudònims Javier Barceló o Carlos Ibarra), Marià Manent, Maurici Serrahima (Ramon Setantí), Pau Romeva (R. Berenguer), Agustí Esclasans, Joan Alavedra, Víctor Alba o Josep M. López-Picó. La història del volum de Proust encarregat a Serrahima per a la col·lecció Las Quintaesencias és una mostra significativa

de la perseverança de l'editor del carrer Muntaner: el llibre no es va publicar, però l'estudi fou finalment recuperat en forma de pròleg per al primer volum de l'obra proustiana dins la col·lecció Los Clásicos del Siglo XX; els materials, refets, acabaran el 1971 en un volum d'Antologia Catalana d'Edicions 62.

Apunts sobre la continuïtat a banda, en aquesta primera part de la monografia, Mengual fa un balanç de l'edició en temps de guerra (Serveis de Cultura al Front, premis, projectes editorials, les Publicacions del Departament de Cultura, la descripció dels cinc únics llibres que es publiquen el 1938, entre els quals una *Presència de Catalunya* destinada al soldat català de l'exèrcit republicà), alhora que repassa la contribució de la col·lecció Quaderns Literaris al «barcelonisme editorial», marca distintiva de la casa Janés. No és pas un episodi menor la influència d'Eugeni d'Ors en la decisió de retornar a Catalunya —Janés, casat de poc, havia creuat la frontera i s'havia instal·lat a París el gener de 1939—, perquè D'Ors és una peça essencial per entendre l'esperit de Janés i la continuïtat de la seva acció en forma d'empresa cultural (pp. 107 i 171).

La segona part del llibre («Una buena pandilla, 1913–1936») s'enceta precisament amb una citació en aquest sentit, reproduïda de Hurtle: «Más de un lustro antes de conocer a Eugenio d'Ors, Janés se nos revela ya como un pequeño orsiano en su dedicación al tema preferido de D'Ors: la lucha esforzada por la cultura». Mengual repassa la formació precoç de Janés, el llegat de la infantesa, els inicis en el periodisme cultural en capçaleres de barri i catalanistes (*Bandera*, *Diari Mercantil*, *Avui*, *Diari de Catalunya*), la militància en la Federació de Joves Cristians, i els inicis de l'editorial Quaderns Literaris. L'ambició d'ampliar horitzons en la cultura catalana ja guia la seva activitat com a editor, combinant la publicació de clàssics o d'autors consolidats (D'Ors, *Tina i la guerra gran*) amb el descobriment de nous talents, com ara Josep Palau i Fabre, Pere Calders (de qui publicà *El primer arlequí*), Francesc Trabal (*Judita*) o Mercè Rodoreda (*Crim*). El títol triat per a la revista *Rosa dels vents* (del qual Mengual traça possibles orígens a la p. 157, i en la qual col·laboraren, entre d'altres, Martí de Riquer, Josep Sol, Joan Teixidor, Josep Palau i Fabre) servirà, a partir de 1936, per designar les Edicions de la Rosa dels Vents (successor de Quaderns Literaris) i indica aquesta visió cosmopolita i pluralista. Un dels mèrits de la biografia és aprofundir en la xarxa de relacions que van teixint els joves escriptors i intel·lectuals que despuntaven en els primers anys trenta. L'amistat de Janés amb Sebastià Juan Arbó mereix atenció sostinguda al llarg del volum (i es pot rescatar, com altres, seguint l'índex onomàstic).

La tercera part («Retorno al hogar, 1939–1946») analitza la represa de la indústria editorial barcelonina. Mengual dóna compte d'algunes topades amb la censura. A estudis seminals com el de Josepa Gallofré (*L'edició catalana i la censura franquista: 1939–1951*, 1991), ara s'hi podria afegir el de Marta Ortega Sáez sobre quatre expedients de censura d'obres publicades per Janés («Narrativa y censura en Vita Sackville-West», dins *La traducció i el món editorial de postguerra*, 2011, pp. 65–80). La continuïtat amb l'etapa de preguerra queda reflectida en la presència de títols de G. K. Chesterton i Maurice Baring, dos autors recurrents en el catàleg de Janés. (El lector interessat per la qüestió pot llegir també l'estudi de Carles Lluch, *La novel·la catòlica a Catalunya*, 1996, amb capítol dedicat a la recepció de Baring). També s'observa

l'enllaç amb l'obra anterior en la naturalesa d'algunes col·leccions (per exemple, Poesía en la Mano, inspirada en Oreig de La Rosa dels Vents) o en el mateix nom d'una col·lecció (Allò que Perdura – La Obra Perdurable); i, encara, en la relació amb D'Ors mai no interrompuda: així, és revelador el nom de l'editorial Emporion (1940–1941), o l'edició d'obres orsianes com *Aldeamediana*, a La Gacela, o la introducció a *El misteri d'Elx*, a Grano de Arena.

De la lectura d'aquesta part, en resulta també una radiografia d'allò que Josep Janés ofería al públic lector d'un país immers en la grisor. Les traduccions, és clar, són el plat fort d'aquesta contribució a una feble obertura cultural. La literatura en anglès és la més afavorida (en part gràcies a l'estreta relació de l'editor amb Walter Starkie, director del British Institute de Madrid entre 1940 i 1954) i, com s'ha avançat, la novella catòlica hi té força representació; en aquest camp G. K. Chesterton és l'escriptor que ha tingut més fortuna en el mercat editorial actual, recuperat per Jaume Vallcorba des d'Acantilado i Quaderns Crema. També és digne d'esment William Saroyan, un altre dels escriptors freqüents al catàleg de Janés i que ha perdurat. Aquest vessant, però, ja havia estat estudiat a fons per Hurlley, de manera que el llibre de Mengual és sobretot instructiu perquè mostra com l'editor, fidel a la rosa dels vents, tenia la voluntat d'editar una àmplia representació de la gran literatura de tots els temps i totes les procedències (p. 208). Destaca el capítol dedicat a la remarcable presència de la literatura hongaresa, amb esment a dos autors que també han sobreviscut el pas del temps: Zilahy i Márai. Aquí, per a la figura medidora d'Oliver Brachfeld, convé afegir l'estudi de Manuel Llanas i Ramon Pinyol, «L'activitat de Ferenc Olivér Brachfeld a Catalunya: algunes notícies» (*Actes del Catorzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, Budapest, 2006*, vol. I, 2009, pp. 295–307).

En tercer lloc, aquesta part mostra amb precisió i amenitat l'enginy de Janés per adaptar-se i servir els interessos lectors de la societat barcelonina: per exemple, a través d'un exquisit gust pel llibre com a objecte material, o en l'habilitat per a la tria de títols que encapçalassin una col·lecció, valent-se de reclams potents (Premis Nobel, Goncourt o Pulitzer) o d'etiquetes com ara Los Libros de Nuestro Tiempo o Los Clásicos del Siglo XX (que reuneix autors canònics d'entreguerres: Somerset Maugham, Zilahy, Mann, Kipling, Chesterton, Baring, Huxely, Proust o Hamsum), o encara Las Quintaesencias (compendis introductoris a Valéry, Rilke, Shaw, Chesterton o Maurois). Janés va ser destre en l'ús dels petits formats i en la producció de belles edicions. No té preu, per posar un exemple, la descripció de Grano de Arena (pp. 217–219), una col·lecció que segueix la línia explorada en Quaderns Literaris. És molt d'agrair, en aquest sentit, la selecció de reproduccions en color incloses en les pàgines centrals del volum ressenyat, i la minuciositat amb què Mengual descriu tant els productes més refinats de les premses de Janés, com els de registre popular: la literatura de quiosc (amb Edgar Wallace, per exemple) o la humorística de la col·lecció Al Monigote de Papel, lectures amb una funció social igualment necessària. La preocupació pel detall i l'erudició es reflecteixen en sucosos quadrets sobre la vida literària, que van apareixent al llarg del llibre, i en algunes notes del final (vegeu la dedicada a la Llibreria Millà, p. 394, n. 66).

La quarta part del volum («El club de los negocios raros, 1946–1959») s'inicia amb les relacions de Janés amb la cultura catalana. Mengual explica sense inhibicions el doble

joc de l'editor, amic d'intel·lectuals del Règim i dels que s'esforçaven a donar suport a la cultura catalana en plena clandestinitat. És fàcil entendre, llavors, que Palau i Fabre renunciés a figurar en una antologia de poesia catalana publicada als anys quaranta (p. 366), però també són ben documentades les contribucions de Janés a diverses iniciatives de represa del panorama editorial català (col·laboració amb Josep Pedreira; gestions per desencallar algun xoc amb la censura; col·laboració en l'homenatge a Carles Riba en complir seixanta anys).

En un altre ordre de coses, en aquesta part es fa balanç de la visió comercial de Janés (l'aposta per autors d'èxit com Márai, Sinclair Lewis, Somerset Maugham, Mansfield, Morgan, Woolf o Hamsum), i es revisa una de les col·leccions estrella, Manantial que no Cesa (1947–1951), amb un catàleg de cent cinquanta títols: hi tenen cabuda moltes traduccions de literatura anglosaxona i es pot considerar una col·lecció modèlica o representativa, si més no, per l'eclecticisme (novella psicològica, d'aventures, poesia, biografia) i per la presentació (vegeu el frontis de la sobrecoberta de *Historia de una escalera*, d'Antonio Buero Vallejo, amb disseny de Ricard Giralt-Miracle, reproduït en les il·lustracions). Mengual dedica un capítol també a la literatura espanyola, que guanya protagonisme a partir de 1950, sobretot gràcies a la creació del Premi Nadal (aprenem aquí que en redactà les bases Ignasi Agustí inspirant-se en les del Premi Crexells de novella). Francisco Candel mereix secció pròpia: s'hi explica la intensa relació amb Janés, la voluntat de convertir Candel en autor d'èxit, i la polèmica sorgida amb la publicació de *Donde la ciudad cambia su nombre*.

Un darrer capítol s'ocupa de la bibliofília i la vida social de l'editor. Segons Mengual, el segon aspecte és prova del seu *savoir faire* en el tracte amb escriptors estrangers. Són d'interès les notes sobre la participació en el jurat del premi Óssa Menor el 1951 (va guanyar Joan Vinyoli amb *Les hores retrobades*) i la intervenció de 1953 per evitar la multa pel *Cant espiritual* de Blai Bonet. La bibliofília, per la seva banda, va permetre a Janés integrar el gust per les arts gràfiques i per la literatura amb el talent comercial. Mengual descriu aquestes edicions amb precisió (per exemple, la dels *Cants d'amor* d'Ausiàs Marc, a cura de Carles Riba, p. 369) i explica com Janés sabé aprofitar des de la immediata postguerra l'auge de la moda de la bibliofília per engrescar la burgesia. Que aquesta estratègia es combinés amb la d'obrir escletxes a l'extrarradi, i la promoció de Candel com a autor d'èxit, diu molt del compromís de l'editor.

Mengual escriu amb amenitat, alternant àgilment les informacions més àrides — les abundants dades editorials — amb notes de context, anècdotes de la vida literària i testimoniatges ben vius. El volum s'acompanya d'un apèndix («El entramado Janés, 1934–1959», amb el llistat ordenat de totes les col·leccions), un aparat de notes per capítols, i un imprescindible índex onomàstic. Hi ha poques *errata* i rarament confonen (François Maurois [sic], p. 301), cosa meritòria en un llibre farcit de noms. L'edició és elegant, des de la tria del títol —Janés imprimia *A dos tintas*— i el disseny de la coberta, amb la silueta de Janés sobre un fons de color emmarcat per rectangles circumscrits, per recordar les cobertes de la Biblioteca de la Rosa dels Vents. Aquest volum és, en definitiva, el millor homenatge que es podia fer en el centenari de Josep Janés i Olivé, un gran editor.

Pel valor històric que s'ha anat detallant, el llibre és molt recomanable per a qualsevol lector interessat en la vida cultural de la ciutat de Barcelona —centre editorial de la Península— dels anys trenta als cinquanta. També és aconsellable visitar el blog de l'autor (<negritasycursivas>), que actualitza permanentment les dades sobre Janés i altres aspectes d'història editorial.

Francisco Lafarga y Luis Pegenaute, eds.: *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2013, 515 pp.

LAURA FÓLICA
Universitat Pompeu Fabra

«Jamás las antologías corrientes que se reúnen para estudiantes, estudiosos y lectores de textos sobre la traducción —ya cubran todo Occidente, ya se limiten a España—incluyen el problema, los textos, los documentos, las reflexiones que suscitó América», señalaban las investigadoras argentinas M. Gargatagli y N. Catelli en una sugerente antología de documentos generados en América en torno a la traducción en 1998.¹ Unos años después, en 2003, el traductólogo canadiense G. Bastin reconocía que el «patrimonio traduccional de América Latina sigue siendo prácticamente desconocido e ignorado. Aunque estén apareciendo cada vez más estudios referidos a distintos países, obras o traductores, no hay, a nuestro saber, uno que abarque el conjunto del continente, y mucho menos desde 1492».²

Hoy, pasada más de una década de estas declaraciones que, respecto de las obras de referencia disponibles, denunciaban cierto desdén en el ámbito español sobre las traducciones producidas en América Latina y, por consiguiente, se lamentaban por la falta de una obra panorámica que pudiera englobar aportaciones parciales, la situación ha cambiado. El *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica (DHTH)*, editado por Francisco Lafarga y Luis Pegenaute, docentes e investigadores de larga trayectoria de la Universidad de Barcelona y la Universitat Pompeu Fabra respectivamente, busca subsanar esta carencia y ofrecer «una visión de conjunto» sobre la traducción en Hispanoamérica gracias a la aportación de un equipo integrado por más de cien investigadores repartidos a ambos márgenes del Atlántico.

Ahora bien, el *DHTH* no es fruto de una acción académica y editorial aislada o extemporánea; todo lo contrario, el terreno era propicio para que un volumen así apareciera, y esto por un doble motivo. Por un lado, el ámbito disciplinar de los Estudios de Traducción y, más específicamente, de la Historia de la Traducción, se ha ido consolidando a partir del «giro sociológico» que adoptó la disciplina a partir de los años ochenta del siglo pasado. Eso ha permitido pasar de un estudio filológico de los textos a pensar la función que cumplen las traducciones en las culturas receptoras, sus usos ideológicos y estéticos, el grado de injerencia en la producción local, la riqueza de sus agentes mediadores, entre otras cuestiones. Asimismo, respecto del objeto por historizar, América despierta en España un interés que ha asumido formas histórica y paradójicamente tan diversas como la admiración, el rechazo o la negociación y que, a fin de cuentas, pone de relieve una tensión

1 Marieta Gargatagli y Nora Catelli, *El tabaco que fumaba Plinio. Escenas de la traducción en España y América: relatos, leyes y reflexiones sobre los otros* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998), 17.

2 Georges L. Bastin, «Por una historia de la traducción en Hispanoamérica», *Íkala*, vol. 8, n.º 14 (2003): 194.

con ese «otro» a veces cercano y otras irreductible. Una tensión que la colonización, los exilios, el mercado editorial, la globalización o el llamado «español neutro» declinan en sus aspectos políticos, culturales y económicos.

El *DHTH*, herramienta de gran utilidad para investigadores de la traducción, la edición, el pensamiento intelectual y la historia cultural, parte de un supuesto colaborativo, colectivo y estricto de lo que significa hacer ciencia en el campo de las humanidades.³ Si bien se propone como una obra general (no por eso exclusiva ni excluyente), reconoce las aportaciones parciales más recientes, como los libros *Traductores y traducciones en la historia cultural de América Latina* de A. Pagni, G. Payás y P. Willson (2011) y *La traducción literaria en América Latina* editado por G. Ádamo (2011), o los números monográficos de revistas como *América Latina: espacios de traducción* (Estudios, 2012), dirigido por A. Pagni, entre otros. A su vez, el *DHTH* forma parte de un trabajo de mayor envergadura de Lafarga y Pegenaute, quienes ya han dirigido: *Aspectos de la historia de la traducción en Hispanoamérica: autores, traducciones y traductores* y *Lengua, cultura y política en la historia de la traducción en Hispanoamérica* (2012), la *Biblioteca de traducciones hispanoamericanas* alojada en la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes y los anteriores volúmenes sobre España: *Historia de la traducción en España* (2004) y *Diccionario histórico de la traducción en España* (2009). Asimismo, el *DHTH* se plantea como un posible mojón para que nuevas investigaciones se sirvan de este «instrumento general de referencia y consulta» —como señalan los autores en su «Introducción»—, a fin de construir futuros objetos no estudiados hasta el presente. Dentro del tipo textual, esta obra —novedosa en cuanto a su objeto de estudio— se asemeja a otros materiales enciclopédicos sobre traducción como *Histoire de la traduction en Occident* de H. Van Hoff o *Encyclopedia of Literary Translation into English* de O. Classe (2000) y *The Oxford Guide to Literature in English Translation* de P. France (2000).

En cuanto a su organización, el criterio de clasificación del *DHTH* es preferentemente geográfico. De las 214 entradas del diccionario, 19 están destinadas a los distintos «ámbitos geopolíticos», que refieren a las «modernas repúblicas independientes». A éstas se suman dos extensos artículos sobre el «Virreinato» y el «Exilio» (entendido como el exilio republicano de españoles a América); estas dos últimas cuestiones históricas señalan un límite en la ordenación nacional del espacio de la traducción, ya sea por la simple inexistencia de los Estados-nación en tiempos del Virreinato o porque el fenómeno de la migración en forma de exilio supera las fronteras nacionales y plantea un espacio transnacional de interrelación y conflicto.

Así y todo, las entradas generales relativas a los países de Hispanoamérica son muy útiles para obtener una descripción del desarrollo de la traducción en relación con el contexto cultural y literario nacionales, al tiempo que ofrecen «documentación sobre la presencia de

3 En ese sentido, respecto del funcionamiento colaborativo del campo científico, L. Wacquant señala que la «vigilancia epistemológica» sobre el objeto de investigación es efectuada no solo por el propio analista del objeto en cuestión, «sino también por los ocupantes de las posiciones antagonistas y complementarias que constituyen el campo científico». En *Respuestas por una antropología reflexiva*, traducción de Hélène Levesque Dion (Grijalbo, México), 33.

literaturas extranjeras (autores predilectos, corrientes y escuelas más significativas, etc.) y otros tipos de textos, principalmente de pensamiento, pero también relativos a cuestiones políticas, religiosas, científicas, económicas, jurídicas, didácticas, etc.; información sobre la labor de los principales traductores e intermediarios de la traducción y bibliografía orientativa» (*DHTH*: 9).

Si bien la historia de cada país es singular, a partir de la lectura de los diferentes artículos es posible esbozar una periodización de los momentos de la traducción en Hispanoamérica. Siguiendo a G. Bastin, responsable de la entrada sobre Venezuela, su periodización es extensible al resto de países, pues todos ellos vivieron cuatro momentos bien distintos: (1) la conquista, (2) la colonización y evangelización, (3) las luchas por la emancipación, (4) la formación y consolidación de la República moderna. Más allá de la diversidad de lenguas de sus culturas originarias, de la relación con la metrópoli europea, del programa de formación de sus Estados-nación y, específicamente, de la constitución de su campo literario y su industria editorial, todos los países atravesaron estos momentos históricos en los que la traducción jugó un papel asociado a la conquista, primero, a la emancipación después, a la formación de un canon de textos luego e incluso, una vez consolidado, a la renovación del mismo con nuevas formas estéticas.

El lugar nuclear del *DHTH* lo ocupan los traductores. Estos aparecen destacados con un asterisco en las entradas generales de los países para indicar que cuentan con una entrada propia. Y son precisamente ellos quienes componen el grueso del volumen, si bien también hay artículos —aunque en un grado muchísimo menor— destinados a instituciones asociadas con la traducción: editoriales (Monte Ávila de Venezuela o Sur de Argentina), revistas (*Orígenes* de Cuba, *El Cojo ilustrado* o *La Gaceta de Caracas* de Venezuela) o colectivos como la Asociación Antártica del Virreinato o las Congregaciones, que realizaban traducciones a las lenguas nativas con un objetivo evangelizador en la época colonial.

El énfasis que el *DHTH* pone en los traductores está en consonancia con investigaciones recientes que, para sacarlos del armario de la invisibilidad, plantean directamente los «Translator Studies» como un área autónoma de estudio.⁴ A través de las biografías, vemos que los perfiles de los traductores son muy distintos: hay quienes eran poetas, clérigos, líderes indígenas o jefes militares, los hay que no se han movido de su tierra o quienes han hecho del barco o de las trincheras los sitios de escritura de sus versiones caligráficas. Pero si pudiéramos formular una estructura general de sus vidas, vemos que muchas veces han sido «pioneros» en la introducción de un texto o un autor. A veces se trataba de textos políticos traducidos con una finalidad didáctica, tal como ocurrió en varios países en el momento de conformación de los Estados-nación; por ejemplo, el *Contrato Social* de Jean Jacques Rousseau, traducido por Mariano Moreno en Argentina como material para ser leído en las escuelas. También han sido precursores en la introducción de formas literarias

4 Esta es la propuesta de Andrew Chesterman que, con el artículo de James Holmes «Names and Nature of Translation Studies» (1972) como intertexto, escribe «The Name and Nature of Translator Studies», *Hermes. Journal of Language and Communication Studies* 42 (2009).

nuevas, como ocurrió con los escritores que se nuclearon alrededor de las revistas *Orígenes* en Cuba, *Sur* en Argentina, o *Zigzag* en Chile, que apostaban a mediados del siglo xx por la renovación las formas estilísticas vernáculas.

Más allá de las peculiaridades de las biografías de los traductores hispanoamericanos, elegidos por los editores «a partir de criterios de prestigio, de relevancia histórica de su tarea o de la fuerza de su personalidad» (*DHTH*: 10), creemos que estas figuras disímiles (que van de la Malinche, pasando por Alfonso Reyes, a Rodrigo Rey Rosa) pueden ser vistas desde una óptica social que escape de la anécdota o el subjetivismo. Todos los traductores elegidos son sujetos sociales que desarrollaron una práctica escrituraria en un contexto específico de producción y de relación con una cultura foránea, en general, europea; así pues, sus singulares trayectorias en los campos artísticos y políticos permiten componer «una biografía colectiva de especialistas de lo extranjero»⁵ en América Latina. Aunque se podrían echar en falta algunos nombres en cada ámbito geográfico, los editores son conscientes de las restricciones que impone toda selección, atentos a las limitaciones espaciales de una obra que busca ofrecer «de forma compendiada una panorámica» (*DHTH*: 11).

Además de las entradas generales y particulares, el *DHTH* ofrece un extenso índice onomástico de autores traducidos, que localiza las páginas en las que fueron mencionados. Así vemos que Ovidio, Horacio, Virgilio, y también Shakespeare, Wilde, Eliot, Baudelaire, Lamartine y Goethe son los autores que tienen entre veinte y treinta remisiones, es decir, quienes cuentan con más traducciones en los distintos países, lo cual nos permitiría reflexionar sobre el peso de la traducción de la literatura clásica y del canon occidental en la constitución de las Repúblicas latinoamericanas.

En síntesis, el *DHTH* es una ambiciosa apuesta por la consolidación del campo disciplinar de los estudios de Historia de Traducción. Nos ofrece un intento de síntesis de investigaciones realizadas en ámbitos nacionales, pero sobre todo se plantea como un punto de partida de nuevos trabajos que piensen la traducción como una práctica cultural privilegiada — aunque hasta ahora poco estudiada dentro el campo de las Humanidades— para observar la relación entre culturas, el peso de la ideología o la circulación material de obras en América Latina desde la conquista hasta la actualidad. Además de la aportación científica a la disciplina, creemos que el *DHTH* enfrenta un compromiso político, puesto que historizar la traducción en Hispanoamérica no solo es describir la historia del «otro» americano, sino que también puede leerse como un intento de pensar los diferentes papeles que la propia España ha asumido con su otredad.

5 Esta expresión es utilizada por Blaise Wilfert para caracterizar a los traductores franceses de fin de siglo xix y comienzos del xx en «Cosmopolis et l'Homme invisible». En *Actes de la recherche en sciences sociales* 144 (2002): 34.

Classes de traducció

Francesc Parcerisas. *Sense mans. Metàfores i papers sobre la traducció.*

Barcelona: Galàxia Gutenberg/Cercle de Lectors, 2013, 208 pp.

IV Premi Internacional d'Assaig Palau i Fabre.

JOSEP M. JAUMÀ

Traductor i dramaturg

josepmjauma@gmail.com

Francesc Parcerisas dedica aquest llibre als seus alumnes. Quina llàstima no haver-ho estat! Quin contrast amb el nostre ensenyament tan burocratitzat; un cop vaig proposar una assignatura de traducció a Filologia Anglesa; la resposta fou que el BOE ja havia separat aquests dos camps. A l'autor, en canvi, tot l'encurioseix: un mapa xinès que ens col·loca en un barri extrem de la perifèria; la petita illa Dejima que durant segles ha estat la duana implacable del Japó; els intèrprets improvisats dels «conquistadores»; la Bíblia Valenciana de 1478, tercera en llengua vulgar, perduda; les males versions (Mistral al francès, Tolkien al rus, Lorca a l'alemany) que són un obstacle més que un pont; les diferents versions de l'*Odissea* (emperrucada, de Pope, empagesada, de Riba, i fins una de D.H. Lawrence); les raons polítiques del «boom» sud-americà (per fer de tallafocs al realisme soviètic); la vivència apassionada de la «crua realitat» de la política editorial, etc. etc; la llista es molt llarga. És com un llibre de memòries d'una vida increïblement rica, que avança «sense mans», sense direcció ni estructura rígida. Tot en un estil clar, molt interessant, en alguns punts provocatiu i fins polèmic.

La traducció és entesa aquí com l'art mitjancer present en tota mena d'intercanvis tant personals com socials, constituent, per tant, «la columna vertebral de la cultura humana». No podríem fer literalment res sense ella. Avui mateix llegeixo al diari aquest estrany anunci: «Simposio Internacional. Encuentros en la traducción: explorando el papel de la síntesis de proteínas en el estrés y en la enfermedad.» Si la traducció és pertot, no ens hauria de sorprendre. Per sort, però, en Parcerisas passa de proteïnes i, a l'altre extrem, tampoc no entra en el diàleg íntim que postulava Bakhtin entre els diferents llenguatges que ens habiten. En traducció, les metàfores centrals són les de pont, guia, comerç; no m'ho semblen tant les d'«agent doble», «espia», «contrabandista» (a plena llum del dia!), i molt menys (per comprensibles que puguin semblar en algun cas) les de «llengua bífida» o d'«esquizofrènia cultural». Si fos així, jo, com a mínim, m'hauria donat de baixa.

Dic que aquestes últimes poden ser comprensibles perquè l'autor sap que darrere de qualsevol comerç sempre hi ha una posició dominant, i allí el mitjancer difícilment pot ser-hi «innocent», «ni imparcial, ni transparent, ni invisible»; la seva és «una forta posició física» que fa que «no ens faltin motius per posar en dubte la confiança dipositada en ell». (Rumors arribats de Brussel·les ho confirmarien.) Que estem en un món gens de fiar, ho sabem prou.

Darrere del més petit gest hi ha, efectivament, «complexes estructures de poder», i ajupides sota qualsevol acte cultural, hi ha pressions econòmiques i ideològiques manipuladores. Parcerisas ens en vol fer plenament conscients, i per això ens convida a oblidar-nos de la nostra preocupació (sovint, obsessió) pels «detalls secundaris» i aprendre a copsar la «veritat de l'obra» en el seu conjunt. Això el porta a menystenir l'anomenada «Traductologia» (amb les seves tesis, fórmules, tecnicismes i neologismes, «tout comme il faut») que durant anys ha ocupat un lloc massa central en aquests estudis i que ha contribuït, amb la seva pseudociència, a fer perdre de vista les causes i conseqüències de cada text traduït. Hem d'aprendre, diu, a llegir com si fos «des de l'ull de bou d'una estació a l'espai» i –una altra conseqüència del mateix– a arraconar la nostra tendència a fer-ho pel microscopi.

Entenc perfectament el que vol dir, però no estic segur d'estar-hi del tot d'acord. Quan parlem de la traducció literària, podem (com no pot cap art) menystenir els detalls? Pot una partitura menystenir unes notes, o un quadre les línies i colors? ¿No són l'art, la cultura i l'ensenyament (una altra forma d'art, com ho prova aquest mateix llibre) els pilars més bàsics de la societat? Què és la crisi actual, sinó l'esfondrament causat per la nostra quasi inexistent educació social? Sigui quin sigui el tema tractat, allò que acabarà deixant bones petjades (de dolentes ja en tenim per donar i vendre) és només la qualitat del text. Jo no puc creure que estil, registre, mètrica, to... siguin pur «maquillatge», un «jaqué de lloguer». Per mi són els garants de la qualitat. No sé veure que la «fidelitat» al text original sigui una forma de «patriarcalisme» obsolet. Al contrari, és una gran oportunitat d'«injecció renovadora» que les nostres maneres habituals de fer (de pensar, parlar, escriure) tan sovint necessiten. Que la nostra llengua ja tingui una llarga tradició no vol dir que no l'haguem d'estar empeltant contínuament de noves possibilitats d'expressió. I d'on millor copiar-les que les ja assajades amb èxit en altres llengües? L'edició dels dos textos (original i traduït) en paral·lel fan pensar a en Parcerisas en els «mestretites» que, jugant a «inquisidors», busquen (com en aquells jocs visuals de trobar les diferències) els possibles errors. Ja ho sabem: totes les coses poden ser mirades com possibles armes d'algun crim; per a Hamlet ho era una simple agulla del cabell. Per mi, la posició en mirall dels dos textos és una manera de doblar el plaer: el de la traducció i el d'una introducció a l'original.

Potser sigui perquè ho vaig mamar del senyor Manent, de José M^a Valverde i de Pierre Leyris, no puc deixar d'entendre la traducció més que com una artesanía; una «minyona de la literatura», sí, però amb la «seriosa dignitat de la minyona», en la que cal aprendre, com bé diu Parcerisas, a «modelar el fang humit de les paraules». Valverde, traductor «absolutament literal», ho veia com un indispensable exercici ètic; no tant per al traductor com per a la mateixa llengua. És obvi que la traducció ha de ser «efectiva» i «no deixar veure les costures», però ¿és això incompatible amb què el lector s'adoni que es tracta d'un text d'una altra llengua, cultura i fins potser època? En què pot perjudicar-li el plaer de llegir?

Parcerisas menciona l'«equivalència dinàmica» del professor Eugene Nida, assessor de les traduccions de la Bíblia a moltes llengües (també al català). Nida diu que l'ideal és fer-ne tres traduccions, a tres nivells, segons les capacitats lectores d'aquells a qui vagi adreçada. Un cop vaig preguntar-li per què, en el nivell més elemental, suprimia el mot «gràcia», que em

sembla essencial a la religió. Em digué: —Perquè no ho entendrien; no saben que «gràcia» tingui res a veure amb «gratuïtat»—. No ho sé; bé que diem: —Gràcies. —De res. És clar que el llenguatge religiós (o l'ideològic, tècnic o comercial) no és equivalent a aquell que aspira a ser art, de la mateixa manera que els feligresos que canten no aspiren a fer un concert, o el turista no espera passar-s'ho bé llegint una guia. No cal ser un «clàssic immarcessible» com Shakespeare (que poquíssims van ser els contemporanis —fora de la reina, quasi cap— que ho van preveure!) perquè els traductors tractin els textos que hi aspiren com a tals. I això exigeix, al meu entendre, una gran atenció a les formes. Shakespeare per a infants? Per què no? Però la força dels mots per força s'esvaeix.

Que l'amic Parcerisas em permeti un últim exemple del que vull dir. En el poema «The Sightseers» de Muldoon hi ha un contrast entre un lloc en guerra i el mateix lloc en temps de pau. Però això no passaria de ser un tema molt repetit. La gràcia, per mi, és com les dues visions convergeixen en un «petit detall»: la rotonda actual porta a la memòria del poeta la marca rodona del canó d'una pistola que en aquest mateix lloc va ser premuda amenaçadorament contra la seva sina. Aleshores el petit detall explota com un Big Bang. No és això, l'art? I acabo amb la seva reflexió: «de vegades tinc por que la força i l'oprobri de la generalització pugui enlluernar-nos tant que ens encegui, que perdem el gust per les grans obres, la bona lectura, la passió per les traduccions que resisteixen molts anys.» Plenament d'acord.

Dídac Llorens Cubedo. *T.S. Eliot & Salvador Espriu. Converging poetic imaginations*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2013, 183 pp.

MARIA MORENO
Universitat Pompeu Fabra

La reflexió crítica sobre un text literari té el seu origen en la comparació: en paraules de George Steiner, llegir és comparar.¹ Ara bé, tot i que, com a lectors, el record d'allò llegit sempre apareix conscientment o inconscient sobre allò que estem llegint, com a crític no és fàcil estructurar aquestes intuïcions en un discurs coherent i significatiu que expliqui el fil que connecta dues obres. Llorens busca el nexce d'unió entre el món poètic de Salvador Espriu i el de TS. Eliot, un nexce que troba en l'ús d'imatges arquetípiques provinents de la tradició (p. 14).

Aquesta obra és un estudi de literatura comparada que, a part d'estar basat en les possibles relacions literàries o en les influències entre ambdós poetes —a l'inici l'autor explora les relacions que Eliot va tenir amb la cultura catalana i les d'Espriu amb la cultura anglosaxona—, es fonamenta principalment en la idea que ambdós poetes fan servir mecanismes o estructures de creació semblants i que per això fer-ne un estudi comparat, pot ajudar a comprendre-les més bé. Es tracta d'una obra fonamentada en el parallelisme, no en la influència directa (p. 19).

Les reflexions que Harold Bloom fa en el seu llibre *The Anxiety of Influence* sobre el cànon semblen haver estat un punt de partida fonamental per al marc teòric d'aquest llibre (p. 18). També hi juguen un paper importants autors com Northrop Frye, Carl Gustava Jung, Nancy Duvall Hargrove o Josep Maria Castellet. El llibre està dividit en quatre assaigs a l'entorn d'una determinada imatge arquetípica compartida per ambdós autors.

Si en la introducció Llorens esmenta l'admiració que Espriu professava pel mètode mític de James Joyce —una remarca especialment suggeridora per entendre no solament el món poètic de Salvador Espriu, sinó també tot el seu univers literari—, en el primer capítol, «Devastation and the Desert», examina una dels aspectes fonamentals de la poesia d'ambdós autors: la seva relació amb les *Escriptures* i, més concretament, amb l'*Antic Testament*. En el seu assaig «Tradition and individual talent» Eliot ja comentava que el creador no hereta la tradició literària, sinó que l'obté després d'un gran treball.² Aquest treball, com apunta Cubedo, no es pot aïllar dels esdeveniments polítics que van envoltar la vida d'Eliot i la d'Espriu.

Llorens situa *El llibre de Cohèlet* com el centre de l'influx bíblic sobre aquests dos poetes, un influx que es manifestaria en dues dimensions, la filosòfica i la de l'imaginari.

1 George Steiner, «¿Qué es literatura comparada?», *Pasión intacta: ensayos 1978–1995* (Madrid: Siruela, 2001), 124.

2 T.S. Eliot, «Tradition and individual talent», *Selected Essays* (London: Farber and Farber, 1991), 14.

Paral·lelament a l'estudi de les relacions amb *La Bíblia*, examina també la simbologia que impregna els mons poètics d'Espriu i d'Eliot. Un exemple d'aquest paral·lel simbòlic seria la inserció d'imatges provinents del Tarot o de l'Antic Egipte.

El segon capítol, «A Glimpse of the Garden», posa en relació el món íntim dels poetes —la infantesa, la seva relació amb la religió— amb la seva poesia. Fóra, doncs, partint de l'agnosticisme que Espriu respondria al seu afany de buscar un significat a la mort. I aquí entraria en joc el concepte de perdurabilitat, que seria un aproximació racional a la religió (p. 72). Tot i tenir la fe del convers, T.S. Eliot compartia amb Espriu un cert escepticisme. En altres paraules, en el procés de creació ambdós poetes parteixen d'un distanciament amb la realitat.

És de gran interès el recorregut que dibuixa Llorens per totes les traces que la poesia de Dante havia deixat en T. S. Eliot: de fet, sembla que a través de la poesia d'Espriu trobem gairebé un viatge modern pel món dantesc. Tant la poesia d'Espriu com la d'Eliot són examinades des d'un punt de vista simbòlic, d'un simbolisme que deriva de la tradició veterotestamentària i evangèlica. Les imatges del jardí i del desert són, doncs, d'una complexitat hermètica més elevada que no sembla i Llorens en va resseguint el sentit a través de la comparació amb la tradició.

«Cities and Souls», el tercer capítol, ressegueix les línies de continuïtat que recorren les obres d'ambdós poetes. Llorens apropa Eliot a la tradició més recent: el paisatge urbà de la poesia d'Eliot és deutor de la lírica baudeleriana. En canvi, la poesia d'Espriu —força allunyada de la imatgeria urbana— té un dels seus fils conductors en la imatgeria que envolta Sinera. I, tanmateix, el jo líric d'ambdós poetes —tot i que envoltats de paisatges ben diferents— parla des de la més absoluta solitud (p. 120). És, doncs, la mirada de cada un d'ells sobre l'entorn —i no en l'entorn mateix—, el seu lirisme, el que els fa similars: és una qüestió de to.

El darrer capítol, «Time and Beyond», aborda una qüestió fonamental a l'hora d'entendre el sentit de la lírica, tant la d'Espriu com la d'Eliot: el tractament temporal. Ambdós poetes se sentien fascinats «by time as a philosophical concept» (p. 164). En tot moment Llorens, conscient que ambdós autors practiquen en la seva poesia un joc deliberadament complex amb la tradició, analitza diversos aspectes de la seva poesia en diàleg amb la tradició. El mateix procediment és dut a terme pel que fa al tractament temporal: compara l'estructura temporal hebraica —eminentment lineal— i la cristiana —en la qual conviuen linealitat i circularitat—. Així, el temps en la poesia d'Eliot seguiria el patró cristià, mentre que Espriu situa el seu jo líric en la linealitat judaica. La línia temporal dibuixada per l'*Eclesiastès* —que aniria del moment de la creació al de la destrucció—, emmarcaria els poemes del *Cementiri de Sinera* (p. 143).

El llibre finalitza amb un apartat de conclusions on es fa una reflexió en termes globals de l'obra d'ambdós autors i s'hi situa com a eix central la voluntat de cohesió i la unitat de la seva obra lírica. La capacitat de superposició temporal d'Espriu —que arriba al grau màxim en la seva obra *Primera història d'Esther*— és apuntada com un element clau a l'hora d'entendre el seu diàleg amb la tradició. Per la seva banda, Eliot combina l'etern i el temporal. Tots dos

poetes —i aquí rau una de les tesis fonamentals del llibre— són conscients que preserven i enriqueixen un tradició literària occidental (p. 171). L'anhel de totalitat és la força motriu tant de la poesia d'Espriu i de la d'Eliot.

En definitiva, Llorens Cubedo duu a terme una comparació entre ambdós poetes que, a més d'innovadora, és també —i sobretot— solvent.

Pilar Martino Alba, ed. *La traducción en las artes escénicas*.
Madrid: Dykinson, 2012, 326 pp.

ALBA TOMÀS I MARIA MORENO
Universitat Pompeu Fabra

El volum aplega una gran quantitat d'aportacions de diversos autors —vint-i-sis en total—, dedicades a la traducció de textos relacionats amb una o altra de les moltes disciplines que poden aixoplugar-se sota la denominació d'«arts escèniques»: llibrets operístics, obres de teatre, adaptacions cinematogràfiques i, fins i tot, traduccions de cançons *pop* o de textos híbrids per als quals no s'ha consensuat encara cap etiqueta genèrica, com és el cas del *Teatro canzone* de Giorgio Gaber (tractat a «Una traducción actuada del *Teatro canzone* de Giorgio Gaber: *Me duele el mundo*», de Manuel Gil Rovira i Fernando Melagosa Rodríguez, autors de la mateixa traducció que comenten).

També el terme «traducció» que apareix en el títol cal entendre'l en un sentit molt ampli. A més de l'estricta traducció interlingüística, en aquest llibre es troba el testimoni de diversos tipus de manipulacions a què es pot sotmetre un text original. Així, per exemple, en l'article «Mistral: *Mirèio* se va de ópera», de M^a del Pilar Blanco García, el text original es contraposa a l'autotraducció francesa del mateix Mistral i a l'adaptació operística de Gounod.

Aquesta amplitud semàntica a l'hora d'entendre la traducció és també la base de l'article «La traducción del imaginario de *Brujas la muerta* en la puesta en escena de la ópera *La ciudad muerta*» de Lucía Sesma, en el qual s'analitza la recreació que Wolfgang Korngold, inspirant-se en les obres de George Rodenbach *Bruges-la-Morte* i *Le mirage* (una obra de teatre basada en *Bruges-la-Morte*), fa de *Die tote Stadt*. També cal situar en l'àmbit de la recreació l'article d'Elena Domínguez Romero i de Rubén Jarazo «La relevancia del texto referencial en el ámbito de la traducción teatral. Un caso de estudio en la obra de Álvaro Cunqueiro» en el qual es posa de relleu la influència del moviment surrealista en la recreació que l'escriptor gallec fa de l'obra de Shakespeare.

L'abast dels conceptes de «traducció» i «adaptació» és justament el tema de l'article «Teatro, cine, televisión ¿adaptar o traducir? A propósito de *Filumena Marturano*, de De Filippo», de Monica di Girolamo, on l'autora aborda la qüestió a partir de la comparació de les versions en cel·luloide de l'obra de De Filippo amb el text dramàtic.

Finalment, en aquesta línia cal destacar l'article de Rafael Negrete, dedicat a l'adaptació per a la representació de dues traduccions prèvies al castellà de les obres de Harold Pinter *The Lover* i *One for the Road*. El mateix Negrete va ser l'encarregat d'adaptar aquestes obres i, com en el cas de l'article sobre la traducció del *Teatro canzone* de Gaber, el seu text té el gran valor afegit de ser un testimoni de primera mà. Partint d'una reflexió concisa sobre l'estructura del teatre de Pinter, Negrete planteja el problema de la traducció de l'ambigüitat del teatre pinterià i observa que, com que aquesta ambigüitat està arrelada en la referència sociocultural, traduir-la implica l'adaptació de personatges i espais al context hispà.

En aquesta línia de reflexió podríem situar també l'article d'Àngela Magdalena Romera «El arte de traducir a Jasmina Reza: Los retos del francés», centrat en la traducció de Josep Maria Flotats de l'obra de Jasmina Reza, *Art*, on rèplica i contrarèplica es construeixen sobre un conjunt de convencions de les relacions socials. Romera planteja el repte des de la traducció de l'implícit, de la correspondència entre els registres i les fórmules pròpies de cada llengua i, sobretot, posa de relleu com a vegades les solucions traductològiques són una reelaboració del text que implica sobretraducció i canvis de registre —algunes expressions franceses no tenen la connotació vulgar de l'equivalent castellà— o de referent. En definitiva, Romera retorna a la idea del traductor com a creador que no es limita a traduir un text, sinó que trasllada una realitat escènica concreta.

En la línia de la traducció teatral trobem també l'article de Pino Valero «Del problema de la traducción teatral y sus aplicaciones didácticas: el caso de *Las bragas*, de Carl Sternheim» en el qual s'analitza la traducció del registre i de la sàtira no només entre dues llengües, sinó també entre dues èpoques. Pino Valero —de nou cal destacar que és el traductor del text— planteja la pregunta de què significa traduir oralitat. L'hermetisme de Sternheim, que busca deliberadament un efecte d'estranyament del lector o de l'espectador davant del seu llenguatge, és analitzat, gairebé disseccionat, amb el propòsit d'exposar quines estratègies són les més efectives per resoldre els problemes traductològics. En definitiva, s'exposen de manera sintètica i ordenada els diversos recursos que pot fer servir el traductor, advocant per la inclusió de notes a peu de pàgina per tal d'aclarir aquells passatges que resultin més obscurs. En contraposició a altres articles, podríem dir que Valero se centra més en la traducció adreçada a dur a terme edicions solvents d'obres teatrals que no pas en la posada en escena. En definitiva, una anàlisi interessant que sembla reivindicar la necessitat de dur a terme edicions d'obres teatrals destinades, en primer lloc, a la lectura i a la interpretació.

També en l'apartat de traducció teatral trobem l'estudi d'Elena Serrano «Recepción de la dramática de Artur Schnitzler en España» que contraposa la recepció que l'autor austríac ha tingut a Espanya a la d'altres països europeus. A través d'una anàlisi cultural s'explica el perquè del retard de l'arribada d'aquest dramaturg als escenaris peninsulars i es constata que l'interès per Schnitzler i la Viena finisecular és part del fenomen d'obertura a Europa que s'inicià als anys vuitanta.

Continuant amb les relacions entre Viena i el món hispà, Juan Antonio Albadalejo en el seu article «Problemas relacionados con la traducción de textos de teatro: marcación intralingüística, (in)equivalencia genérica y escenografía del *Wiener Volkstheater*» planteja, més enllà dels problemes específicament traductològics, la qüestió genèrica com un element determinant a l'hora de dur a terme la traducció.

D'altra banda, també en l'àmbit de la recepció trobem l'article de Menghsuan Ku «Características de las poblaciones actuales de traducciones español-chino de las obras teatrales», que dibuixa un estat de la qüestió sobre les traduccions i la recepció del teatre xinès a Espanya i del teatre hispà a la Xina. En la línia de recepció, en aquest cas a Txèquia, també cal situar l'article de Liana Hotařová «Obras de teatro español en Liberec».

Pel que fa a estudis de recepció, cal destacar l'article de Kurt Süss «Delibes entre los herejes. Las traducciones de Miguel Delibes al alemán». L'article es recolza en diverses taules i gràfics que mostren la rapidesa amb què l'autor és traduït a l'alemany i repassa la trajectòria dels traductors de Delibes. És especialment interessant la seva anàlisi de la traducció de *Cinco horas con Mario*. Efectivament, els monòlegs de Carmen Sotillo són un desafiament traductològic, ja que, com comenta Süss, estan construïts sobre termes i expressions propis de la ideologia franquista, sovint desconeguts en el món germànic (p. 160). La traducció de Fritz Rudolf —analitzada per la investigadora Barbara Fries— troba l'equivalent semàntic dels parlaments de Sotillo en els propis referents de la realitat germànica. En definitiva, l'article duu a terme una anàlisi semàntico-pragmàtica de la traduccions de l'alemany i comenta la importància de traduir Delibes en un mercat com el germànic, en el qual la literatura llatinoamericana ha eclipsat gairebé completament els autors hispànics.

L'article de Maria Ficara «La palabra a los teatristas: la traducción de obras dramáticas de W.B. Yeats para la escena italiana», escrit en anglès, també es pot incloure dins d'aquest corrent de l'estètica de la recepció, ja que no es limita només a estudiar la recepció de Yeats als escenaris italians, sinó que es planteja com la influència de les teories dramàtiques de Gordon Craig va condicionar la seva activitat creadora.

Com ja es pot deduir del que s'ha dit fins ara, el ventall d'interessos i de perspectives metodològiques que es barregen en aquest llibre és amplíssim. Així, per exemple, a «Los marcadores discursivos y la construcción del diálogo en la traducción de textos teatrales», de Teresa Gil García i Clara Miki Kondo,¹ es parteix de la clàssica dicotomia entre traducció per ser llegida i traducció per ser representada, a fi de discutir el problema de la traducció de les interjeccions en el diàleg des del punt de vista de la pragmàtica. L'article s'articula a través de l'exemple de la interjecció «be'» en els diàlegs de *Coppia aperta quasi spalancata*, de Dario Fo.

Aquest enfocament contrasta amb l'emprat a: «Pensamiento y cultura en la traducción teatral: Dario Fo y sus obras de los ochenta en español». En aquest estudi de Luis Luque, Dario Fo torna a ser un pretext, però ara per parlar de les dificultats de traducció derivades de la distància entre els contextos culturals de partida i arribada.

També cal destacar els textos firmats per José Francisco Ruíz Casanova i per María Luisa Tobar, que, amb un gran domini de les fonts, parlen de dos casos diferents d'autors traductors. En el primer, «Cernuda y la búsqueda del Padre estético (La traducción de *Troilus and Cressida*, de Shakespeare)», Ruíz Casanova investiga el context i les motivacions que van acompanyar la gestació i la publicació de la traducció de Cernuda de l'obra de Shakespeare.

L'article de María Luisa Tobar està dedicat a la tasca traductora de l'escriptor Elio Vittorini, concretament a la traducció de tres obres dramàtiques espanyoles. L'article evidencia —un

1 El volum presenta, pel que fa a l'edició, alguns aspectes millorables, com ara el fet que a l'índex hi aparegui només el nom de la primera de les investigadores que signen aquest article.

cop més— el valor de la traducció com a eina per a la represa cultural d'un país, la de la Itàlia de postguerra, en aquest cas.

Més allunyat de l'òrbita de la traducció trobem l'article de Juan Pedro Pérez «*Die Zauberflöte*, una òpera de su tiempo», que se centra en un aspecte més en consonància amb els estudis d'estètica de la recepció, ja que exposa fonamentalment l'argument de l'òpera i el compara amb diversos corrents de pensament de l'època. Així, veu en Tamino un exponent de la filosofia de la Il·lustració o una certa influència maçònica en l'estructura de l'òpera.

L'article de Antonio Bueno «El teatro misionero en las Indias y la traducción simbólica» detalla el sincretisme cultural present en el teatre evangelitzador. També respecte a les relacions entre Amèrica i Espanya —encara que uns quants segles després— trobem el text de Francisco Calvo «Elementos orales y particularidades culturales del Noreste brasileño en el *Auto de Compadecida* de Ariano Suassuna», en el qual es fa un breu repàs al gènere del *sertão* i es posa especial èmfasi en els perills traductològics de la traducció entre llengües similars.

Quant a la traducció audiovisual, trobem l'article de Lucía Serrano «Estrategias para la traducción del dialecto: el caso del doblaje de *Bienvenidos al Norte*», que aborda el tema de la traducció dialectal i ofereix diversos exemples de com traduir un determinat accent o alguna particularitat dialectal. Serrano defensa l'originalitat, la inclusió de préstecs lingüístics i de paraules col·loquials pròpies de la llengua meta i posa en qüestió que l'anivellament sigui sempre l'estratègia traductològica més adequada.

En l'àmbit musical trobem, en primer lloc, l'article de Rocío García Jiménez «Canciones italianas en español: la traducción de música pop en la España de los sesenta» un text que explica la història de diverses cançons italianes i mostra com han estat traduïdes al castellà.

D'altra banda, l'editora del llibre, Pilar Martino, tanca el volum amb el text «La canción vienesa a escena: texto y contexto como problema de traducción» en el qual s'apropa al *Wienerlied* des d'una perspectiva sociològica. Martino explica com l'evolució, tant la urbanística com la sociocultural de la ciutat, és reflectida en les cançons vieneses. A més a més, exposa la dificultat de traduir un humor i uns tics paròdics molt lligats als dialectes i referències del moment i que es regeixen per un ritme i una melodia determinats.

La major part dels articles són estudis de cas. Les úniques excepcions són l'aportació de Miguel A. Vega Cernuda «¿A qué tipo de texto pertenece el libreto? Reflexiones sobre la traducción de literatura musical», que encapçala el recull, i el text «Estudio de traducciones del texto dramático: impulsos teóricos», de Jana Králová. Vegem-los amb més detall.

L'article de Miguel A. Vega Cernuda és una reflexió teòrica de conjunt sobre la traducció dels textos que l'autor anomena «musicals» (llibrets d'òpera, de sarsuela, textos de *Lied*, oratoris, etc.). En primer lloc, Vega Cernuda denuncia que la traducció del text musical hagi estat sistemàticament ignorada en manuals i estudis teòrics de traducció. A partir d'aquesta mancança i prenent com a model la proposta teòrica de Katharina Reiss (*Texttyp und Übersetzungsmethode*, Kronberg: Scriptor Verlag, 1976), Vega Cernuda pren nota dels diversos problemes amb què es pot trobar el traductor d'aquesta mena de textos i elabora l'esquema d'una «tipología o fenomenología del texto musical» (p. 22). Val a dir que l'article,

malgrat el plantejament teoricodescriptiu, adopta en ocasions un evident to prescriptiu que es fonamenta en la pròpia experiència de l'autor com a traductor de textos musicals.

Per la seva banda, l'article de Jana Králová pertany a l'àmbit de la història dels estudis de traducció. Es tracta d'una reivindicació de l'originalitat de l'estructuralisme de l'Escola de Praga («cuyas fuentes metodológicas suelen identificarse falsamente con el formalismo ruso», p. 46) i del valor de les seves aportacions a la traductologia general. La figura més destacada de l'article és la de Jiří Levý, que és considerat el fundador de la traductologia txeca. La tesi que defensa l'article és que Levý deu a l'estudi de la traducció de textos dramàtics la troballa de molts dels conceptes clau de la seva proposta teòrica.

L'interès que té aquest article és indubtable, per tal com convida a conèixer un episodi sovint ignorat en la història de la disciplina. Tanmateix, sembla que l'autora s'ha esmerçat tant a descriure els punts bàsics de la traductologia clàssica txeca que amb prou feines li ha quedat espai per evidenciar la relació d'aquesta escola amb els textos dramàtics, de manera que la inclusió d'aquest article en un volum sobre la traducció de les arts escèniques sobta una mica.

En la presentació del recull, Pilar Martino Alba explica que aquest volum se suma als ja publicats amb el títol de *Caleidoscopio de traducción literaria* i *Telar de traducción especializada*, en els quals ella mateixa ha participat com a editora. Després de llegir el volum que ara es ressenya, s'arriba a la conclusió que la imatge del calidoscopi també es podria haver emprat en aquesta ocasió: no sempre és fàcil deduir el perquè de la inclusió i la distribució dels textos en el volum, de manera que cada cop que el lector enceta un dels articles del llibre es troba amb un aspecte divers i inesperat de la traducció en les arts escèniques. Ara bé, encara que aquesta heterogeneïtat desconcerti, entre les imatges que es poden descobrir fent girar el calidoscopi, n'hi ha que valen molt la pena.

Montserrat Franquesa Gòdia. *La Fundació Bernat Metge, una obra de país (1923–1938)*. Textos i Estudis de Cultura Catalana, 181. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2013, 299 pp.

DÍDAC PUJOL
Universitat Pompeu Fabra

Aquest llibre és fruit de la tesi doctoral *Clàssics grecs i llatins en català: les traduccions de la Fundació Bernat Metge (1923–1938)*, que Montserrat Franquesa Gòdia va defensar el 2009 a la Facultat de Traducció i d'Interpretació de la Universitat Autònoma de Barcelona.

L'objectiu de l'obra que ressenyem és historiar la primera etapa de la Fundació Bernat Metge (FBM). Aquesta primera època comprèn l'interval que va des de la gènesi (1919–1922) i els inicis (els primers volums són del 1923) fins a les acaballes (1938). Queda fora de l'àmbit d'estudi, doncs, la segona etapa de la FBM, que abraça el període que va del 1947 (any en què la FBM reprèn les publicacions estroncades per la guerra civil i la dictadura) fins a l'actualitat.

El nucli de l'estudi està format per dos grans blocs. El primer, d'unes 70 pàgines, es titula «El projecte editorial de la traducció dels clàssics en català», i se centra en la gènesi, objectius, característiques i normes de la FBM. El segon bloc, d'unes 170 pàgines, es titula «Les traduccions de la Fundació Bernat Metge del 1923 al 1938», i consisteix en una anàlisi, any per any, de les obres publicades, sobretot pel que fa a la tasca dels traductors i revisors i la recepció dels volums a la premsa.

El llibre situa la FBM en el context europeu d'altres col·leccions coetànies d'escriptors grecs i llatins, sobretot de la francesa Association Guillaume Budé (AGB), que es constitueix el 1919. Aquell mateix any Francesc Cambó comunica a Joan Estelrich la idea de crear una col·lecció de clàssics grecollatins traduïts al català, a semblança de l'AGB. La col·lecció de clàssics en francès engresca alguns intel·lectuals catalans, i el 1922–1923 s'hi adhereixen, entre d'altres, Joan Estelrich, Lluís Segalà, Lluís Nicolau d'Olwer, Joaquim Balcells, Francesc Cambó, Joan Crexells, Manuel de Montoliu, Josep Farran i Mayoral, Josep M. Junoy, Carles Riba i Llorenç Riber. El nucli d'aquesta «secció catalana» de l'AGB va servir no sols per finançar-la parcialment, sinó per crear un model català que s'hi inspirava: la FBM.

Els veritables artífexs de la FBM foren quatre persones: Francesc Cambó (mecenes), Joan Estelrich (director que decidia els títols que calia publicar), Joaquim Balcells (revisor de les traduccions llatines) i Carles Riba (revisor de les traduccions gregues). Balcells i Riba, a més, exerciren, des de les respectives càtedres de llatí (a la Universitat de Barcelona) i de grec (a la FBM), una profunda influència en la formació de traductors per a la FBM. Val a dir que la càtedra de grec de Riba la va crear Cambó el 1925 a instàncies d'Estelrich, amb l'objectiu específic de formar col·laboradors que es poguessin incorporar a la traducció dels clàssics grecs de la FBM —a causa de la poca importància del grec en els plans d'estudis de la Universitat de Barcelona, el nombre de persones capaces de traduir del grec era molt menor que la de les que ho podien fer del llatí.

La FBM, com ja hem esmentat de passada, va ser una obra de mecenatge: gràcies als negocis en el sector elèctric, Francesc Cambó esdevingué ric el 1921, i el projecte (que arrencava del 1919) de crear una cultura humanística a Catalunya es va poder materialitzar a través de la FBM, que tenia per missió publicar les grans obres dels clàssics grecs i llatins, en versió original acompanyada d'una traducció catalana. La FBM havia de tirar endavant gràcies als diners dels subscriptors, però (com demostra Montserrat Franquesa) aquestes aportacions no donaven per mantenir la col·lecció, de manera que el mecenatge de Cambó va ser decisiu no només per engegar el projecte, sinó també per mantenir-lo viu al llarg del temps.

Un cop Cambó disposa d'una fortuna, el 1921, encarrega a Joan Estelrich els preparatius per a la FBM. L'any següent Estelrich presenta el projecte a Cambó, un dossier mecanografiat de 52 pàgines titulat *Projecte d'edició dels clàssics grecs i llatins*. Estelrich, segons ens descobreix l'autora, va presentar a Cambó un pla molt detallat: s'hi llistaven més de 200 volums, i s'hi especificaven, entre d'altres, la previsió de costos i beneficis, el tiratge dels llibres, els possibles traductors, els criteris d'edició dels textos grecs i llatins, els diferents tipus d'edició (bilingües i monolingües, cares i més assequibles), el contingut dels volums (introducció, traducció, notes) i els criteris de traducció, que consistien bàsicament en la literalitat, en l'ús de la prosa (fins i tot en el cas que l'original estigués escrit en vers) i en l'absència de mots grollers (vegeu, al respecte, la interessantíssima discussió que se'n fa a les pàgines 188–191).

La FBM es va concebre amb dos objectius fonamentals. El primer era elevar el nivell de la cultura del país (és a dir, de la societat catalana) mitjançant l'edició i traducció al català dels grans clàssics grecs i llatins. En aquest sentit, les *Vides paral·leles* de Plutarc es tradueixen no tant pel seu valor literari com pel seu valor moral: es pretén que els ciutadans segueixin en la vida quotidiana l'exemple virtuós dels personatges que s'hi descriuen. El segon objectiu de la FBM era exercir una influència en la creació d'una llengua literària. Fins a quin punt la FBM va aconseguir els seus propòsits? Pel que fa al primer objectiu, la FBM volia ser una col·lecció a l'abast del gran públic, però en això no va reeixir: l'any 1928 s'havien aconseguit gairebé 2.000 subscriptors i els tiratges eren de 4.000 exemplars, però a partir del 1929, segurament per la crisi econòmica mundial i potser també per un desinterès creixent després de l'eufòria inicial del llançament de la col·lecció, es va produir una davallada espectacular en el nombre de subscripcions: hi va haver més de 900 baixes. Amb poc més de 1.000 subscriptors, la col·lecció acabà tenint com a públic no pas un gruix substancial de la societat catalana, sinó una elit «benestant, conservadora i culta, la burgesia catalana de l'època, amb gran nombre de membres i simpatitzants de la Lliga Regionalista» (p. 269). Respecte a l'assoliment del segon objectiu de la FBM, és a dir, establir un model de llengua literària mitjançant la fixació d'un català culte a partir de les traduccions, l'autora confessa que es fa difícil avaluar la tasca i apunta que, en tot cas, la influència fou «parcial» i que, en ple franquisme, «la tasca lingüística de la Fundació deixava de ser de normalització i es convertia en tasca de supervivència» (p. 265).

Ben estructurat i amb un útil índex onomàstic al final, el llibre de Montserrat Franquesa és fruit d'una investigació llarga i minuciosa, i representa una contribució indispensable

per a l'estudi de la FBM, que fins ara disposava d'una bibliografia més aviat escassa i poc aprofundida (l'autora en fa un repàs a les pàgines 11–21). Els mèrits principals de l'autora són dos. En primer lloc, haver sabut teixir una història de la primera etapa de la FBM, cosa que no era, d'antuvi, fàcil, però que era necessària per fer justícia a aquesta col·lecció i als homes que la feren possible. I en segon lloc, Montserrat Franquesa ha tingut la virtut de saber manejar i treure profit d'una quantitat ingent de bibliografia, tant publicada com inèdita. L'ús que l'autora fa de la bibliografia per il·luminar com fins ara ningú havia fet la primera etapa de la FBM és sensacional, per quatre motius. En primer lloc, Montserrat Franquesa ha sabut fer una lectura atenta del material primari, és a dir, dels volums publicats per la FBM: ha analitzat amb cura les introduccions a cada volum per tal d'obtenir informació sobre els criteris d'edició i traducció, i en alguns casos fins i tot ha sabut detectar la procedència del text original usat per a un determinat volum (text d'edicions franceses, alemanyes, angleses o italianes). En segon lloc, l'autora ha comparat les normes de la FBM amb les de l'AGB, ja sigui per veure'n la gran semblança (en la majoria de casos), ja sigui per fer-ne notar les diferències puntuals (en els volums de l'AGB, per exemple, la traducció va a l'esquerra, mentre que en els volums de la FBM la traducció va a la dreta per tal de donar-li més importància). En tercer lloc, l'autora ha realitzat un buidatge encomiable de diaris i revistes de l'època, sobretot de *La Publicitat* i *La Veu de Catalunya*, però també de la premsa espanyola i estrangera (per exemple, el *Diario Ilustrado* de Santiago de Chile), la qual cosa ajuda a construir un mapa molt complet de la recepció dels volums de la FBM. Finalment, Montserrat Franquesa ens ha proporcionat un munt d'informació inèdita que ha pogut sobretot de tres fonts: els manuscrits conservats de les traduccions (sovint amb reveladores correccions de Carles Riba); la consulta del Fons Joan Estelrich de la Biblioteca de Catalunya (que conté manuscrits i esborranys indispensables per estudiar la gènesi de les normes de la FBM); i els arxius de la FBM (on l'autora descobreix, per exemple, un volum que revela que la censura franquista va obligar a fer un nou tiratge del volum VIII de les *Vides paralleles* de Plutarc per tal que el nom del traductor «Carles Riba» aparegués com a «C. R.»).

Restava per fer encara molta feina sobre la FBM: Montserrat Franquesa no entra en la comparació entre original i traducció, i limita l'àmbit del seu estudi a la primera etapa, en què es van publicar 83 volums dels 400 de què consta la col·lecció avui dia. Animem l'autora i altres estudiosos, doncs, a continuar la tasca d'explorar aquesta col·lecció de clàssics grecs i llatins, i a fer-ho amb la mateixa perícia que exhibeix Montserrat Franquesa en aquest llibre.

Quaderns d'Italià 17. Bellaterra: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, 218 pp.

ALBA TOMÀS ALBINA
Universitat Pompeu Fabra

Des del seu segon número, *Quaderns d'Italià* dedica un primer apartat, el «Dossier», a la publicació d'articles i documents sobre un tema específic. En el cas d'aquesta dissetena entrega l'eix temàtic és la traducció de textos teatrals. Val a dir, però, que parlar únicament de traducció dramàtica no fa del tot justícia a la varietat de modes de translació i tipologies textuals presents en aquest «Dossier». A banda d'això, el dissetè *Quaderns d'Italià* aplega alguns articles de molta qualitat.

El primer text de «Dossier», «*Il filosofo di campagna* goldoniano tradotto da Ramón de la Cruz», d'Elena E. Marcello, tracta de la traducció i transformació en sarsuela d'un dels «drammi giocosi» de Carlo Goldoni. L'article se centra en les qüestions lingüístiques i estilístiques: la versificació, la relació entre lletra i música, la caracterització dels personatges, l'abaixament o elevació del registre, etc. L'autora malda per distingir les decisions del Ramón de la Cruz traductor de les intervencions del Ramón de la Cruz dramaturg, motivades aquestes últimes per les diferències entre el públic i les convencions pròpies d'un i altre gènere. D'aquesta manera, l'article evita ser només un catàleg de particularitats lèxiques i estilístiques i es justifica com un pas previ a posteriors investigacions —per exemple— sobre el paper de la traducció dels «drammi giocosi» en la consolidació del gènere de la sarsuela, l'estil personal de Ramón de la Cruz, etc.

En estreta relació amb el primer article, el segon text d'aquest «Dossier», «Ramón de la Cruz, *Los cazadores*: preliminares para una edición», parla sobre la possible atribució a Ramón de la Cruz d'una de les tres versions castellanques conservades (totes tres sense indicació del nom del traductor) d'un altre «dramma giocoso» goldonià convertit en sarsuela. L'autora, Iole Scamuzzi, intenta provar l'autoria de la traducció basant-se en la competència en llengua italiana de l'autor i traductor madrileny.

Ara bé, malgrat que Scamuzzi aconsegueix argumentar que el més antic dels textos és una traducció directa de l'italià, en contra de l'atribució proposada, podríem argüir que tant pot ser de Ramón de la Cruz com de qualsevol altre traductor competent en la llengua de partida. Tot i que no anticipi aquesta objecció, l'autora sembla tenir-la present i l'article acaba sense cap conclusió definitiva. Enfront d'aquesta mancança de dades concloents, es fa evident la possible utilitat de l'article d'Elena E. Marcello amb què s'inicia aquest *Quadern d'Italià*.

NOTA: Aquesta publicació és fruit de la col·laboració entre l'Istituto Italiano di Cultura de Barcelona i les Àrees de Filologia Italiana de la Universitat de Barcelona, la Universitat Autònoma de Barcelona i la Universitat de Girona.

El tercer document, «Hedonisme i fisicitat en la traducció de llibrets d'òpera italians», a càrrec de Miquel Edo, és la continuació de la tasca iniciada amb «Del registre al gest. Punts crítics en la traducció d'òpera italiana al català i al castellà», que va aparèixer al tercer número de la revista *Doletiana* (2010). Com aleshores, el to d'aquest article és de denúncia: a partir de nombrosos exemples, Edo demostra que tant l'hedonisme com la «fisicitat» són, en general, ignorats o mal interpretats en les traduccions. La tesi de l'autor és que el problema rau, d'una banda, en la incompetència dels traductors en l'italià de l'època i, de l'altra, en les conseqüències derivades de la inevitable evolució de les llengües implicades. Entre aquestes conseqüències, Edo esmenta, per exemple, el fet que tant la llengua italiana com la catalana o l'espanyola tenen, avui dia, predilecció per l'abstracció més que no pas per les metàfores o metonímies amb referències corporals. A banda, l'autor també té en compte que el llegat romàntic actua de filtre entre el text original i el text meta i tendeix a matisar els trets hedonistes del llibret, així com a rebaixar-ne les expressions de joia, etc.

El plat fort d'aquest número de *Quaderns d'Italià* és, sens dubte, l'edició i traducció de l'obra d'Antonio Fogazzaro *Il ritratto mascherato*, a càrrec de Fernando Molina Castillo i Roberto Randaccio. És una peça molt breu en un sol acte que l'escriptor italià va enllestir entre finals del 1901 i principis del 1902, una de les seves tres úniques incursions en el gènere dramàtic. En un interessantíssim estudi preliminar, bastit a partir de la correspondència de l'autor, s'explica que el muntatge del text va ser un fracàs absolut, en part per la mala preparació dels actors, en part perquè el públic no va saber entendre la sensibilitat religiosa de la protagonista, que és justament el tema de l'obra. Amb tota probabilitat, avui en dia encara se l'entendria menys, però això no resta gens de mèrit a l'intent de Randaccio i Molina Castillo de contribuir a la recepció peninsular d'un dels aspectes menys coneguts de l'autor de *Piccolo mondo antico*. Cal dir, però, que si bé l'estudi preliminar és excellent, la traducció peca en general d'un excés de literalitat i és totalment inadequada en alguns punts. De resultes d'això, la versió espanyola esdevé ben poc creïble.

Amb l'edició i traducció del drama de Fogazzaro es clou el «Dossier» i s'inicia l'apartat d'articles. En aquest número se n'han publicat tres. Els dos primers tracten des d'una perspectiva interdisciplinària dos cants del *Paradís* de Dante.

En el cas de l'article de Cornelia Klettke, «Mistica del *Paradiso* al limite del non rappresentabile. Par. XXX: "word-painting" dantesco e disegno Botticelliano — Analisi di un intercambio mediale», la visió de Dante del riu de llum del paradís celestial, que es descriu en aquest cant XXX, es compara amb la representació pictòrica que en fa Botticelli. La comparació va precedida per una anàlisi en profunditat dels recursos amb els quals Dante prova d'expressar allò que és pràcticament inefable, que es pot dir només «attraverso metafore e paragoni» (p. 122). Metàfores i comparacions que, d'altra banda, ens dirien ben poca cosa si l'autora no ens posés sobre la pista de les implicacions que tenien per al públic medieval del poeta florentí. El mateix es pot dir de l'explicació de les correspondències que hi troba Botticelli. L'article de Klettke és doncs un magnífic exercici d'erudició clarificadora, amb l'atractiu afegit d'estar il·lustrat per les reproduccions en blanc i negre d'algunes de les làmines de Botticelli.

En el cas del text de Juan Miguel Valero Moreno («*Paradiso* XXI, “D(e)fense” del sentido literal»), l'autor interpreta alguns punts foscos del cant XXI del *Paradís*. La proposta, potser no del tot innovadora, és no limitar-se a la clàssica anàlisi filològica, sinó recórrer també al suport que ofereixen altres branques del saber i de l'art. D'aquesta manera, Valero Moreno se serveix de textos teològics de diverses tradicions, de documents pictòrics i, fins i tot, de testimonis de la poesia trobadoresca, per tal de fer més entenedora la visió dantesca del paradís. A diferència de l'article precedent, sintètic i rodó —amb plantejament del problema, desenvolupament de l'estudi i conclusions—, el text de Valero Moreno és com un gerro que l'investigador trenca per tal de poder-ne estudiar millor les parts, però que en cap moment no es preocupa de tornar a recompondre. L'article s'inicia amb una breu introducció on el cant XXI és desmembrat per tal d'aïllar-ne els punts problemàtics. Acte seguit, aquestes dificultats són tractades una a una i en cada cas se n'esbossa una interpretació plausible. Al final, però, es troba a faltar una conclusió que ofereixi una visió de conjunt. Malgrat tot, val a dir que l'article és convincent pel que fa a la fecunditat de la metodologia emprada.

Clou l'apartat dedicat als articles una anàlisi del poema «La notte», de Cesare Pavese, a càrrec de Luciano Vitacolonna («Analisi di una lirica pavesiana: “La notte”»). L'estudi duu a terme un recompte en clau estructuralista d'oposicions semàntiques, rimes, repeticions i alliteracions que, afortunadament, es veu recompensat per una lectura original i suggeridora del poema.

Com en els altres números de la revista (a partir del 4–5), en aquest s'inclouen unes notes que anuncien i comenten esdeveniments més o menys recents del món de la italianística. En aquesta entrega hi ha tres notes que fan referència a tres publicacions de caràcter ben divers.

La primera, firmada per Fernando Molina Castillo, és en realitat una extensa ressenya dedicada a l'edició italiana, a càrrec de l'editorial Giunti, de les obres completes de Carlo Collodi, pseudònim de Carlo Lorenzini, autor de *Le avventure di Pinocchio*.

La segona de les notes és la més original. A mig camí entre la ressenya i l'article, pren com a punt de partida la traducció espanyola de les tres novel·les que formen el *Tríptico siciliano*, de Vitaliano Brancati —*Don Giovanni en Sicilia*, *El bello Antonio* i *Los placeres de Paolo*.¹ L'autora, Cristina Coriasso Martín-Posadillo, se centra sobretot en la tercera de les novel·les, traduïda per Roberto Falcó, que li serveix de pretext per parlar sobre la vivència masculina de l'amor i la sensualitat —el gran tema de Brancati—, a la vegada que relaciona la novella amb la teoria leopardiana dels caràcters meridionals.

La darrera nota és un text titulat «L'Italia che non si vuole conoscere», d'Anna Zembrino. Es tracta d'un extens comentari al llibre d'Anna Bogaro *Letterature nascoste. Storia della scrittura e degli autori in lingua minoritaria in Italia* (Roma: Carocci, 2010).

Finalment, aquest número de *Quaderns d'Italià* es tanca amb un recull de ressenyes en un format més convencional.

1 Publicat per Lumen el 2009.

Montserrat Bacardí i Pilar Godayol. *Les traductores i la tradició. 20 pròlegs del segle XX*, Visions 4. Lleida: Punctum, 2013, 243 pp.

LAURA VILARDELL DOMÈNECH
Universitat de Vic
Laura.vilardell1@uvic.cat

«Dones, catalanes i traductores» (2013: 11). Aquestes són les tres premisses de què Bacardí i Godayol parteixen per formar el llibre titulat *Les traductores i la tradició: 20 pròlegs del segle XX*. Les autores, doncs, prenen com a base vint pròlegs fets per traductores des dels anys vint fins als noranta del segle XX per donar a conèixer no només l'ofici de la traducció, sinó també què ha significat per a la història d'aquesta disciplina que les dones prenguessin part d'aquest món subaltern i, al principi, només controlat pels homes.

El llibre es divideix en dues parts ben diferenciades, però que conserven una gran relació entre elles. D'una banda, un estudi introductori —que ocupa una setantena de pàgines—, que permet conèixer de primera mà les inquietuds de les dones traductores i les dificultats que varen haver de superar, no només personals —per desenvolupar una pràctica poc adreçada, de vell antuvi, a les dones—, sinó també pels contextos històrics concrets i per la dificultat de professionalitzar-se en aquesta disciplina. D'altra banda, a l'apartat de textos —amb més de cent trenta pàgines—, trobem els pròlegs de vint dones que, amb convicció i amb ganes, sobretot, de fer gaudir del llibre traduït al públic lector, es van atrevir a traduir obres que els transmetien missatges encoratjadors o que, d'alguna manera, les van marcar positivament. Així, doncs, tots aquests ingredients junts ens fan entendre que la pràctica de la traducció moltes vegades va més enllà de transmetre d'una llengua a una altra un text: també cal donar a conèixer la cultura de la llengua de sortida, les motivacions de l'autor que el van dur a escriure'l i, de vegades, les del traductor per fer reeixir la seva tasca. Sense aquesta informació, seria poc probable que la traductora pogués transmetre amb èxit el missatge del llibre.

Més amunt hem afirmat que l'apartat de l'estudi introductori i l'apartat de textos mantenen una gran relació. Les autores han intentat, i, a parer nostre ho han aconseguit, que l'estudi contextualitzés no sols històricament la feina de la traductora catalana a casa nostra, sobretot des de finals del segle XIX —amb les primeres traduccions— fins als anys noranta del segle XX, sinó també, a través d'exemples o de simples remissions, han pogut relacionar les idees que escrivien a la primera part amb els pròlegs que es presenten a la segona, com per exemple sobre la finalitat de les traduccions, sobre l'autoestima de les traductores per esdevenir crítiques literàries, etc.

Entrant de ple amb el llibre, a l'estudi introductori és on les autores ens expliquen el paper de la dona traductora a Catalunya i ho fan a través de cinc epígrafs: 1. «Per a mon son plaer»; 2. «No posseeixo qualitats de crític?»; 3. La ciutat (i el segle) de les traduccions (aquest apartat es divideix en: 3.1 Pioneres; 3.2 Guies; 3.3 Resistents; 3.4 Restablertes; 3.5

Soliues; 3.6 Polígrafes i 3.7 Professionals); 4. Vers una cambra pròpia i 5. Bibliografia. A través d'aquests títols ja podem veure la progressió de la professionalització de la traducció i, especialment, de la dona, a Catalunya.

Si, com deia Hilaire Belloc a *On translation* (1931), «la traducció és un art subsidiari i derivat»,¹ aquesta disciplina duta a terme per dones encara era més subalterna, per fer servir la terminologia de Godayol² (2008). Sembla, però, que abans de la Guerra Civil, hi va haver un intent de feminització de les traduccions, amb figures com M. Teresa Vernet, que Anna Murià va comparar amb Mercè Rodoreda (2013: 26). Aquesta feminització, però, va quedar interrompuda per la guerra i les dones traductores van haver d'esperar-se fins als anys seixanta per poder gaudir d'una més gran professionalització. Després d'acabar la Guerra Civil i fins al final de la Segona Guerra Mundial, la censura es va acarnissar amb el llibre en català i, d'una manera també molt severa, amb les traduccions. Deixar que pensaments de diverses ideologies penetressin al nostre país era inadmissible pel règim i, doncs, calia evitar-ho com fos. No obstant això, al cap d'uns quants anys, hi va haver una esclatxa de llum, a partir de 1946, coincidint amb la finalització de la Segona Guerra Mundial, per poder traduir i editar en català. En aquell moment, doncs, hi va haver un boom de traduccions i editorials de tradició catalana i d'altres de tradició castellana, com és el cas de Vergara, que van apostar per les traduccions de qualitat fetes per escriptores de casa nostra. Aquest apunt és interessant, a parer nostre, perquè professionalitza, d'una banda els traductors que es dediquen a traspassar d'una llengua a una altra un text, però per l'altra, un dels reclams més forts era que escriptores de gran prestigi traduïssin. Aquesta última casuística comportava també que tindrien una autoritat diferent i, tal com passava amb els homes, podria ser que tinguessin unes vendes molt més reeixides, pel nom de la traductora. De fet, i tenint en compte els criteris de selecció dels traductors, per exemple, a la col·lecció Isard, d'Editorial Vergara, un criteri era que fossin fetes per traductors de renom. També, però, la professionalització de la traducció volia dir que ja no es traduïa allò que es volia per plaer, sinó moltes vegades a preu fet. El repte de les editorials i dels traductors als anys seixanta era d'allò més engrescador: s'havia d'intentar fornir la llengua i sobretot la cultura catalana de clàssics de tots els temps i de totes les èpoques. Hi havia molta feina per fer i poc temps per perdre.

Sigui com vulgui i atès que l'ofici de la traducció no és fàcil, s'havien d'entendre les motivacions per les quals les dones traduïen i, a més a més, feien pròlegs al principi de les seves versions. D'una banda, les autores determinen que es basaven en el desig de donar a conèixer una obra que per a elles era important i admirada. D'altra, també podia ser que la consideressin un model i, per tant, «poc o molt s'hi emmirallaven» (2013: 15). Pel que fa al grau d'intervenció de les traductores estudiades, «el jo de la traductora hi és present des del principi, ben explícit. No cal ocultar-ne la participació ni fer veure que ha estat irrellevant» (2013: 15). Així, les traductores volien no passar desapercebudes en una

1 Enric Gallén et al. *L'art de traduir. Reflexions sobre la traducció al llarg de la història* (Vic: Eumo, 2000), 370.

2 Pilar Godayol. «Triplement subalternes». *Quaderns. Revista de traducció* 15 (2008): 41–50.

tasca que comportava molt d'esforç i dedicació. El grau d'intervenció depenia, també, de la professionalització o de l'autoritat, com hem esmentat anteriorment, de la traductora. Sobre el tema de sentir-se crítiques d'obres, Godayol i Bacardí defensen que, moltes vegades per modèstia o per poca autoestima dels seus propis coneixements, moltes dones creien que no eren bones estudioses de les obres que traduïen, però és indubtable, com també ho afirmen les autores del volum, que les seves qualitats de crítiques són indiscutibles, per com justifiquen la tria de les traduccions al pròleg o com es van haver de documentar per poder dur a terme la versió catalana de l'obra en qüestió.

Creiem que és un encert molt notable que en la selecció de textos del llibre coincideixin aquests dos requisits: d'una banda, que totes les traductores no siguin només del Principat —en aquest cas trobem traductores valencianes, de Palma, del País de Galles i de Txèquia— i, a més, que sigui cronològicament molt variada, ja que comença als anys vint i acaba als noranta. Sobre els vint pròlegs, podem veure que, malgrat que tots fan una explicació de l'obra i de l'autor, cal dir que moltes vegades hi manca —i així ho apunten les autores als criteris d'edició— l'explicació, d'una manera clara, de quin ha estat el procés de la traducció, les dificultats amb què s'han trobat, etc. En canvi, gairebé totes, al final de la nota introductòria, expliquen quin ha estat el motiu pel qual s'ha dut a terme la traducció. Cal destacar que encara que fossin pròlegs fets per dones, en només dos casos —Mercè Otero i Montserrat Abelló— «obeeixen a plantejaments feministes explícits» (2013: 18) i coincideixen a ser els editats durant la dècada dels noranta, potser per l'auge de la relació del feminisme canadenc i la traducció, sobretot seguint les idees de Luise von Flotow.

Finalment, doncs, i gràcies al llibre de Bacardí i Godayol, coneixem les vicissituds per les quals les dones catalanes i traductores van haver de passar. Ara, però, que aquests contextos històrics sortosament ja són història, podem dir amb el cap ben alt que la feminitat de la traducció ha arribat per quedar-s'hi. Les autores es pregunten a la pàgina 12 del llibre si hi ha una genealogia de traductores catalanes. Nosaltres els podem dir que gràcies als seus llibres i a la feina de molta gent per fer visible la invisibilitat de les traductores, això és més possible que mai. I que sigui per molts anys.

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 (any): pàgines.

Malé, Jordi. 2000. «Marià Manent, quasi setanta anys de crítica literària». *Revista de Catalunya* 152 (juny 2000): 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 completa): pàgines.

Rigol, Joan. 2003. «Centenari del naixement de Maurici Serrahima». *Diàlegs* 20 (abril–juny 2003): 11–30.

Referències d'articles de diari (fonts primàries):

Cognom, Nom. Any. «Títol». *Publicació periòdica*, data completa, pàgines.

Dolç, Miquel. 1976. «Un tesoro documental. El pasado y el presente de Maurici Serrahima». *La Vanguardia Española*, 29 gen. 1976, 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; Murgades, Josep. 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 (año): páginas.

Malé, Jordi. 2000. «Marià Manent, quasi setanta anys de crítica literària». *Revista de Catalunya* 152 (junio 2000): 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 completa): páginas.

Rigol, Joan. 2003. «Centenari del naixement de Maurici Serrahima». *Diàlegs* 20 (abril–junio 2003): 11–30.

Referencias de artículos de periódico (fuentes primarias):

Apellido, Nombre. Año. «Título». *Publicación periódica*, fecha completa, páginas.

Dolç, Miquel. 1976. «Un tesoro documental. El pasado y el presente de Maurici Serrahima». *La Vanguardia Española*, 29 ene. 1976, 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; Murgades, Josep. 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 2000): 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 (complete date): pages.

Rigol, Joan. 2003. «Centenari del naixement de Maurici Serrahima». *Diàlegs* 20 (April–June 2003): 11–30.

Newspaper articles references (primary sources):

Surname, Name. Year. «Title». *Periodical publication*, complete date, pages.

Dolç, Miquel. 1976. «Un tesoro documental. El pasado y el presente de Maurici Serrahima». *La Vanguardia Española*, 29 jan. 1976, 47.