



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

7 · 2017

ISSN: 2014-4644

Estudis

- 3 IVAN ALCÁZAR, PAU FREIXA & IVÁN GARCÍA, Recepció del teatre de Krystian Lupa en la escena catalana y española (2002–2016)

Dossier. Llengua catalana i traducció (1975–2000)

Estudis

- 24 FRANCESCA CERDÀ, El model de llengua en les dues traduccions valencianes de *L'Ingeniu*
- 45 JOSEP MARCO, Jordi Arbonès, traductor de Jane Austen: registres i model de llengua
- 68 JORDI JANÉ-LLIGÉ, Retraducció i models de llengua literària. *La metamorfosi* de Franz Kafka en català

Comentaris

- 111 GUILLEM CUNILL, *Crònica d'una mort anunciada*, traducció d'Avel·lí Artís-Gener
- 117 JOAN SELLENT, Un viatge que es va fer esperar
- 122 PILAR ESTELRICH, Un *Werther* revisitat al cap dels anys: de 1929 a 2002

Ressenyes

- 127–154 M. DASCA, Montserrat Bacardí, Francesc Foguet & Enric Gallèn, eds. *La literatura catalana contemporània: intertextos, influències i relacions* / P. FREIXA, Christian Lagarde & Helena Tanqueiro, eds. *L'Autotraduction aux frontières de la langue et de la culture* / D. PUJOL, Ángel-Luis Pujante & Juan F. Cerdá, eds. *Shakespeare en España: bibliografía anotada bilingüe / Shakespeare in Spain: An Annotated Bilingual Bibliography* / Ángel-Luis Pujante & Keith Gregor, eds. «*Romeo y Julieta*» en España: las versiones neoclásicas / L. AZPEITIA-ORTIZ, Pilar Ordóñez López & José Antonio Sabio Pinilla, eds. *Historiografía de la traducción en el espacio ibérico. Textos contemporáneos* / J. M. RAMIS, Eusebi Coromina & Ramon Pinyol, eds. *Literatura catalana contemporània: crítica, transmissió textual i didàctica* / S. COLL-VINENT, Joaquim Mallafrè, Uns i altres. *Literatura i traducció* / A. PEGO, Xavier Pla, ed. *Proust a Catalunya. Lectors, crítics, traductors i detractors de la Recherche*

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

Marta Marfany, *Universitat Pompeu Fabra*

Marcel Ortín, *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*

© 2017, dels textos, els autors

© 2017, d'aquesta edició, Punctum

Reservats tots els drets

Disseny i composició: Quadrati

ISSN: 2014-4644

Dipòsit legal: L 1259-2011

Recepción del teatro de Krystian Lupa en la escena catalana y española (2002–2016)¹

IVAN ALCÁZAR SERRAT

Universitat Politècnica de Catalunya, Observatori d'Espais Escènics

docus24@gmail.com

PAU FREIXA

Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej / Universitat de Barcelona

paufreixa@ub.edu

IVÁN GARCÍA SALA

Universitat de Barcelona

ivangarcia@ub.edu

Resumen: En los últimos quince años Krystian Lupa se ha convertido en un director de referencia para el teatro español y, muy especialmente, para el catalán. El presente artículo analiza el impacto y recepción de sus propuestas escénicas en Cataluña y en el resto de España a través del análisis de las opiniones de la crítica especializada, aparecidas en publicaciones periódicas, y otros materiales (programas de mano, dossiers de espectáculo, emisiones televisivas).

Palabras clave: Krystian Lupa, recepción de teatro polaco, Thomas Bernhard

Abstract: Over the last fifteen years Krystian Lupa has become a director of reference for both Spanish and especially Catalan theater. This article analyzes the impact and reception of his stage proposals in Catalonia and in other parts of Spain through the analysis of reviews by specialized critics, published in journals and other media (playbills, press kits, television broadcasts, etc.).

Key words: Krystian Lupa, Polish Theater reception, Thomas Bernhard

No ens hauria d'estranyar si, d'aquí uns anys, fan el director polonès Krystian Lupa fill il·lustre de Girona i Salt, o que un dia es despengi parlant català, ell que només parla polonès. Ha estrenat gairebé mitja dotzena d'espectacles en el Temporada Alta i cap d'ells baixa de l'excel·lent. Som els seus devots fans. (Serra 2011)

De esta forma se presentaba en una revista de ocio cultural barcelonesa el que por entonces era el último montaje del director polaco Krystian Lupa en los escenarios catalanes. Efectivamente, en los últimos diez años Krystian Lupa se ha convertido en uno de los directores extranjeros más conocidos y apreciados en Cataluña y en una verdadera figura de culto para la gente de teatro. Desde el año 2002 sus obras se presentan en los escenarios catalanes casi cada año y obtienen todas ellas, sin prácticamente excepción, el aplauso unánime de público y crítica. La puesta en escena de *Ritter, Dene, Voss* de Thomas

1 Artículo escrito en el marco del proyecto *La traducción en el ámbito literario catalán desde el final del franquismo (1976–2000): estudios de recepción y de lengua literaria* (FFI2014-54915-P).

Bernhard que se pudo ver en 2006 fue considerada por *La Vanguardia* el mejor espectáculo teatral de la primera década del tercer milenio.

Nos centraremos aquí en la recepción en Cataluña, donde se han presentado la mayoría de obras de Lupa, mientras que sólo algunas de ellas se han representado en Madrid u otras ciudades españolas (únicamente *Factory 2* se ha visto en otras partes de España y no en Cataluña). Por lo tanto, centraremos nuestra investigación en todas las representaciones que han podido ver los espectadores catalanes, sin olvidar, cuando sea necesario, la repercusión que esas obras han tenido en Madrid o en el resto del país. Cabe destacar que algunos de los mejores críticos teatrales, cuyos textos usaremos como principal fuente de análisis, han asistido a la mayoría de representaciones realizadas en Cataluña.

Las puestas en escena de Lupa, con casi cuarenta años de carrera, llegaron bastante tarde a España, mientras en otros países, empezando por la propia Polonia, ya hacía años que era un autor bien conocido y premiado. Desde *Wymazywanie* (*Extinció*), primera obra que mostró en 2002, los espectadores catalanes y españoles han podido asistir a un total de once obras dirigidas por Lupa. Por curioso que parezca, no ha sido Barcelona su principal lugar de representación: seis de las nueve obras vistas en toda España se presentaron en el teatro municipal de la pequeña población gerundense de Salt, en el marco del festival Temporada Alta. Este festival, que inició su recorrido en 1990, se ha ido erigiendo en los últimos años en el evento teatral de referencia en Cataluña y uno de los principales en España. La relación entre Lupa y el festival ha sido en los últimos años tan intensa que su director, Salvador Sunyer, llegó a declarar que «sense Lupa, no hi hauria festival» (Bordes 2010, 43) o que el polaco tiene en Salt «la seva segona casa» (Pallarès 2010). Asimismo, el director polaco ha declarado que asistir al Temporada Alta «ha passat a ser com un costum» (Topor 2011, 31). Así pues, se puede afirmar que Lupa, junto con otros directores europeos, ha puesto el nombre de Salt en el mapa teatral (una alta proporción de espectadores provienen de Barcelona), pero también que Salt ha introducido a Lupa en el contexto catalán y español. Cabe señalar que el festival Temporada Alta, nacido en 1992, actualmente consolidado como el festival de otoño de Cataluña, ha sido también el escenario habitual de otros directores y compañías de entre los mejores de la escena internacional, que han tenido en él su parada habitual y única en Cataluña y en España. Así, los montajes sobre textos de Shakespeare de la compañía británica Propeller recalcan regularmente en Salt o en Girona, como también lo han hecho ocasionalmente algunas propuestas de Peter Brook.

1 Los polacos en Cataluña

La fama del teatro de Krzysztof Lupa en Cataluña ha devuelto el interés por las artes escénicas polacas. Efectivamente, el teatro polaco no era desconocido en nuestro país, pero se limitaba casi exclusivamente a la influencia de los escritos teóricos y los talleres de Jerzy Grotowski y a las puestas en escena durante los años 80 de algunas obras de Tadeusz Kantor que, eso sí, habían alcanzado un gran éxito. De entre los dramaturgos polacos, cabe destacar

la presencia en la escena catalana del posfranquismo de alguna obra de Sławomir Mrożek, Witold Gombrowicz y pocos más (pues otros dramaturgos importantes como Witkiewicz, Różewicz o Wyspiański no han sido prácticamente representados en nuestro ámbito).² Gracias a esos directores y autores «la escuela teatral polaca» tuvo cierto renombre en nuestras tierras, aunque fueron muy pocos, aparte de Kantor, los directores que llegaron a representar alguna obra en Cataluña.

Cabe señalar también que la influencia de Polonia en el teatro catalán puede rastrearse, sin embargo, en otros aspectos quizás indirectos, aunque sin duda significativos. Uno de los nombres fundamentales del teatro catalán del último tercio del siglo xx, Fabià Puigserver, director y escenógrafo, fundador del Teatre Lliure, vivió en Polonia parte de sus años de formación (en la década de 1950), llegando a colaborar en ese periodo con el Teatr Dramatyczny de Varsovia, y a finales de los años sesenta incluso proyectó escenografías para espectáculos de la televisión polaca (Sawicka 2007, 158; Adelantado y Carreño 2012, 12; Graells y Bueso 1996, 79). Asimismo Puigserver sirvió de enlace entre el teatro catalán y polaco, tanto en el caso de Lluís Pasqual (Ytak 1993, 56) como de los profesores polacos de mimo y danza que llegaron al Instituto del Teatro de Barcelona a principios de los setenta (Graells 1990, 144–145; Vilà 2009, min. 13:57).

Con la llegada de Lupa este interés por el teatro polaco se ha reavivado, aunque, aparte de él, sólo Krzysztof Warlikowski ha presentado un trabajo propio en el festival Temporada Alta, *Dybbuk*, de Szymon Anski y Hanna Krall (2008).³ En las elogiosas reseñas que los críticos teatrales catalanes y españoles dedican a las obras de Lupa, normalmente se suele mencionar la gran tradición teatral polaca y la calidad de sus profesionales, comparándolos a menudo con nuestra tradición teatral, ciertamente más modesta. Sin embargo, al referirse a los trabajos de Lupa o a la escuela polaca de teatro, los críticos locales suelen enmarcar sus obras bajo el concepto de «teatro de Europa del Este», que implica un *tempo*, una temática, una cosmovisión y un modo de trabajar particulares, y no hacen demasiadas distinciones entre los diferentes países ex-comunistas. En el caso de Lupa hay que tener en cuenta que una parte importante de los espectáculos que ha presentado en Cataluña eran obras o adaptaciones de autores austriacos, y en varias entrevistas publicadas en la prensa se ha declarado heredero de una tradición centroeuropea que supera los límites de la tradición nacional propia.⁴ No deja de ser curioso el hecho de que Lupa haya ido «abandonando» a los dramaturgos polacos que tan a menudo llevó a escena en sus inicios; de hecho, de la decena de piezas que se han presentado en España, aparte de los textos del propio director, ninguna de ellas era un texto de un dramaturgo polaco.

Antes de empezar el repaso de la presencia y popularización de Lupa en Cataluña y en el resto de España, hay que tener en cuenta que, con las excepciones de *Fin de partida* (montada en castellano) y de *Davant la jubilació* (en catalán), todas sus puestas en escena

2 Sobre la presencia del teatro polaco en Cataluña, véase Ciurans (2009, 11–27).

3 Sobre esta escenificación en Temporada Alta, véase Valls (2009, 63–67).

4 Sobre la relación de Lupa con la tradición literaria centroeuropea, véase Plata (2006).

se han realizado en polaco con subtítulos en catalán. Sin embargo, este hándicap que convertía la experiencia teatral en una experiencia también literaria, textual, lectora, para el espectador, no parece haber afectado negativamente a la recepción de sus densas y a menudo extensas obras.

2 Primeros montajes en España

Krystian Lupa llegó a España de la mano del director catalán Borja Sitjà. En 1998 Lupa consiguió el premio de la crítica del Festival de Otoño de París con la obra *Lunatycy* (*Los sonámbulos*). Este éxito propició que el Odéon-Théâtre de l'Europe de París, entonces dirigido por Borja Sitjà, propusiera a Lupa reponer *Bracia Karamazow* (*Los hermanos Karamázov*), obra que había estrenado en 1990. Cuando en 2002 Borja Sitjà se convirtió en director del festival de verano Grec de Barcelona, uno de los festivales escénicos más antiguos e importantes de España, invitó a Lupa con su espectáculo *Extinció*, basada en la novela del mismo título de Thomas Bernhard. Si en su novela Bernhard llevaba a cabo una radical depuración formal, hasta plasmar la crisis existencial del protagonista en un largo monólogo, Lupa trasladó el texto al escenario mediante un numeroso elenco de actores, en un montaje chocante por la lentitud y los momentos en suspenso, la concreción ambiental de éstos (iluminación, sonido), y la hondura psicológica resultante del conjunto. Era algo insólito en una escena, la del teatro catalán, que por aquél entonces tenía como directores de mayor repercusión a Calixto Bieito y a Àlex Rigola, representantes de un teatro sin duda ambicioso y transgresor, aunque fragmentario e hiperactivo, sustentado en la parodia y lo pluridisciplinar, con resultados que aseguraban el shock estético y transitaban en clave posmoderna por los márgenes del cabaret. Unos directores de escena, añadamos, cuya menor preocupación a la hora de montar un espectáculo parecía ser la dirección de actores.

Lupa, desconocido por el público catalán, fue presentado por la prensa como un «creador revolucionario», que haría un «espectáculo insólito» (Fondevila 2002a). La impresión que a priori despertaba *Extinció*, a causa de la duración de la obra (siete horas) y la elección del texto, era de «insolencia» (Benach 2002) por parte del director y de masoquismo por parte del espectador (Fondevila 2002b); pero una vez finalizado el espectáculo los críticos hablaban de «excelente teatro» o de «uno de los mejores regalos» (Benach 2002) del festival. Santiago Fondevila observaba que Lupa es como un director de orquesta que no solo dirige a los actores, sino al propio público, que sigue atentamente la representación y acaba aplaudiendo de pie durante doce minutos (Fondevila 2002b). Los críticos elogiaron también la adaptación al teatro de un texto narrativo tan complejo como el de Bernhard, pero sobre todo alabaron la tradición dramática y el «largo magisterio interpretativo detrás del perfeccionismo actoral que exhiben Piotr Skiba, el protagonista, y los más de veinte actantes» (Benach 2002), calidad que no se encuentra fácilmente en el teatro autóctono (Fondevila 2006).

En 2005 el Festival Grec invita de nuevo a Lupa, esta vez con la obra que había repuesto para el teatro Odéon. *Els germans Karamàzov*, una producción del Stary Teatr de Cracovia, constituía un montaje monumental que conseguía, mediante un titánico y sin embargo sutil ejercicio de dramatización literaria, desplegar en una concatenación de atmósferas tenues, los *tempos* lentos en los que parecían flotar grumos de emoción, ocasionales explosiones melódicas, súbitos destellos entre el discurrir hipnótico de los dilemas existenciales y las pesquisas teológicas de los atormentados personajes de la última novela de Dostoievski. En este caso, la duración de la obra (nueve horas, intermedios incluidos, y que en su presentación en el Teatre Lliure de Barcelona ofrecía en uno de ellos una cena para el público) ya no era una novedad. Los artículos previos a la representación, como el de Jacinto Antón en *El País*, aportan reflexiones interesantes sobre la longitud de la obra:

La puesta en escena que ha realizado el director polaco Krystian Lupa, uno de los grandes maestros europeos, de *Los hermanos Karamázov* es sobrecogedora, una de esas experiencias impactantes e inolvidables que sólo muy de vez en cuando se viven en el teatro. La duración del espectáculo en que se ha convertido la gran novela rusa —nueve horas— resulta algo disuasoria, pero la representación se ofrece con numerosos entre actos (e incluso con la posibilidad de verla en dos días en sendas mitades) y la experiencia es extraordinaria (Antón 2005a).

Al día siguiente, el propio Antón aclara en otro artículo el porqué de la larga duración de *Els germans Karamàzov* citando las palabras del director:

Según explicó ayer Lupa, hay un «fenómeno fisiológico» en la larga representación que pone al espectador en situación idónea para disfrutar el espectáculo. «Tras una hora y media», explicó, «el espectador sufre una crisis, luego, al superarla, deja atrás la posible somnolencia, el cansancio, el descenso de la concentración, y se convierte en el mejor espectador posible». A esto se le denomina, dijo Lupa, «la recepción tras el llanto» (Antón 2005b).

Los críticos se centran también en el texto de Lupa y en el trabajo de los actores: destacan el hiperrealismo estético y actoral y la adaptación del texto literario que, dejando de lado la línea argumental y potenciando algunos de los diálogos más célebres de la obra, permite profundizar en «las peripecias y tempestades de los personajes» (Benach 2005). En la adaptación se observa una manera de organizar las escenas de carácter cinematográfico (Vallejo 2005). La técnica actoral y el proceso de identificación del actor con el protagonista vuelven a sorprender y se vinculan a la tradición del Teatro del Arte de Stanislavski y al Dramaten de Estocolmo. Pero en todas las críticas destaca la utilización del elemento musical con «funcionalidad narrativa» (Barjau 2005). Concretamente, sorprende sobremanera que en lugar del episodio de «El gran inquisidor» de la novela, Lupa utilice la *Misa en Mi menor*

de J. S. Bach. Esta elipsis incluso inspira al filósofo Xavier Antich una reflexión sobre el pasaje de la novela, que titula «De inquisitoribus» (Antich 2005).

3 Lo mejor del milenio

Al año siguiente Lupa presentó su primera obra en Salt, que fue también la primera que se presentó en Madrid. En Cataluña, *Ritter, Dene, Voss*, de Thomas Bernhard, una producción del Stary Teatr de Cracovia de 1996, llegó precedida por el éxito que habían obtenido *Extinció* y *Els germans Karamàzov*. En *Ritter, Dene, Voss*, que en Salt se subtituló *Un dinar a cal Wittgenstein*, se escenificaba el encuentro de tres hermanos (un filósofo y sus dos hermanas actrices) pertenecientes a la burguesía de la vieja Europa y el consiguiente choque frontal entre ellos. Una crisis que se veía agudizada por el ataque esquizofrénico del hermano, el filósofo inspirado en Ludwig Wittgenstein que llevaba —de nuevo, un tema recurrente en la obra de Bernhard— a desenmascarar violentamente un puñado de tradiciones, de hipocresías y de imposturas. Las notas de prensa previas al estreno destacaban en primer lugar la vuelta del «genial» Lupa a los escenarios catalanes. Joan-Anton Benach tituló su crítica en *La Vanguardia* «Lupa o la perfección naturalista», afirmando que

a la espera de que alguien pueda definir algún día la última frontera de la perfección teatral, un servidor se atreve a insinuar que es aquella en la que, a las órdenes de Krystian Lupa, las actrices Malgorzata Hajewska-Krzysztofik, Agnieszka Mandat y el actor Piotr Skiba representan la accidentada reunión de *Ritter, Dene y Voss* en la vieja casa familiar (...) Krystian Lupa ha llevado *Ritter, Dene, Voss* hasta la perfección, y no es la primera vez que lo consigue con un texto del mismo autor. Adaptando la narración de Bernhard titulada *Extinció* —lo mejor del Grec del 2002—, el director polaco ya había alcanzado una cima igual. Con la brutal peripecia de los Wittgenstein, Lupa sienta cátedra en todo lo que atañe al lenguaje teatral naturalista formulado a corta distancia del espectador. (Benach 2006)

Como se puede observar, los elogios de la crítica no eran sólo para Lupa y destacaban también el trabajo de los actores. *El País* recibió *Ritter, Dene, Voss* con una muy elogiosa crítica de Marcos Ordóñez donde decía: «dudo muy mucho que esta sinfonía se pueda ejecutar mejor» (Ordóñez 2006). Es cierto que para esta obra no encontramos todavía la numerosa cantidad de artículos de prensa dedicados a obras posteriores de Lupa, pero cabe destacar que todos los que se publicaron abundaron en una serie de grandilocuentes adjetivos rayando la idolatría tanto hacia la representación en sí como hacia el director. Además, en diciembre de 2009, los críticos de *La Vanguardia* consideraron el montaje de *Ritter, Dene, Voss* de Lupa como la mejor puesta en escena del nuevo milenio en Cataluña.

La vuelta de Lupa al Temporada Alta de Girona no se hizo esperar. En 2007, de nuevo en el Teatro de Salt y con el Stary Teatre, nos ofreció *Kalkwerk (La calera)*, otra impecable

adaptación de Bernhard que dejó nuevamente maravillados tanto a los espectadores como a la crítica. Dentro de este «horno de cal» se cocía la escenificación de un proceso enfermizo, alienante y doloroso padecido por un investigador científico, totalmente perdido en una aventura introspectiva que acabaría en un crimen conyugal y en el consiguiente aislamiento total de su protagonista. Esta vez las entradas para el espectáculo se agotaron rápidamente, lo que se convertiría en una constante de sus representaciones posteriores en el festival de Girona. Como en el caso de *Ritter, Dene, Voss*, las críticas en los diarios catalanes fueron muy elogiosas y abundaron los titulares entusiastas del tipo: «monument escènic» (López 2007) o «un dúo de genios» (Benach 2007, refiriéndose al dramaturgo y al director). En este artículo, Benach deja constancia del aplauso unánime de público y crítica:

Kalkwerk habrá pasado por Girona como uno de los platos más succulentos del festín teatral Temporada Alta. Lupa ha hecho de la novela de Bernhard un monumento colosal al realismo psicológico más convincente y arrebatador. Agarrado a la calidad de la obra y a una dramaturgia de orfebrería, el espectador adulto ponía anteanoche la distancia necesaria entre la angustia y la ficción para percibir la extraordinaria exhibición actoral de Andrzej Hudziak, un intérprete metido en la piel de Konrad durante quince años. Interpretaciones como la suya no se ven todos los años. A su lado, descubrimos a una nueva Malgorzata Hajewska-Krzysztofik que el pasado año nos sedujo en *Ritter, Dene Voss*, otro triunfo inolvidable del dúo Bernhard-Lupa. Actuaba asimismo en aquella obra Piotr Skiba, convertido ahora en el magnífico narrador Fro, quien, tras sus gruesas gafas, intenta discernir la naturaleza de la alienación de Konrad. La ovación que ellos y el resto del grupo recibieron al final fue tan expresiva y dilatada que un emocionado Krystian Lupa salió a saludar, cosa que raramente hace. (Benach 2007)

Muchas otras críticas destacaron también el gran trabajo de los actores, especialmente el rol protagonista de Andrzej Hudziak. Aunque aparecieron más notas en los diarios catalanes —incluida una entrevista al director—, la prensa de Madrid no prestó gran atención a la obra. Sólo el diario *El Mundo* publicó una crítica donde de paso se felicitaba al festival Temporada Alta de Girona por traer espectáculos de la talla de *Kalkwerk*. Escribía María-José Ragué Arias sobre el Temporada Alta, «el mejor festival de teatro que conocemos en nuestro país» (Ragué 2007).

Para la edición de 2008 Temporada Alta no contó con Lupa, pero en cambio programó el *Dybbuk* de Krzysztof Warlikowski, uno de sus discípulos más destacados. *Factory 2*, un espectáculo de Lupa sobre la Factory de Andy Warhol, se pondría los días 8 y 9 de noviembre en el Teatro Valle-Inclán, en su estreno fuera de Polonia, en la edición de ese año del Festival de Otoño de Madrid (este espectáculo no se pudo ver en Cataluña). Se trataba de una obra en tres actos y casi ocho horas de duración en la que se hibridaban los lenguajes del teatro con la *performance* y del audiovisual con el del videoarte a partir de la creación colectiva y de las técnicas y actitudes del propio Warhol y de otros artistas cercanos, como Paul Morrissey o Joe D'Alessandro. En este montaje, Piotr Skiba —nuevamente— e Iwona Bielska destacaban

entre un elenco de diecinueve intérpretes. El dossier del festival madrileño incidía en que el espectáculo no solamente mostraba a Warhol, sino que también usaba su actitud y sus ideas sobre el arte. El material de prensa del festival presentaba la obra como «una fantasía histórica basada en la improvisación, que ahonda en la persona de Andy Warhol, su Silver Factory y las personas que, con sus entradas y salidas, contribuyeron a la creación del mito. Introduce los hechos y los personajes como variables sobre la realidad, ancladas en las leyendas que circulan en torno a la Factory, el estudio de creación de Warhol» (Festival de otoño 08 2008). En el diario *El País*, Javier Vallejo escribía sobre «un espectáculo duro de roer, sobre todo si no se comparte la admiración que Lupa parece sentir por su homenajeado» (Vallejo 2008), y destacaba como parte del público había ido abandonando la sala «por el procedimiento del goteo», aunque la mayoría ovacionó al final con vítores y en pie. Vallejo volvía a esta correspondencia creativa entre las técnicas de Warhol y el teatro de Lupa, comparando el espectáculo con *Extinción*:

Si en *Extinción*, el director polaco se pegó una zambullida espectacular en el universo del autor alemán, en *Factory 2* hace un homenaje a los filmes de Warhol, utilizando sus propios métodos. Sobre una pantalla grande colocada en el segundo piso del escenario, Lupa nos ofrece varios *screen tests* donde actores del Stary Teatr, aguantando un primerísimo plano interminable sin guión alguno, cuentan lo que se les ocurre o muestran, llanamente, su desasosiego. *Extinción* era un espectáculo matemático, por su rigor compositivo, por la enjundia con que radiografiaba el alma de su protagonista, pero asequible. En éste, en cambio, hay campo abierto para la improvisación, desparpajo, tiempos muertos extensos y una puesta en escena esteticista y desinhibida que recuerda el estilo de Jan Lawers y su Needcompany. (Vallejo 2008)

Lupa volvió en la edición del 2009 al Teatro de Salt con *Les presidents*, del polémico dramaturgo austriaco Werner Schwab, una obra que el público catalán podía conocer de la puesta en escena que presentó Carme Portacelli en 1998. La brutalidad escatológica del texto, un drama claustrofóbico sobre los sueños y la patética realidad de tres perdedoras encerradas en una habitación, con un final que era a la vez trágico, delirante y onírico, no impidió que Lupa consiguiera un nuevo éxito. Otra vez las ovaciones de la sala llena a rebosar fueron prolongadas y, como en el caso de *Kalkwerk*, el director salió a saludar a la audiencia, besando efusivamente a las actrices. La prensa catalana se lanzó nuevamente a los pies de Lupa, pero en el resto de España sólo el diario ABC (García 2009) se hizo eco del acontecimiento. Como en las obras anteriores, también en el caso de *Les presidents* los críticos teatrales destacaron el trabajo portentoso de las actrices. Algunos críticos comentaron también cómo el perfeccionismo, el control total del *tempo*, la escenografía y la dirección de actores convertían este texto, a menudo descrito como expresionista, en una obra naturalista, con un realismo psicológico tan bien logrado que hacía que «l'angoixa de l'espectador no trobi refugi», como apostillaba el crítico teatral del diario *Avui* (Olivares

2009). Por su parte, Benach consideró *Les presidents* «uno de los rituales dramáticos más brillantes e incontestables que han pasado por Temporada Alta» (Benach 2009).

4 Un Beckett de Lupa con Gómez

En el año 2010 la presencia de Lupa en los escenarios catalanes y españoles resultó abrumadora. La intensa relación entre Lupa y nuestros festivales cristalizó a principios de año en una colaboración con el Teatro de la Abadía de Madrid. La obra fue producida por este teatro en coproducción con El Canal – Centre d'Arts Escèniques de Salt–Girona, el Palacio de Festivales de Cantabria (Santander), el Teatro Arriaga (Bilbao) y el Teatro Calderón (Valladolid). Se planteó como pieza itinerante y en su gira española fue representada en Madrid, Salt, Barcelona, Santander, Bilbao y Valladolid. José Luis Gómez, reputado actor, director y alma del Teatro de la Abadía, propuso a Lupa encargarse de la dirección de un Beckett que protagonizaría él mismo y tres actores más. Así nació *Fin de partida*, el primer Beckett de Lupa y a la vez —lo que seguramente muchos espectadores estaban esperando— la posibilidad de ver un Lupa sin subtítulos, en este caso en castellano. Aparecieron muchas notas en la prensa española. Se publicaron notas previas y artículos, alguna entrevista y muchas críticas. Fuera de Cataluña se habló más de Beckett y de José Luis Gómez, que de Lupa. El director aparecía en la mayoría de artículos como una pieza más del engranaje, sin destacar su aportación concreta al conjunto, cosa que demostraba un desconocimiento relativo de la manera de trabajar de Lupa, aunque en algunas notas se le presentaba como al «archifamoso» Lupa (Cordelia 2010). Sólo Marcos Ordóñez de *El País* —un crítico, como hemos visto, muy familiarizado con la obra anterior de Lupa— destacaba su impronta en el montaje como la supresión de cualquier rastro de humor, la cadencia lenta, llena de silencios, el tratamiento realista de los diálogos y una escenografía heterodoxa (Ordóñez 2010). En los periódicos catalanes las críticas se centraron más en la figura del director y en la puesta en escena. Sin desmerecer el trabajo de los actores, éstos quedaban en un segundo plano relativo: se trata sin duda de un agravio comparativo respecto a los actores polacos de las obras anteriores. Tanto en Cataluña como en el resto de España las críticas fueron elogiosas, pero raramente entusiastas. Lejos quedaban los adjetivos superlativos de las notas a las obras anteriores. Posiblemente el Lupa «español» no cumplió las expectativas de muchos. El mismo Ordóñez, después de elogiar el trabajo de los actores nacionales, se preguntaba finalmente

¿Por qué en otros montajes de Lupa la lentitud te imanta y no te expulsa? Son distintos actores, eso es obvio. Quizás ensaya más tiempo con ellos, tal vez se conocen más. La lentitud de esos otros espectáculos (*Ritter*, *Dene*, *Voss*, *Factory 2*, *Las presidentas*) debe estar trabajada de otra manera. No sé cómo lo hará, pero sé lo que percibo. Las palabras, los movimientos, los detalles, parecían tener allí una extrema elaboración, un peso específico, casi existencial. Los miembros de su compañía habitaban los silencios,

por así decirlo; los horadaban poco a poco, como si atravesaran invisibles membranas pegajosas. Aquí se representa, se compone. Con verdad, con inventiva, con entrega, pero la lentitud aburre porque probablemente le falte ese peso. O ese poso. Yo creo que Lupa ha intentado calzar al reparto de la Abadía en un molde que no les pertenece o que no saben hacer suyo; quizás no ha dejado respirar ese ritmo «español», más vivaz, más casual. | El resultado es notabilísimo, pero se queda a mitad de camino entre dos formas, dos estilos de trabajo. Quizás, insisto, ha habido poco tiempo para que los ritmos se adensen, para que los silencios resuenen como música, para que el tiempo muerto sea alucinatorio (Ordoñez 2010).

5 De «una categoría superior de vivencia teatral» a «una inesperada decepción»

En 2010 la puesta en escena de *Persona. Marilyn* impresionó vivamente a los espectadores. En este montaje escrito por el propio Lupa se proponía una descarnada ficción a partir de la etapa final de la vida de Marilyn Monroe, quien sacaba a relucir sus vacíos, sus heridas y sus deseos a lo largo de varios encuentros con su psicoanalista, con su consejera y con su fotógrafo. Impresionaba el trabajo de los actores, principalmente la capacidad de Sandra Korzeniak de encarnar a Monroe, su sensualidad (todos los críticos destacan ese cuerpo blanco de la actriz que al final de la obra arde), la fragilidad y la fuerza, más allá de la simple imitación. Benach apuntaba que una vez más Lupa había levantado «la bandera del naturalismo». Y destacaba que nunca antes había visto unos actores con la capacidad de crear la «cuarta pared» de modo tan perfecto (Benach 2010). También Juan Carlos Olivares escribía a propósito del logro del espectáculo como

una experiència. Només es pot qualificar així el regal que va fer Krystian Lupa al públic que va confiar de nou en la seva crida. Perquè *Persona. Marilyn* —l'espectacle dedicat a la rotunda carnalitat d'una psique a punt d'esvair-se— pertany a una categoria superior de vivència teatral. Un muntatge que dinamita qualsevol barrera entre el públic i l'escenari, per la ferotge honestedat de la proposta i la suïcida entrega de la seva actriu principal, una impressionant Sandra Korzeniak. (Olivares 2010)

Por lo tanto, ésta como otras obras anteriores de Lupa mostrarían una faceta impactante del trabajo del director sobre la audiencia española. Especialmente, y más allá de la indudable calidad de sus propuestas, uno de los posibles motivos específicos que podrían explicar la grandísima fortuna que Lupa ha tenido en lugares como Cataluña, por ejemplo, podría deberse en parte a que el naturalismo no sirvió a la renovación teatral catalana de finales del siglo xx. Los resultados perfectos y contundentes de la propuesta naturalista de Lupa cogieron desprevenido, por así decirlo, al espectador catalán (probablemente algo similar a lo que, más recientemente, ha ocurrido con los montajes del director argentino

Daniel Veronese). En Cataluña, los grupos teatrales de mayor repercusión desde la década de 1970 basaron la renovación de la escena en el teatro de máscaras, el mimo, el musical o la herencia de la Commedia dell'Arte (Joglars, Dagoll Dagom), en las *performances* de reminiscencias artaudianas (La Fura dels Baus) y en el folklore colorista y popular (Comediants). De entre sus grupos más destacados, el Teatre Lliure, citado más arriba, se adscribiría desde los años setenta a una escuela interpretativa «psicológica», aunque quizás debido a su voluntad de ofrecer un «teatro de arte para todo el mundo» sus montajes jugaron a menudo con la experimentación y con una concepción lúdica y atrevida de la escenografía y la interpretación, quedando casi siempre alejados del naturalismo seco y duro, hipnótico y profundo, catártico y casi traumático, de los montajes de Lupa.

En otoño de 2011 se presenta en el Temporada Alta lo más nuevo de Krzysztof Lupa. Al igual que la obra precedente, *Waiting room.0* es una puesta en escena que los periodistas califican de «espectáculo de cosecha propia» (Benach 2011a). Con los éxitos precedentes, las notas previas a esta representación fueron numerosas en los periódicos y revistas catalanas (no así del resto de España), y alentaron a los espectadores a acudir a Girona a gozar de «una creació colectiva d'aquelles que ens fan salivar» (Serra 2011). Realmente, el pabellón municipal del pueblo de Sant Gregori, cerca de Girona, donde se instaló el equipo del Teatr Polski de Wrocław, se llenó en dos de los tres días programados, pero la mayoría de espectadores —entre los que abundaban conocidos actores y demás gente de teatro— que presenciaron *Waiting room.0* experimentaron por primera vez un desencanto notable con el aclamado director polaco. Como destacó una crítica, «al cap de pocs minuts d'iniciada la funció es notava un cert desconcert entre el públic. A la mitja part molts van desertar. Al final, els aplaudiments van ser de cortesia» (Almazan 2011).

El montaje presentaba a un grupo de personajes que cruzaban sus caminos al verse obligados a una larga espera en una estación ferroviaria. Con diálogos y pensamientos que se deshilaban o se superponían, y caracteres que aparecían, se dormían o se quedaban en la inopia en medio de la escena, se llevaba al paroxismo la ruptura de todo hilo argumental o desenlace. La obra perseguía alcanzar un tiempo propio, lento e hipnótico, encima del escenario, aunque este objetivo no pareció lograrse, o en todo caso el intento trasladó una sensación de extrañeza a la platea. La juventud de los intérpretes, pertenecientes al Teatr Polski de Wrocław, no les restaba calidad interpretativa, a pesar de que la dispersión y la falta final de intensidad del montaje parecían dificultar una valoración positiva por parte de los espectadores. Además, más allá de las dificultades objetivas que comportaba esta pieza tan experimental y arriesgada, seguramente tuvo su influencia en el fiasco de *Waiting room.0* la «traición» al horizonte de expectativas del espectador catalán —como pasó también en Polonia con los últimos trabajos de Lupa, según indica Kosiński (2010, 494)—, cimentado en obras más reconocibles del director, casi siempre adaptaciones de escritores canónicos. Además, en algunos de los pases de *Waiting room.0* hubo problemas con los subtítulos, situación que hizo pesada e ininteligible esta obra de guión fragmentado, con múltiples focos de diálogo. Si la pieza se mostró difícil en Polonia, no es de extrañar que resultase incomprensible y decepcionante para el público catalán, tan alejado de los referentes

sociológicos e históricos que abundan en esta obra tan «polaca» de Lupa y sin los cuales resulta imposible entrar en la acción. También la crítica se vengó de aquellas tres horas en la «sala d'espera» y se encarnizó contra la antigua niña de sus ojos. La mayoría de críticos siguieron regalando epítetos sublimes a los actores y al director, pero criticaron la obra con dureza, sin esconder «una decepción inesperada» (Benach 2011b). Sólo alguna crítica destacó la valentía del proyecto y el «bon grapat de moments majúsculs» (Almazan 2011). El público y la crítica catalanas, acostumbrados al arte excelso de un teatro capaz de traducir la literatura de más alto nivel en piezas con un tiempo propio, atmosféricas y oníricas, de una plástica profunda e hipnótica, se veían en esta ocasión enfrentados a un ejercicio que desafiaba los códigos teatrales convencionales, pero con las intenciones menos claras y con un espectáculo de creación colectiva que dejaba muchas costuras a la vista. Contrastando con la precedente *Persona. Marilyn*, posiblemente una de las representaciones teatrales de los últimos años más comentadas en la prensa española, los periódicos de ámbito estatal no se hicieron eco en absoluto de esta presentación de *Waiting room.0*.

6 Tala

Quizás este fracaso de *Waiting room. 0*. pueda explicar la ausencia de las obras de Lupa en los teatros españoles durante los siguientes años, una pausa que no se había dado, como hemos visto, desde que llegara por primera vez. No obstante, esta ausencia no podía durar y el día 31 de octubre de 2014 fue presentada en El Canal de Salt *Tala (Wycinka/Holzfällen)*, la versión de la novela homónima de Thomas Bernhard publicada en 1975. La pieza había sido estrenada pocos días antes en la sala Jerzy Grzegorzewski del Teatr Polski de Wrocław, donde críticos como Łukasz Maciejewski de Wprost la habían aclamado como uno de los eventos del año o incluso de la década. En la nota de prensa previa del festival Temporada Alta se informa de que Krystian Lupa ha estado realizando un *workshop* en el Teatro Akademia de la capital catalana trabajando con actores locales. El curso en cuestión, que tenía como título y tema «el uso del monólogo interior: visión del entrenamiento personal del autor», tuvo lugar del 25 de octubre al 7 de noviembre y fue organizado por la Fundación AISGE en colaboración con el Teatro Akademia. A esto cabe añadir que Lupa fue el encargado de inaugurar el curso académico del Institut del Teatre, en su sede de Barcelona, con un debate conducido por Mercè Managuerra que tuvo lugar el lunes 27 de octubre en el Teatre Ovidi Montllor de la sede barcelonesa del Institut. Se trata, por consiguiente, de un capítulo significativo en la relación cada vez más estrecha de Lupa con Cataluña y su ambiente creativo y teatral.

La novela de Bernhard que Lupa pone en escena muestra la velada que un escritor comparte con viejos compañeros, años después de haberse distanciado, en un reencuentro celebrado con ocasión del suicidio de una de las artistas de la antigua camarilla. En otra cena devastadora (como aquella en casa de los Wittgenstein), con el paso de las horas, se irá desplegando la crítica a la vacuidad y banalidad de las imposturas del ambiente

artístico y literario, y hasta el ataque del propio Bernhard (a través de su trasunto y otros personajes displicentes) hacia las convenciones sociales, su artificiosidad y todo aquello que enmascara el ego, el esnobismo y la petulancia de los artistas y los engranajes sociales. Bernhard llena de «cadàvers artístics» (Marimon 2014), como los llama Lupa, esa velada, con excesos alcohólicos y pullas pendientes. El ajuste de cuentas es, como es sabido, un tema recurrente en la obra del escritor austriaco, que en esta obra literaria se basa en personajes y situaciones reales y claramente identificables del círculo artístico vienés, cosa que añadió leña al fuego de la polémica en el momento de la publicación del libro.

En los artículos previos al estreno se distingue a Lupa como un viejo conocido del festival, con prestigio y solvencia probadas, más aún en cuanto adaptador de piezas de Bernhard. Lupa es «una de las grandes apuestas del festival Temporada Alta», como señala el periodista cultural Justo Barranco (2014) en su crónica que recoge la presentación en rueda de prensa del espectáculo. Barranco se atreve a avanzar algunos de los posibles secretos de la contundencia de los espectáculos de Lupa, que «no dejan a nadie incólume». Éstos serían, por un lado, la larga duración de los mismos, que en el montaje a estrenar en esta ocasión supera las cuatro horas. Lupa afirma al respecto: «No puedo imaginar ningún proceso, ninguna transformación humana que pueda durar menos de cuatro horas». Por otro lado, el resultado contundente en escena se explica porque la «manera de crear está muy influida por la psicología profunda de Jung y sus arquetipos. Los patrones e imágenes que derivan del inconsciente colectivo ancestral y que llevan aparejados una fuerte carga emocional» (Barranco 2014).

Esa relación artística potente y explosiva entre el polaco y el austriaco se destaca en otros artículos, previas o críticas, publicados en ocasión del montaje. «Kryszyian Lupa ens ha ensenyat Thomas Bernhard d'una manera diferent. Converteix les seves obres en bombes atòmiques», afirmaba el director del festival, Salvador Sunyer, en la presentación del montaje, tal y como recoge la periodista Sílvia Marimón en el diario Ara (2014). Después de recordar la trayectoria de Lupa en tierras catalanas, ya desde el festival Grec en su edición del año 2002, la periodista apunta una reflexión de Lupa sobre sus públicos, y firma que Lupa «confia [...] en el públic català». En el diario digital de cultura *Núvol* también se hicieron eco de las consideraciones de Lupa en ese mismo acto de presentación, en referencia a la recepción de este espectáculo y otros por parte del público catalán:

No sé explicar per què les meves versions no funcionen ni a Alemanya ni a Àustria. Però en canvi són molt ben rebudes a Rússia i a França. La primera vegada que vam ser a Catalunya, amb *Extinció*, una obra amb la mateixa força que *Tala*, però més llarga i més caòtica, teníem por de la reacció del públic. Especialment temíem com rebrien el principi de l'obra, un monòleg de quaranta minuts sobre el tema de la mort. Però tinguérem un xoc d'alegria quan vam veure que el públic reia i entenia l'humor del text. Crec que aquí la gent té un sentit de l'humor molt especial, basat en l'absurd, un absurd arriscat i experimental, del qual en són bons exemples Dalí, Buñuel o Saura. (Alcázar y García 2014)

En *La Vanguardia*, Joan-Anton Benach (2014) destaca en primer lugar la singularidad y los peligros de la obra literaria original, afirmando que *Tala* es una obra tan vasta y rica de posibilidades que otra adaptación podía presentarnos un Bernhard flamígero, como un ángel exterminador, que hubiera querido reducir el Burgtheater, el coliseo oficial y más importante de Viena, en una montañita de cenizas». El crítico teatral trae a colación un montaje de la obra visto en 2013 en la Sala Beckett de Barcelona dirigido por Juan Navarro y Gonzalo Cunill, con un personaje protagonista «permanentemente sulfurado», y lo compara con el montaje del polaco, más fiel, pausado y eficaz en sus propósitos: «Lupa no va de eso, claro está. Lupa ha ido al fondo de la novela y Thomas Bernhard es, como quiso, un invitado más a la “cena artística” de los Auersberger». A Benach le agradan y convencen las decisiones de Lupa en relación al tratamiento del ambiente de la reunión, donde los personajes se presentan «con una inmovilidad permanente, como figuras profundamente abatidas por el propio mundo decrepito donde conviven», y también en lo que se refiere al «diálogo inquietante» y las imágenes retrospectivas que señalan el peso de los recuerdos de Bernhard y sus lazos con la artista suicida. Es por todo ello, concluye Benach, que «*Tala* alcanza una dimensión reflexiva muy importante. La verdad es que Krystian Lupa ha hecho una obra dramática fascinante».

A propósito de la visión que de Bernhard tiene Lupa, parece pertinente señalar aquí, aunque sólo sea de paso, que en la última década la presencia del autor austriaco en los teatros catalanes se ha debido en gran medida a las puestas en escena que de sus obras ha hecho Lupa. En este sentido, cabe pensar que la recepción del teatro de Thomas Bernhard en Catalunya, al menos estos últimos años, debe haber pasado por el filtro de la mirada de Krystian Lupa y su influencia en la visión que aquí se tiene del autor austriaco es seguramente considerable. No obstante, no nos toca valorar aquí el sentido y peso de esa influencia, por lo que dejaremos estos aspectos a los investigadores de la obra de Bernhard y de su recepción.

7 Al fin un Lupa catalán: *Davant la jubilació*

En 2016 llega por fin una producción catalana dirigida por Lupa, el espectáculo *Davant la jubilació*, una coproducción del festival Temporada Alta 2016 con el Teatre Lliure, con un elenco formado por tres reputados actores catalanes: Mercè Arànega, Pep Cruz y Marta Angelat. Desde hacía un tiempo Temporada Alta hacía gestiones para producir un espectáculo en catalán dirigido por Lupa. En primavera de 2015 se intentó llevar a cabo la puesta en escena de un drama sobre Nietzsche, pero el proyecto no llegó a realizarse. Al año siguiente, sin embargo, la colaboración se reinició con la obra de Bernhard. El espectáculo, con traducción al catalán de Eugeni Bou, fue estrenado en primicia mundial en El Canal de Salt (14 y 15 de octubre del 2016), para luego hacer temporada en la sede del barrio de Gràcia de Barcelona del Teatre Lliure (donde estuvo del 13 de enero al 5 de febrero).

En el dossier de prensa del festival de Girona se destacaba que se trataba de «un dels textos de Thomas Bernhard més implacables amb el passat d'Alemanya, i retreu, insistentment, la col·laboració de la societat civil amb el nazisme». El propio Lupa insistía en el dossier en esta faceta de la obra, a la que definía con unas palabras que orientan también en su propuesta escénica, que parece querer transcender el hecho histórico para dotarlo de visceralidad: «Retrat bernhardià d'una família intoxicada pel nazisme; un ampli espectre de símptomes, una humanitat malalta i esguerrada. Ja no es tracta d'una ideologia, d'un monstre històric, sinó d'una malaltia espiriritual de la humanitat. Tots els sentiments humans, valors i aspiracions són infectats per aquest virus». Así es como Lupa propone una representación tremenda, que fuerza al espectador a mirar fijamente la «enfermedad espiritual de la humanidad», concretada entre las paredes de un hogar austriaco como metáfora de toda una sociedad corrompida. Volviendo a Bernhard (este es el quinto «Bernhard» de Lupa visto en el país), Lupa se aleja de los experimentos más performativos (sobre todo en *Waiting Room.0*, en 2011) para volver a su fórmula de un naturalismo que, después de llevarse al extremo, alarga los tiempos y enrarece el espacio. Como si la melancolía de *Las tres hermanas* de Chéjov se agriara, y después de deambular por los tiempos muertos de *Godot* mutara en una variación himmleriana del *Ubú rey*, hasta sobrepasar el umbral y esparcir y derramar una suerte de abstracción, la mueca y la exasperación, también mediante recursos audiovisuales y distorsiones sonoras y lumínicas.

El texto de Bernhard, escrito en 1979, nació de un caso real, el llamado caso Filbinger, en referencia al descubrimiento del pasado nazi de Hans Filbinger, primer ministro de Baden-Württemberg. Este hecho se destaca en diversos artículos previos al estreno, que abundan debido a que durante meses los ensayos y preparativos tuvieron lugar entre Girona y Barcelona, y la prensa se hizo eco de ello. Justo Barranco escribía en *La Vanguardia*: «Uno de los grandes directores de teatro europeos, el polaco Krzysztof Lupa, pone estos días la guinda a la celebración de los 40 años del Teatre Lliure y los 25 del festival Temporada Alta. Gracias a la iniciativa conjunta de ambas instituciones, Lupa ha puesto en pie con tres populares actores catalanes que eligió por casting —Mercè Arànega, Marta Angelat y Pep Cruz— uno de los textos más anti-nazis del austriaco Thomas Bernhard» (Barranco 2016). Aparte de incidir en este aspecto principal, la participación artística local supondrá que en algunos de los artículos de prensa y reportajes publicados sobre la preparación y los resultados del espectáculo se haga énfasis en los métodos de Lupa, cosa que en espectáculos anteriores mostrados en nuestro país no se había dado. En este sentido, el mismo artículo de Justo Barranco señala un comentario de la actriz Marta Angelat, quien dice que «trabajar con Lupa necesita de una dedicación y entrega total y de “creértelo absolutamente” porque sus métodos son completamente distintos a los catalanes».

También Marcos Ordóñez, en su columna teatral «El hombre que fue jueves» del diario *El País*, escribió sobre los métodos de Lupa, aprovechando una charla que mantuvo el crítico y periodista con el actor Pep Cruz a lo largo del tiempo de ensayos de *Davant la jubilació*. En el artículo «Así trabaja Krzysztof Lupa» (2016), Ordóñez destaca algunos fragmentos de esa conversación que pone al descubierto lo que, hasta la fecha, había permanecido

secreto para el público catalán. Le comenta Cruz: «Lo que he hecho con Lupa es distinto a todo lo anterior. Hay un antes y un después. Nunca dice no. Te dice: “Yo nunca te corregiré una entonación”. Y a los actores nos ayuda más el no y su porqué. El actor suele buscar la seguridad, la repetición, las marcas. Él busca la libertad y te la ofrece. Todos tenemos mucho miedo a la libertad. No quiere que el actor mecanice las acciones. Te guía para encontrar el paisaje emocional y psíquico del personaje». Sobre las indicaciones en los ensayos, Cruz comenta que Lupa es «muy preciso, muy claro», y que «no te indica acciones: te interpreta el subtexto». Quizás una de las revelaciones más interesantes a la hora de comprender los objetivos artísticos del director a partir de sus métodos, sea la referida a los momentos sin texto de los espectáculos. Le cuenta Cruz a Ordóñez: «Me dijo: “El silencio no es ausencia de acción, sino todo lo contrario. Si es verdadero indica lo que les pasa a los personajes. Un silencio bien sentido puede ser tensísimo. A veces, para crear una gran tensión bastan tres o cuatro detalles. No hace falta que el espectador lo sepa todo”». Cruz acaba definiendo la figura de Lupa a lo largo del proceso de trabajo como alguien que «tiene algo de monje», porque «vive para la función. No sale a la calle, no para de pensar en el texto, en los detalles. Duerme cuatro o cinco horas y el resto es concentración absoluta. Porque se ocupa de todo: la dirección, la escenografía, la luz, el sonido». Y concluye Ordóñez, sobre el acontecimiento teatral que supone esta colaboración de Lupa con el mundo teatral catalán, con una nota sobre el recorrido internacional del espectáculo: «La función, me cuenta Cruz, está invitada al Festival d’Automne de París la próxima temporada. “Hay un homenaje a Bernhard y han elegido este montaje. Que un espectáculo en catalán dirigido por Lupa se vea en París me parece todo un acontecimiento”».

En cuanto al interés que despertó en Cataluña el conocimiento directo de la manera de trabajar del director polaco, cabe destacar que TV3 realizó un mini-documental sobre los trabajos de ensayo de *Davant la jubilació* donde los tres actores y la ayudante de dirección Paula Blanco, actriz catalana familiarizada con las artes escénicas polacas, cuentan a la cámara como ha sido el particular método de trabajo con Lupa y éste relata su experiencia catalana. Dicho sea de paso, *El ritual Lupa* (Soler 2017), que así se titula esta cápsula cultural emitida en el Canal 33 de Televisión de Catalunya, parece demostrar, empezando por la omisión del nombre de pila en el título, la familiaridad con el director polaco que los realizadores presuponen en el espectador local.

Una vez estrenada la obra en el festival Temporada Alta, las críticas elogian tanto la organicidad del trabajo de Lupa con el texto de Bernhard, como la contención y tensión conseguidas por el elenco catalán. Después de ver la pieza en su reposición en temporada en el Lliure de Gràcia, Andreu Gomila escribe en *Time Out*: «Al cap de més de tres hores de funció, qui vol sortir al carrer, asfixiat, exhaust, és l’espectador d’aquest magistral muntatge de Krystian Lupa del *Davant de la jubilació* de Thomas Bernhard. El dramaturg austríac ens ha escopit a la cara i ens ha dit que no girem el cap, que tots som com el trio xaruc que protagonitza la seva obra» (Gomila 2017). Por su lado, en su sección teatral del suplemento cultural de *El País*, Marcos Ordóñez (2017) incide en la densidad de la ceremonia teatral:

Tres actos. Tres horas y media. A ratos fatigan, pero te clavan en la butaca, y el tercer acto es de vuelta al ruedo. Una lentitud ceremonial es la clave de la mirada de Lupa, como una cámara implacable que va desvelando el alma de sus personajes. Silencios cargados de espanto, de ira o de locura. Un ritmo que hace pensar en un lavabo atascado, desaguándose gota a gota. Lupa persigue siempre la verdad y alza atmósferas dolorosamente inolvidables.

Una de las escenas del tercer acto conmueve al crítico: «La larga escena del álbum es una de las cosas más salvajes que he visto nunca: de lo mejor que ha escrito Bernhard, de lo mejor que ha dirigido Lupa». Y concluye con una reverencia sin ambigüedades: «Mercè Arànega, Pep Cruz y Marta Angelat han hecho cosas muy grandes, pero su trabajo en *Davant la jubilació* quizá sea lo más alto y más hondo». También en el mismo diario *El País*, Jacinto Antón (2017) publica una entrevista con Lupa titulada muy gráficamente «En Polonia vivimos los tiempos de Ubú», en la que aprovechando su vecindad temporal en la capital catalana, el director se extiende sobre la situación política y cultural de su país, con declaraciones que invitan al paralelismo con la obra que en ese momento se trae entre manos. Antón escribe que «Lupa dibuja una situación dramática en la cultura polaca, víctima, subraya, de una oleada de “rancio nacionalismo patriótico” que llega a comparar con el fascismo y el nazismo de los años treinta».

Unos meses antes, el estreno de la obra es recibido como uno de los acontecimientos teatrales de la temporada, y se destaca en este sentido la transcendencia de la colaboración entre el festival de Girona y un artista del prestigio de Lupa. Si bien es cierto que en alguna crítica se distingue algún reparo, por la radicalidad de la propuesta, como en la de Alfons Petit en el *Diari de Girona*, donde después de una explicación más bien neutra del espectáculo termina afirmando, sin muchos detalles ni argumentos, que «l'ovació amb què els espectadors van rebre el final de les tres hores i mitja de muntatge no va ser la de les grans ocasions; alguna cosa havia fallat en la connexió entre l'escenari i la platea. Una llàstima» (Petit 2016). En cambio, el crítico de *La Vanguardia* Joan-Anton Benach (2016) celebró la puesta en escena de un texto tan contundente y complejo. El crítico abría así su artículo sobre el estreno en El Canal de Salt: «¿Qué tiene que pasar para que dos actrices y un actor consigan que en un espacio dramático, abierto a silencios fenomenales, se respire “el odio, el miedo y la imposibilidad de ser feliz”? La explicación es esta: hace falta que el texto teatral sea de Thomas Bernhard (Heerlen, Países Bajos, 1931–1989), que la representación que se haga haya sido dirigida por el polaco Krzysztof Lupa (Jastrzębie-Zdrój, 1943) y que la interpretación haya sido confiada a tres profesionales de primera división como Mercè Arànega, Marta Angelat y Pep Cruz». Benach descubre uno de los puntos fuertes del teatro de Lupa, tal como le había comentado el actor Pep Cruz al crítico Marcos Ordóñez, y sabe distinguir cómo «los silencios son una parte esencial del drama que experimentan los tres protagonistas». Pero curiosamente Benach encuentra en esa primera función de la obra algunos detalles desajustados, precisamente en la misma escena que Ordóñez celebraría en el artículo ya comentado más arriba, correspondiente al

mes de enero. Escribía Benach, sobre la función del estreno, que ésta necesitaría algunas «correcciones necesarias que el viernes por la noche, en Salt, se echaban en falta en el tramo final del espectáculo: vacilaciones en el desenlace y una morosidad pienso que excesiva en la escena de la contemplación del álbum de fotos». Aun así, no deja de alabar el papel de los intérpretes en manos de Lupa, y en sus palabras se entiende el esfuerzo de los catalanes para entrar en un juego teatral hasta entonces inédito, y adaptarse a unos roles distantes de los asumidos habitualmente: «El trabajo de los tres intérpretes es irreprochable. Pep Cruz se encomienda a unos gestos muy eficientes para combatir la latinidad inconfundible de su figura y apropiarse con mucha autoridad de la agresividad nazi».

En conjunto, la percepción de los críticos fue muy positiva, como demuestra el reconocimiento que se hizo del espectáculo en los XIX Premis de la Crítica, en los que resultó ser la obra más premiada: recibió premio en la categoría de mejor espectáculo, de actriz principal (Marta Angelat) y de espacio sonoro (Roger Ábalos).

Hasta aquí la crónica de la recepción del teatro de Krzysztof Lupa en diversos acontecimientos de la cartelera teatral en Cataluña y en el resto de España, a lo largo de un arco temporal de quince años. La importancia de esta presencia en nuestros teatros, su impacto en el público, la crítica y los profesionales implicados, es evidente; y, como se ha visto, tiene explicaciones diversas: el nivel de los resultados de un naturalismo radical y rotundo, infrecuente por estos lares, los logros de unos espectáculos intensos y extremos a todos los niveles, la duración de la puesta en escena con sus sorprendentes registros interpretativos, la recuperación o la puesta en valor de textos, obras y personajes fundamentales (de Bernhard a Warhol), los métodos de trabajo ricos, innovadores y fructíferos con los actores españoles... Habrá que esperar a lo que nos deparen las futuras representaciones para ver si continúa esta relación tan estrecha y fructífera y si seguirá con la intensidad que ha tenido hasta la fecha. En cualquier caso, queda fuera de toda duda el reconocimiento, aprecio, la familiaridad, incluso, de los que goza el director polaco entre el público catalán, y también —aunque en menor medida— en el resto de España. Lupa es ya uno de los referentes indiscutibles para el teatro en Cataluña.⁵

Referencias bibliográficas

- Adelantado, Ferran, y Carme Carreño (comisariado) y Guillem-Jordi Graells (asesoramiento). 2012. *Fabià Puigserver. Teatre d'art en llibertat: catàleg de l'exposició*. Barcelona: Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques.
- Alcázar, Ivan, y Ivan Garcia. 2014. «Artista sense talar: Krzysztof Lupa en tres actes». *Núvol. El digital de cultura*, 6 nov., <http://www.nuvol.com/critica/artista-sense-talar-krzysztof-lupa-en-tres-actes/>.
- Almazan, Gabriel. 2011. «El mestre Lupa desorienta amb una obra difícil». *El Triangle*, 11 nov., p. 55.

⁵ Agradecemos al festival Temporada Alta de Girona-Salt y al Teatre Lliure la información que nos han facilitado.

- Antich, Xavier. 2005. «De inquisitoribus». *La Vanguardia*, 6 jul., p. 34.
- Antón, Jacinto. 2005a. «Una intensa velada entre Dios y el diablo». *El País*, 27 jun. http://elpais.com/diario/2005/06/27/cultura/1119823205_850215.html.
- . 2005b. «Krystian Lupa prefiere al público que no ha leído *Los hermanos Karamázov*». *El País. Cataluña*, 28 jun., p. 8.
- . 2016. «En Polonia vivimos los tiempos de Ubú». *El País*, 8 sept., p. 28.
- Barjau, Teresa. 2005. «*Los hermanos Karamázov* de Krystian Lupa». *Quimera* 262 (oct.): 4–5.
- Barranco, Justo. 2014. «Un vampiro llamado Bernhard». *La Vanguardia*, 31 oct., p. 39.
- . 2016. «Krystian Lupa: “Es angustiante que el fascismo crezca de nuevo en Europa”». *La Vanguardia*, 15 oct., p. 39.
- Benach, Joan-Anton. 2002. «La furiosa memoria de Bernhard». *La Vanguardia*, 29 jun., p. 40.
- . 2005. «El alma enferma de los karamázov». *La Vanguardia*, 2 jul., p. 55.
- . 2006. «Lupa o la perfección naturalista». *La Vanguardia*, 12 nov., p. 62.
- . 2007. «Un duo de genios». *La Vanguardia*, 2 dic., p. 60.
- . 2009. «Ritual insuperable de Lupa». *La Vanguardia*, 19 nov., p. 38.
- . 2010. «Marilyn, des de la compassió». *El Temps*, 9 nov., p. 92.
- . 2011a. «El revòlver del feixista». *El Temps*, 15 nov., p. 76.
- . 2011b. «Una decepció inesperada». *La Vanguardia*, 06 nov., p. 57.
- . 2014. «El arte prostituido». *La Vanguardia*, Barcelona, 2 nov., p. 61.
- . 2016. «Aniversario patético». *La Vanguardia*, Barcelona, 16 oct., p. 60.
- Bordes, Jordi. 2010. «Lupa dins de Marilyn». *El Punt*, 30 oct., p. 43.
- Ciurans, Enric. 2009. «Els escenaris de Polònia a Catalunya». *Assaig de Teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral* 70: 11–27.
- Cordelia, 2010. «La tragedia implícita de Beckett». *La Gaceta de los Negocios* (Madrid), 9 may., p. 57.
- Festival de otoño 08. 2008. *FACTORY 2 de Krystian Lupa. Dossier de prensa. Avance*. Consultado el 25 mayo 2017. http://www.madrid.org/fo/2008/es/prensa/pdf/teatro/factory_2.pdf.
- Fondevila, Santiago. 2002a. «El Brecht de Bieito abre el Grec». *La Vanguardia*, 25 jun., p. 41.
- . 2002b. «Elogio del masoquismo». *La Vanguardia*, 27 jun., p. 41.
- . 2006. «El Grec propone descubrir el trabajo de Krystian Lupa en una obra de Bernhard». *La Vanguardia*, 2 jun., p. 43.
- García Garzón, Juan Ignacio. 2009. «Montajes de Christofh Marthaler y Krystian Lupa coinciden en Gerona». *ABC*, 20 nov., p. 101.
- Gomila, Andreu. 2017. «Davant la jubilació». *Time Out. Barcelona*, 26 gen., p. 28.
- Graells, Guillem-Jordi. 1990. *L'Institut del Teatre (1913–1988). Història gràfica*. Barcelona: Institut del Teatre.
- Graells, Guillem-Jordi, i Antoni Bueso. 1996. *Fabià Puigserver*. Barcelona: Diputació de Barcelona.
- Kosiński, Dariusz. 2010. *Teatra polskie historie*. Varsovia: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- López Rosell, Cèsar. 2007. «Monument escènic». *iCult (El Periódico)*, 3 dic., p. 50.

- Marimon, Sílvia. 2014. «Krystian Lupa tira una “bomba atòmica” a la burgesia». *Ara*. *Barcelona*, 29 oct., p.33
- Olivares, Juan Carlos. 2009. «Bruixes i verges». *Avui*, 19 nov., p. 34.
- . 2010. «Pelegrinatge al Temporada Alta». *Ara*, 11 dic., p. 36.
- Ordóñez, Marcos. 2006. «Carioco contra las hermanas Gilda». *El País*, 25 nov., p. 21.
- . «“Fin de partida”: algo sigue su curso». *El País (Babelia)*, 1 mayo. Consultado el 25 mayo 2017. http://elpais.com/diario/2010/05/01/babelia/1272672764_850215.html.
- . 2016. «Así trabaja Krystian Lupa». *El País*, Madrid, 17 nov., p. 32.
- . 2017. «La infección del nazismo». *El País (Babelia)*, Madrid, 21 ene., p. 13.
- Pallarès, Marta. 2010. «Krystian Lupa afronta amb José Luis Gómez el seu primer Beckett». *Diari de Girona*, 4 jun., p. 35.
- Petit, Alfons. 2016. «Una presó familiar plena d’odi i de por». *Diari de Girona*, 16 oct., p. 53.
- Plata, Tomasz. 2006. «Osobiste zobowiązania». En Tomasz Plata, ed., *Strategie publiczne, strategie prywatne. Teatr polski 1990–2005*, 217–238. Varsovia: Świat Literacki.
- Ragué-Arias, María José. 2007. «La ciencia y la sociedad calcinadas». *El Mundo*, 3 dic., p. 52.
- Sawicka, Anna. 2007. «Fabià Puigserver: de Varsòvia a Barcelona». *Estudios Hispánicos* 15: 157–163.
- Serra, L. 2011. «Somni d’una nit de tardor». *Time Out Barcelona*, 28 sep., p. 64.
- Soler, Peté. 2017. «El ritual Lupa». Clip del programa T33. Consultado el 14 jun. 2017. <http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/tria33/el-ritual-de-treball-amb-els-actors-del-director-de-teatre-krystian-lupa/video/5647090/>.
- Topor, Marcela. 2011. «El teatre de l’ala est». *Presència*, 2 dic., p. 31.
- Vallejo, Javier. 2005. «El diablo en los genes». *El País*, 18 jun. Consultado el 25 mayo 2017. https://elpais.com/diario/2005/06/18/babelia/1119049575_850215.html.
- . 2008. «Warhol, el vampiro ingenuo». *El País*, 9 nov. Consultado el 25 mayo 2017. http://elpais.com/diario/2008/11/09/cultura/1226185205_850215.html.
- Valls, Manel. 2009. «Crònica d’un dibbuq a Temporada Alta». *Assaig de Teatre: Revista de l’associació d’investigació i experimentació teatral* 70: 63–67.
- Vilà, Jordi, coord. 2009. *Pawel Rouba. El gest que perdura. Catàleg DVD*. Reus: COS-CAER, Institut del Teatre i Juandesafinado.
- Ytak, Cathy. 1993. *Lluís Pasqual: Camí de Teatre*. Barcelona: Alter Pirene.

Llengua catalana i traducció (1975–2000)

Reunim en aquest dossier tres articles acadèmics que estudien aspectes diversos de la problemàtica del model de llengua en les traduccions catalanes del darrer quart del segle xx i tres comentaris, a càrrec d'experts (un graduat en traducció i dos traductors professionals), que poden illustrar les pràctiques diverses dels traductors en aquest període.

El model de llengua en les dues traduccions valencianes de *L'Ingenu*

FRANCESCA CERDÀ MOLLÀ
Universitat Pompeu Fabra
francesca.cerda@upf.edu

Resum: Les dues traduccions valencianes de *L'Ingenu*, la d'Enric Valor i la de Josep Franco, representen dues propostes de model de llengua en moments ben diferents de la història de la llengua catalana al País Valencià. La versió de Valor, publicada el 1974, va ser duta a terme en una situació de llengua estàndard —i literària— no consolidada, en què escriptors i gramàtics valencians com Manuel Sanchis Guarner, Carles Salvador i el mateix Valor van tractar de conjuminar el fabrisme amb les peculiaritats valencianes. La de Josep Franco, publicada en la col·lecció juvenil A la Lluna de València (Bromera) el 1991, sorgeix arran de la necessitat d'un estàndard pròxim al parlar dels valencians. Així, aquest estudi es proposa de descriure el model de llengua proposat per Valor en la seua traducció de *L'Ingenu* i determinar en quins aspectes es diferencien aquest model i el proposat en la traducció de Bromera.

Paraules clau: Enric Valor, model de llengua, traducció literària, català, País Valencià

Abstract: The two Valencian translations of *L'Ingenu*, those by Enric Valor and Josep Franco, represent two proposals of language model in very different moments in the history of the Catalan language in the Valencian Country. Valor's version, published in 1974, was made in a situation of non-consolidated standard —and literary— language, in which Valencian writers and grammarians such as Manuel Sanchis Guarner, Carles Salvador and Valor himself tried to combine Pompeu Fabra's criteria with Valencian peculiarities. Josep Franco's version, published in the children's literature series A la Lluna de València in 1991, appeared as a result of the necessity of a model of standard close to the current language of the Valencians. Therefore, this study aims to describe the language model proposed by Valor in his translation of *L'Ingenu*, and to establish in which specific aspects that language model dissents from the one proposed in Bromera's translation.

Key words: Enric Valor, language model, literary translation, Catalan, Valencian Country

1 Introducció

Comptem amb tres traduccions al català de *L'Ingenu* de Voltaire: la de Cèsar August Jordana, de 1927, i les dues traduccions valencianes d'Enric Valor i Josep Franco. La d'Enric Valor va aparèixer el 1974, tot i que amb un colofó de 1973, dins la col·lecció Els Quaderns de l'editorial Gorg. La de Josep Franco es va publicar el 1991 en la col·lecció juvenil A la Lluna de València de l'editorial Bromera. Tal com indica Emili Casanova, aquestes dues versions de *L'Ingenu* poden ser considerades «dos símbols de dos models de llengua» en la història de la traducció al català del País Valencià (Casanova 2003, 17). Per a Casanova, la traducció de Valor representa «un model de llengua apte per a tot el domini lingüístic» en què l'objectiu és emprar la paraula literària «adient i precisa», independentment d'on es faça servir, «sense pensar ni en l'envelliment que sofreix ni en les dificultats que pot tindre el lector jove o encara no alfabetitzat»; és, indica, el model dominant fins a finals dels vuitanta, quan

l'eclosió dels mitjans de comunicació i l'escolarització van evidenciar el distanciament que s'havia produït entre la llengua normativa i la col·loquial, la dificultat d'arribar al poble i «la necessitat de fer un estàndard pròxim al parlar majoritari dels valencians» (2003, 17–18). Aquesta és la via que segueix la traducció de Josep Franco, segons Casanova (2003, 18).

No hi ha dubte que les dues traduccions van aparèixer en contextos sociolingüístics ben diferents. D'una banda, Valor va fer la seua traducció en un moment en què es debaten dues concepcions generals de la llengua literària catalana: la concepció «unitarista i centralista», defensada majoritàriament pels polemistes del Principat; i la concepció «policèntrica convergent», reivindicada —tot i que tampoc únicament— pels escriptors illencs i valencians (Carbó; Simbor 1993a, 30). Com veurem en l'apartat següent, malgrat el poc temps que van tenir els gramàtics valencians des de l'acord ortogràfic de 1932 per a divulgar la normativització ortogràfica i gramatical, acabada la guerra ja ningú entre els escriptors, gramàtics o editors no va qüestionar la normativa fabriana (Carbó; Simbor 1993a, 30). Ara bé, tal com assenyalen Carbó i Simbor, contra la concepció d'una llengua uniformada per a tot el domini catalanoparlant, sense concessions fonètiques, morfològiques o lèxiques als diversos parlars regionals, van sortir els partidaris «d'una major obertura a nivell literari per a diverses solucions, sobretot lèxiques, i en menor grau morfològiques, aportades pels diversos parlars catalans al parlar central barceloní, que havia servit de model bàsic per a l'elaboració de la llengua literària» (Carbó; Simbor 1993a, 30). Valor, partidari d'aquest criteri policèntric convergent, sintetitza aquesta postura l'any 1970 —quatre anys abans de la publicació de la seua traducció de *L'Ingeniu* (Valor 1970, 6):

El pes que Barcelona ha tingut en el redreçament idiomàtic de les nostres terres, innegable, ha donat com a resultat que la seua variant, les seues preferències lèxiques i algunes de les peculiaritats morfològiques, han constituït, per bé que molt més atenuadament del que sembla, el nucli de la llengua literària moderna. Aquest fet ha preocupat i preocupa molts valencians, que hi temen l'exclusió d'un gran cabal de formes vives dins el País Valencià, iguals o més acostades a la llengua dels clàssics que les de la modalitat oriental-barcelonesa per exemple. A part d'aquest problema d'aportació, la unitat de la llengua literària és quasi absoluta avui dia.

D'altra banda, si fem referència al context sociolingüístic en què va sorgir la traducció de Valor, cal esmentar també els intents de secessió lingüística que van tenir lloc al País Valencià durant les dècades dels seixanta i els setanta. Tal com ho expliquen Carbó i Simbor, mentre que l'intent de secessió lingüística encapçalat pel diari *Las Provincias* durant la dècada dels seixanta no va passar d'un «conat de batalla lingüística», en la dècada dels setanta la dreta sociològica valenciana fa de la llengua l'eix central de l'anticatalanisme (1993b, 17). Inserida en aquest context, podria dir-se que la traducció de Valor no fa sinó reafirmar la seua concepció de la llengua catalana i la seua posició sobre el model de llengua que calia emprar en els textos literaris.

Pel que fa a la traducció de Bromera, Carbó i Simbor expliquen així les dificultats que mostraven els escriptors valencians des de l'inici de la democràcia fins als anys noranta a l'hora d'emprar una llengua literària coherent i usada per tothom (1993b, 20):

[La] perenne irresolució de les instàncies governatives sobre el nom i la filiació de la llengua; la proposta de llengua estàndard difosa des de la TVV, molt acostada al parlar viu també en les solucions morfològiques (*este, eixe*, etc.), allunyades, doncs, del model de llengua literària, no poden deixar d'influir en les vacil·lacions del model de llengua utilitzat pels nostres escriptors.

Efectivament, tal com indica Casanova, l'entrada del valencià en el sistema escolar a partir de l'Estatut d'Autonomia de 1982, la Llei d'Ús i Ensenyament del Valencià (1983) i la creació de mitjans de comunicació en valencià com Canal Nou (1989) «amb un model potenciador de la varietat pròpia dels valencians» va incitar els escriptors valencians i les noves editorials, com Bromera, a buscar un model de llengua que, basat en la tradició literària clàssica, s'acostés al valencià «del carrer», «amb la idea d'aprofitar els recursos lingüístics al seu abast, de donar naturalitat i versemblança als seus escrits i facilitar-ne una lectura entenedora i identificadora per a l'usuari valencià» (Casanova 2009, 13).

És, doncs, en aquest context sociolingüístic que apareix la segona traducció valenciana de *L'Ingenú* (aquesta vegada adreçada a un públic juvenil, cal no oblidar-ho), un moment en què les editorials i els escriptors valencians s'esforcen per trobar un equilibri entre la llengua literària més arrelada, basada en el parlar central, i la llengua viva col·loquial dels valencians i la dels seus mitjans de comunicació.

2 El concepte de llengua estàndard d'Enric Valor

Enric Valor és una figura cabdal en l'establiment d'un model d'estàndard lingüístic al País Valencià. Juntament amb altres gramàtics com Manuel Sanchis Guarnier i Josep Giner, Valor va ser partícip de la idea que els valencians havien de reiniciar la incorporació al procés de normativització iniciat a Catalunya a principis de segle i que, com indica Josep Daniel Climent, tan bona rebuda havia tingut al País Valencià amb l'aprovació de les Normes de Castelló (Climent 2011, 291). Tanmateix, cal recordar que aquesta unificació va ser només ortogràfica i que va arribar amb denou anys de retard respecte al Principat i només quatre anys abans de la Guerra Civil, cosa que va impedir la difusió i arrelament de les Normes de Castelló en la població i va fer que, en la postguerra, s'hagués de tornar a partir de zero (Segarra 1999, 30).

Per a Mila Segarra, és important de tenir en compte aquestes «diferències en el ritme i la intensitat de la normalització entre Catalunya i el País Valencià» per a entendre l'actitud i el model de llengua dels gramàtics valencians. Tal com indica, a Catalunya, abans de la guerra, «no només s'havien institucionalitzat unes normes ortogràfiques, sinó que també

s'havien establert la gramàtica i el lèxic» (Segarra 1999, 30). En aquest sentit, quan després de la guerra els gramàtics valencians comencen el procés per a reglamentar una llengua relegada durant segles als usos informals, es troben que a Catalunya la fixació ja havia estat feta i que, o bé es desentenien del que s'havia fet al Principat —fent una codificació diferent i establint, doncs, una llengua divergent—, o bé acceptaven el codi fabrià (Segarra 1999, 31). Així, com explica Climent, «entre els autors valencians es va estendre el convenciment de la necessària participació valenciana en la construcció d'un model de llengua literària vàlid per a tots els territoris catalanoparlants a partir del model proposat per Pompeu Fabra vigent al Principat» (Climent 2011, 291). Es tracta de la idea que Sanchis Guarner va definir amb la denominació de «policentrisme convergent», que va possibilitar la flexibilització del model fabrià fins a adaptar-lo a les necessitats dels parlants de tot el domini lingüístic (Climent 2011, 291).

Com indica Climent, Valor va intervenir activament en aquest debat que hi va haver entre els escriptors valencians sobre el model de llengua que calia emprar en textos literaris (Climent 2011, 291). I, malgrat que va publicar diversos textos teòrics i literaris en els quals pot observar-se l'aplicació pràctica de les propostes que defensa en els seus tractats, és precisament en les seues obres gramaticals i lexicogràfiques on es troben exposats més clarament els plantejaments de Valor sobre el paper dels valencians en el procés de construcció d'una llengua literària comuna (Climent 2011, 293). En aquest sentit, Segarra distingeix tres criteris que conformen el model de llengua adoptat per Valor (Segarra 1999, 31–33). En primer lloc, l'acceptació total de la normativa fabriana com l'element fonamental del que Valor, recollint la denominació de Fabra, anomena la *llengua literària* (una llengua estàndard establerta per a tot el territori catalanoparlant). Aquest principi, assenyala Segarra, va portar a admetre «solucions estranyes al valencià, per no trencar la unitat de la llengua nacional» i a rebutjar solucions particulars valencianes que poguessen «causar estridències a la resta de catalanoparlants».

En aquest sentit, el segon criteri que informa el model lingüístic de Valor serveix de correctiu al primer: «per tal d'evitar que la tria de formes marcades com a no valencianes provoqui el rebuig dels parlants, els gramàtics valencians legitimen les formes que proposen i que discrepen del valencià col·loquial amb el criteri d'autoritat dels clàssics valencians». Aquest recurs a la llengua clàssica permet als gramàtics valencians obeir el dictat de Fabra i, alhora, mantenir el valencià dins de la unitat de la llengua.

Finalment, hi ha el principi de la llengua rural, que també serveix a Valor per a legitimar les formes estranyes o en desús al valencià col·loquial com a solucions lèxiques comunes. Segons Segarra, després de la guerra, «en un ambient lingüístic complicat que va conduir a l'agudització del purisme i de la tendència unitarista», Valor va optar pel valencià rural, seguint la línia de Sanchis Guarner. En contra de la llengua més corrompuda de la ciutat, Valor defensava la genuïtat de la llengua dels llauradors, llenyataires i pescadors, «en la qual s'ha conservat no sols la riquesa lèxica de la llengua, sinó també les solucions que uneixen valencians i catalans» (1999, 33). De fet, en els articles «Sobre la unitat de la llengua literària» (Valor 1970) i «L'aportació valenciana a la llengua literària» (Valor 1971a),

publicats a la revista *Gorg*, Valor insisteix en la necessària aportació valenciana al procés de recuperació lingüística, defensant que al País Valencià es conserven una gran quantitat de mots i expressions que poden formar part de la llengua literària comuna, alhora que censura l'actitud dels escriptors joves valencians que utilitzen les formes barcelonines buscant una major unitat de la llengua literària (Climent 2011, 211–212). Valor considerava que «és un honor per als valencians mantenir tantes característiques del català medieval» i que els valencians havien de «continuar conreant la seua varietat», que és el que havia fet ell començant per les *Rondalles* i acabant per la Trilogia (Climent 2011, 299).

Ara bé, tal com indica Segarra, aquesta valoració positiva que, com hem vist, fa Valor del lèxic rural no s'ha de confondre amb la defensa d'una literatura col·loquial i dialectal (Segarra 1999, 33). De fet, fins i tot en les seues rondalles, Valor fa servir una llengua literària allunyada de l'oralitat, més emprada en els seus inicis, segons Climent (2011, 307). Per a Valor, narrar és «normalitzar la llengua, dignificar-la i elevar-la de la vulgaritat» (Segarra 1999, 34). En aquest sentit, així es manifesta sobre la literatura dialectal en les *Converses* amb Rosa Serrano (Serrano 1995, 140):

En primer lloc, crec que s'ha de tenir molt de compte en l'ús dels col·loquialismes. La meua opinió és que cal usar sempre un model lingüístic literari capaç d'expressar amb una certa elegància i correcció artística qualsevol tema encara que es referesca a personatges del món rural.

Malgrat aquests plantejaments generals, la postura de Valor respecte a com havia de ser aquesta llengua literària no va ser sempre la mateixa. Autors com Segarra (1999) i Colomina (1996) han estudiat com han variat al llarg dels anys els criteris lingüístics de Valor en els diversos tractats gramaticals i en la seua producció literària. Segarra distingeix dos canvis importants en el model de llengua que Valor ha proposat en les seues obres gramaticals i que «coincideixen, en part, amb els que va experimentar el seu llenguatge literari», estudiats per Colomina (Segarra 1999, 35). Segons Segarra (1999, 35–36), de la influència de Josep Giner i Manuel Sanchis Guarnier, palesa en el *Curso de lengua valenciana* (1966), en què ofereix formes valencianes actuals al costat de les clàssiques, Valor passa a una major dependència dels dictats de la normativa fabriana. Aquesta etapa de major unitarisme es reflecteix en les solucions proposades en el *Curs mitjà de gramàtica catalana* (1973/1977), en el qual desapareixen les formes col·loquials valencianes, substituïdes per formes del català central. Deu anys després, segons Segarra, hi ha un altre canvi en el model de llengua de Valor. Amb *La flexió verbal* (1983) Valor suavitza la rigidesa normativa del *Curs mitjà* i tornen a aparèixer algunes formes valencianes col·loquials, tot i que sempre com a secundàries.

Segons els canvis distingits per Segarra, la traducció de *L'Ingenú* —de 1974— se situaria pròxima a l'etapa del *Curs mitjà*, és a dir, la més unitarista de les etapes que va experimentar el model lingüístic de Valor. Per tant, s'espera que les solucions proposades en la traducció s'acosten al model fabrià, si més no en morfologia.

3 La traducció de Josep Franco: el cas Bromera

Segons assenyala Casanova, Bromera va demanar permís a Valor per a publicar la seua versió amb retocs i adaptacions, «amb una posada al dia», però l'escriptor no va acceptar els suggeriments de l'editorial (Casanova 2003, 16). Per a Casanova, les diferències responen principalment a dos factors:

Bromera, coneixedora de la realitat lingüística i de l'empobriment lingüístic dels joves, pretén en els textos de la col·lecció *A la Lluna* de València arribar a incidir en uns lectors formats i inclosos dins del model escolar valencià, estudiants cada vegada més urbans, acostumats a llegir literatura de consum juvenil o infantil, amb una llengua senzilla pel que fa a l'estructura, a l'ordenació de les frases i a la llargària de les oracions, amb un lèxic estàndard, bàsic i reduït i una morfologia valenciana (per exemple, imperfet de subjuntiu en *-ara, -era, -ira* en lloc de *-és, -ís*), per als quals la llengua de *L'Ingenú* de Valor podia parèixer encarcerada i antiga. (2003, 16–17)

D'altra banda, Valor no va voler fer rectificacions i adaptacions al model de llengua emprat, segons Casanova; ell mateix en dona les raons:

Pensava que el seu model lingüístic, el mateix de les seues novel·les i rondalles, era el millor sistema per a enfortir el valencià i per a integrar-lo dins de la resta de la llengua literària, o perquè no va comprendre l'envelliment i el canvi lèxic en plena època d'industrialització i de democràcia (2003, 17).

Aquest cas ens l'ha confirmat Josep Gregori, fundador i director actual de l'editorial Bromera. Segons ens ha explicat, Bromera tenia un model de llengua que, com ja assenyala Casanova, es diferenciava del model lingüístic de la versió de Valor sobretot pel que fa a la flexió verbal. Valor no va acceptar els canvis morfològics proposats per adaptar el seu model al de la col·lecció i tampoc no va voler retocar «errors evidents de traducció, com confondre *cristià / cretí*».¹ Així, davant la impossibilitat d'arribar a un acord, com que les il·lustracions, la introducció, les propostes de treball i altres qüestions ja estaven enllestides, l'editorial va encarregar una nova traducció de l'obra a Josep Franco.

1 Pel que fa a aquest error, que, segons Gregori, es repeteix bastant en el text, cal dir que no apareix ni en l'edició de Gorg ni en l'edició posterior de Denes; per tant, és possible que aparegués en la versió manuscrita o mecanoscrita de la traducció. D'altra banda, Josep Gregori ens ha confirmat que l'editorial no conserva ni proves ni correcció de la traducció.

4 El model de llengua de *L'Ingeniu* de Valor

En analitzar la traducció de Valor des del punt de vista del model de llengua, he pogut comprovar que és en les solucions morfològiques on apareixen més clarament exposats els principis que, segons Segarra, informen el seu model de llengua. No hi ha dubte que, amb el model proposat a *L'Ingeniu*, Valor pretén acostar l'estàndard valencià a la normativa fabriana. Així, Valor opta en la majoria dels casos per les mateixes formes que consigna en els seus tractats, sobretot les del *Curs mitjà*, que solen ser les recollides per Fabra i, alhora, les més emprades en la llengua literària. En aquest sentit, cal dir que aquestes formes literàries són les preferides per Valor en la traducció, malgrat que siguen altres les formes vives en els parlars valencians. Per exemple, s'ha detectat que Valor empra en la traducció els tres graus dels demostratius i que, a més, es decanta per les formes reforçades (*aquest*, *aqueix*, *aquell*): «aquestes darreres paraules», «aqueixa contrada», «aquella [divisa]», etc. Aquestes són, segons indica, les formes exclusives de la llengua literària (Valor 1977, 113) i les normals en l'època clàssica de la nostra literatura (Valor 1971b, 52). No empra, doncs, les formes *est*, *esta*, *estos*, *estes* i *eix*, *eixa*, *eixos*, *eixes*, tot i ser les usades actualment en la llengua parlada al País Valencià; ni el castellanisme *este* o la forma híbrida *eixe* —avui habituals en els parlars valencians—, que rebutja en els seus tractats (1971b, 52–53). Així mateix, Valor sempre fa servir els possessius *llur* i *llurs* en comptes d'*el seu*, *la seua*, *els seus*, *les seues* o *son*, *sa*, *sos* i *ses* quan es tracta de més d'un posseïdor; és a dir, empra el possessiu clàssic sempre que en té l'ocasió. A *L'Ingeniu* trobem, per exemple, «llur país», «llurs serveis», «llurs mullers», «llur jardinet», etc.²

D'altra banda, els únics casos en què les solucions de Valor en *L'Ingeniu* se separen dels usos del català central, pel que fa a la morfologia lèxica, és en l'ús dels possessius valencians *meua*, *teua*, *seua*, etc., i en l'ús d'*ací* (i l'absència d'*aquí*) i *açò*: «la seua dona», «Ací és on s'embarcà el nostre pobre germà», «El jove va respondre a açò darrer que no ho sabia».

Pel que fa a la morfologia verbal, Valor opta per les formes vives dels parlars valencians quan coincideixen amb les antigues i, per tant, quan Fabra les consigna. En canvi, quan les formes valencianes actuals no coincideixen amb les de la llengua antiga i tampoc amb les pròpies del català central, Valor ofereix en la traducció les formes clàssiques. Així doncs, veiem que Valor adopta en *L'Ingeniu* les formes valencianes del present d'indicatiu i de subjuntiu: la desinència *-e* en els verbs de la primera conjugació («m'adone») i les desinències sense marca vocàlica en els verbs de la segona i tercera conjugació («jo tem»), pel que fa al present d'indicatiu; i la desinència *-e* en els verbs de la primera conjugació («abans que passe») i les desinències *-a* i *-e* per a la segona i tercera conjugació («faça», «tinga»), pel que fa al present de subjuntiu. En canvi, Valor ofereix en la traducció les formes

2 Sobre el possessiu *llur*, Valor assenyala al *Curs mitjà* que «encara que ha caigut en desús en la parla col·loquial de quasi tot el domini, és molt emprat, per la seua utilitat evident, en la moderna llengua literària» (1977, 117). Cal dir, però, que suprimeix de les seues obres literàries les formes *llur* i *llurs* a partir de la segona edició de *L'ambició d'Aleix* (1982), segons han observat Colomina (1996) i Segarra (1999).

clàssiques dels verbs incoatiu i de l'imperfet de subjuntiu, perquè les formes valencianes actuals no coincideixen amb les antigues («posseesc», «acompanyàs», «estiguessen» en comptes de les formes vives «posseïsc», «acompanyara» i «estigueren»). En la resta de casos, Valor emprà les formes normatives de Fabra («veure» en comptes de «vore», «discuteix» en comptes de «discutix», «faça» en comptes de «faja», etc.). En tots aquests casos, les formes verbals emprades per Valor a *L'Ingeniu* són les que ell mateix ofereix com a prioritàries en els seus tractats.

Hem vist, però, uns casos que podríem considerar excepcions: quan Valor fa servir *escrigué* en comptes d'*escriví*, dissentint del que fan Fabra i ell mateix al *Curs mitjà* però en consonància amb la llengua parlada («Va recomençar tres vegades la carta i tres voltes l'esquinça; per fi, l'escrigué»);³ quan fa servir *vulga* («com es vulga»), forma que no es correspon ni amb la clàssica (*vulla*), recollida per Fabra, ni amb la més viva als parlars valencians (*vullga*); i quan fa servir *haveu* en comptes d'*heu*, optant per la forma que recull com a secundària al *Curs mitjà* («us haveu de casar»).

Així mateix, s'han detectat alguns casos en què Valor opta per formes que no són les clàssiques o les que considera més recomanables als seus tractats, perquè són tanmateix les més emprades en la llengua literària: quan fa servir les formes verbals amb *i* antihiàtica, en comptes de les clàssiques sense *i* («creieu», «traient», «distraient», en comptes de «creeu», «traent», «distraent»);⁴ quan opta per *veïesses* en comptes de *veres*, que és la forma que recomana per a l'imperfet de subjuntiu al *Curs mitjà* («Què en diries, bella St.-Yves, si em veïesses en aquest estat?», en comptes de «si em veres»);⁵ i quan opta pels participis en *-ert*, perquè tenen un gran ús en la literatura actual, en comptes dels participis en *-it*, que són els habituals al País Valencià i també els de la llengua antiga («Encara que la història de França està reblerta d'horror»).

Pel que fa a les solucions sintàctiques, la traducció ofereix diverses mostres de la preferència de Valor per construccions típiques de la llengua literària. En la majoria de casos, aquestes construccions són les recomanades als seus tractats i, en la resta, si no les recomana explícitament, sempre les recull. Per exemple, Valor fa servir la preposició *de* tant per introduir un infinitiu que fa la funció de complement directe («Podríem esperar de tornar-lo a veure encara») com per introduir un infinitiu que fa la funció de subjecte («No

3 En *La flexió verbal*, Valor donarà la preferència a la variant velar per a l'imperfet de subjuntiu d'*escriure* i oferirà formes dobles per al perfet (Segarra 1999, 43). Tanmateix, *La flexió* no apareix fins a gairebé deu anys després de la traducció de *L'Ingeniu*, i, a més, fins i tot en aquest tractat ofereix en primer lloc la variant pura.

4 En el *Curso* i en *Millorem el llenguatge* Valor segueix els dictats de Josep Giner, Manuel Sanchis Guarner i Carles Salvador i dona exclusivament les variants sense *i* antihiàtica. És al *Curs mitjà* que consigna exclusivament en els paradigmes les variants amb *i*, indicant en nota que les formes clàssiques sense la *i* antihiàtica també són correctes però que la llengua literària prefereix les formes amb *i* antihiàtica (1977, 253).

5 En aquest cas, Valor indica que les més recomanables són les formes en *r* (*vera*, *veres*...), però que les formes en *s* han predominat en literatura perquè, entre altres raons, tenen l'avantatge de no poder-se confondre amb les del perfet d'indicatiu (1977, 268 i 270).

és permès de casar-se amb la padrina»); els adjectius quantitatius seguits de la preposició *de* («molta de bondat», «molts de teòlegs»);⁶ la concordança negativa («que mai un vertader huró no havia canviat d'opinió»);⁷ el futur d'indicatiu per expressar una determinació temporal, en comptes del subjuntiu («Espere que tot s'esdevindrà en la seua major glòria»);⁸ etc.

De manera semblant, Valor recorre a construccions que no s'han conservat en els parlars valencians, però sí en els parlars centrals, i que també són emprades en la llengua literària. Un cas clar és l'ús en la traducció de la partícula *pas*. Com indica Espinal (2002, 2748), l'ús d'aquest marcador és escàs o nul en els parlars valencians. Tanmateix, és evident que Valor vol difondre'n l'ús en la llengua estàndard, ja que no sols l'empra en la traducció sinó que també hi dedica un apartat al *Curs mitjà*.⁹

També s'ha observat la tendència de Valor a mantenir construccions del text d'origen (TO) que el català comparteix amb la llengua francesa; en molts d'aquests casos, sembla que el TO serveix a Valor com a estímul per a posar en circulació construccions que han caigut en desús en la llengua oral. Ho veiem, per exemple, en el gust de Valor per la construcció negativa *no... sinó*, que fa servir a l'hora de traduir la construcció francesa *ne... pas* («Tots els desgraciats que he topat no ho són sinó a causa del Papa», «ne le sont qu'à cause du pape»); en l'ús de la preposició *de* per a introduir infinitius amb funció de subjecte o complement directe, com hem vist més amunt; en l'ús de la preposició *de*, en comptes de *per*, per a expressar la causa («El prior i la senyoreta somrigueren tendrament de la candidesa de l'Ingenú», «Le prieur et Mademoiselle sourirent avec attendrissement de la naïveté de l'Ingenú»), i en l'ús del futur d'indicatiu, en comptes del subjuntiu, en una determinació temporal («tot allò que vós voldreu», «tout ce que vous voudrez»).

D'altra banda, s'han detectat casos en què Valor actua de manera diferent respecte als seus dictats gramaticals i d'altres en què s'aparta dels usos del català central. En el primer cas, em referesc a la distinció que fa Valor entre les construccions temporals «*en* + infinitiu» i «*al* + infinitiu»; mentre que al *Curs mitjà* en fa una distinció temporal,¹⁰ a *L'Ingenú* sembla

6 Per a Valor, segons el *Curs mitjà*, aquest ús és el preferit en la llengua literària i també en general en la llengua parlada de les contrades de llengua més incontaminada (1977, 125).

7 Al *Curs mitjà*, Valor no només recomana aquesta construcció, sinó que rebutja les construccions negatives en què es fan servir els mots negatius en posició preverbal sense l'adverbi *no* (1977, 194).

8 Tal com assenyala Manuel Pérez Saldanya, el futur representa en aquests casos l'opció tradicional i l'única documentada en català antic. El subjuntiu, però, és la forma més general en la llengua parlada moderna (Pérez Saldanya 2002, 2635).

9 En aquest tractat, Valor cita les indicacions de Sanchis Guarner sobre la partícula *pas*: «És infundada la resistència que ofereixen els escriptors valencians a l'ús de la partícula *pas*, la qual era normalment emprada pels nostres clàssics (Valor 1977, 194).

10 «Quan l'infinitiu té valor adverbial temporal, va precedit de la preposició *a* i l'article definit (*al* o *a l'*), si es refereix al passat: *A l'arribar*, *va veure que tots se n'anaven*. Si es refereix al futur, és preceptiu l'ús de la preposició *en*: *En tornar el pare, dinarem*» (Valor 1977, 226)

que aplica una distinció aspectual.¹¹ D'una banda, fa servir *en* en casos en què l'acció de la subordinada clarament precedeix l'acció de la principal:

En eixir del bateig tots es van asseure a la taula.

En estar ben segures de no ser descobertes, van voler saber de què es tractava.

De l'altra, fa servir *al* en oracions que designen accions simultànies, com en els exemples següents:

He trobat, a l'arribar a Plymouth, un dels vostres francesos refugiats.

I, al pronunciar aquests mots, va abaixar els ulls i es va alçar amb una gràcia que entendria el cor.

És, de fet, en aquests darrers exemples quan Voltaire fa servir en francès el gerundi («en arrivant à Plymouth» i «en prononçant ces mots»); mentre que en les oracions de més amunt Voltaire emprà altres construccions com «quand elles furent bien sûres» i «au sortir du baptême», que expressen una seqüenciació d'accions. Aquesta observació és rellevant en el sentit que en l'ús viu al País Valencià, que Valor segueix en la traducció, es fa efectivament la distinció aspectual. Aquesta distinció aspectual la recull l'IEC a partir de la *Gramàtica de la llengua catalana* de 2016, en la línia de Martines (2000) i Solà i Pujols (2002):

La construcció amb *al* és una forma genuïna que en la llengua antiga s'usava amb un infinitiu nominalitzat i un valor duratiu: *Al passar que feren per mig del camp, feren molt gran dany* ('mentre passaven pel mig del camp'). Aquest valor duratiu s'ha mantingut, sense el caràcter nominal que tenia en la llengua antiga, en diferents parlars valencians, en què *en* s'usa amb el valor de 'tan bon punt, així que' (*En veure-la, li ho diré* 'tan bon punt la vegi'), i *al*, amb el valor de 'mentre' (*Al travessar la sala, va mirar cap a la porta de la seva habitació* 'mentre travessava la sala'). (2016, 1194)

En segon lloc, s'ha detectat que Valor es basa en els usos dels parlars valencians, diferents dels del català central, pel que fa al pronom *ho* com a clític predicatiu i a l'ús de «*deure* + infinitiu» amb un sentit deòntic. Per exemple, Valor fa servir el pronom *ho* en construccions

11 Jaume Solà i Pujols indica que en el català del Principat s'usa pràcticament en exclusiva la variant amb *al*, però que en el català de les Illes Balears, en el del País Valencià i en el de la Franja d'Aragó (almenys en els usos més tradicionals) conviuen totes dues amb valors aspectuals diferents. Aquesta distinció, apunta, es documenta ja en obres clàssiques com el *Tirant* (2002, 2901). Tant per a Solà i Pujols com per a Martines (2000), la construcció amb *en* presenta en valencià els mateixos usos que s'han delimitat per a les oracions finites encapçalades per *quan* i sense aspecte progressiu o continu, com en *Quan ell va arribar, ella se'n va anar*. *En* + infinitiu, seria, doncs, una construcció amb valor perfectiu o habitual, viva en contextos de seqüenciació independentment del temps que es tracte. En canvi, *al* tindria un valor aspectual progressiu o continu i s'usaria en aquells casos en què l'oració subordinada designa una situació durativa i simultània a la designada per la principal.

sintàctiques fixades com les formades a partir dels quantificadors *que* o *si* i un adjectiu dislocat precedit de la preposició *de*: «Que ho és d'interessant, aquest senyor huró!». Tal com indica Júlia Todolí, en català central s'usa el clític partiu en aquestes construccions (com en *Si n'és, de ximple!* i *Que n'estava, de content!*); i no contempla aquest tipus de construccions amb el pronom *ho* (Todolí 2002, 1410). En canvi, el *Diccionari català-valencià-balear* (DCVB) indica que en el llenguatge col·loquial el pronom *en* substitueix un nom substantiu o adjectiu indeterminat, complement del verb *esser*: *Mireu si n'era de presumptuós* (Ruyra Parada, 3); però precisa que «la construcció normal en el llenguatge literari, i corrent en molts de parlars comarcals, és *Mireu si ho és, presumptuós!*». Per tant, en aquest cas Valor opta per la construcció normal en el llenguatge literari, segons el DCVB, afegint-hi, però, la preposició *de*. En el cas de la nova gramàtica de l'IEC, cal dir que, així com Todolí, no contempla l'ús que fa Valor d'aquesta construcció, en què *de* va amb l'atribut dislocat però es fa precedir del pronom *ho* en comptes d'*en*. D'una banda, s'hi indica el següent (2016, 694):

La presència de la preposició *de* davant de l'atribut dislocat afavoreix l'aparició del pronom *en* com a pronom de represa. Per això, en els parlars del Principat de Catalunya és normal que el pronom *en* ocupi el lloc de *ho* en casos de dislocació: *Avui no n'estic gaire, de content*.

De l'altra, concretament respecte a les oracions exclamatives encapçalades per *que*, s'hi indica que «el pronom *en* torna a ser el preferit quan una oració atributiva conté un quantificador de modalitat exclamativa, com ara *que* (*Que n'ets, de llest!*)». Per tant, tot plegat indica que la combinació de Valor no és habitual en cap dels parlars actuals ni tampoc en la llengua antiga, almenys amb l'ús inclòs de la preposició *de*, segons s'ha pogut comprovar a partir de l'exemple del DCVB.

Pel que fa a la perífrasi «*deure* + infinitiu», s'ha detectat que Valor també la fa servir amb una interpretació deòntica: «l'Ingenu va prometre de fer-se cristià, i no va dubtar que devia començar per circumcidat-se» i «li proposava de fer eixir de la presó aquell amb qui ella devia casar-se legítimament». Anna Gavarró i Brenda Laca indiquen que en un conjunt dels dialectes catalans, corresponent a la major part del valencià, «*deure* + infinitiu» també pot expressar obligació i té aleshores una interpretació deòntica (Gavarró; Laca 2002, 2713). La interpretació deòntica era general, segons les autores, en altres estadis de la història del català, com testifica l'exemple de Llull: «L'escuder deu dejunar la vigília de la festa» (*Llibre de l'orde de cavalleria*). També la nova gramàtica de l'IEC recull aquest valor d'obligació de la perífrasi «*deure* + infinitiu» (2016, 951):

Amb un valor d'obligació també s'usaven en la llengua antiga les perífrasis «*tenir de* + infinitiu» i «*deure* + infinitiu». [...] La segona es manté en els parlars valencians, sobretot en casos en què es fa referència a normes acceptades que s'associen a un determinat comportament.

Així, veiem que, tant en els casos en què Valor actua de manera diferent respecte als seus tractats gramaticals com en els casos en què s'aparta dels usos del català central, les solucions de Valor no sols coincideixen amb els usos dels parlars valencians, sinó també amb els dels clàssics.

Pel que fa al lèxic, s'han observat tendències interessants. En primer lloc, s'ha detectat que és en el lèxic on Valor fa més concessions a les formes valencianes. De fet, la tendència més recurrent en la traducció és la preferència de Valor per mots habituals en els parlars valencians quan, tot i haver caigut en desús en el català central, són les formes emprades pels clàssics. En aquests casos, Valor els alterna de tant en tant amb els sinònims corresponents catalans, emprant-los amb menys freqüència que les formes vives al País Valencià; o bé opta sistemàticament per les darreres. Per exemple, Valor alterna *eixir* i *quasi* amb *sortir* i *gairebé*, fent servir amb més freqüència els primers; mentre que sempre opta per *alçar*, *volta* o *vegada* i *avant* en comptes d'*aixecar*, *cop* i *endavant*, més usats al Principat.

En canvi, s'ha observat una segona tendència, que és la preferència de Valor pels mots vius al català central que han caigut en desús als parlars valencians quan són els més emprats per la llengua literària. Així, com acabem de veure, de vegades els alterna amb sinònims que són vius als parlars valencians (com en el cas d'*aviat* i *prompte*); però quan la diferència és de forma, opta sempre per la forma literària (en el cas de *avui* en comptes de *hui*).

En tercer lloc, en els casos en què un mateix mot ofereix una variant en català central i una altra en valencià diferenciades únicament pel canvi d'una vocal, Valor opta per la forma valenciana. Ho veiem en exemples com *cementeri* i *enfenollit* en comptes de *cementiri* i *enfonollit*. Així mateix, s'han detectat diversos mots que no apareixen recollits al DIEC2, però que són variants formals valencianes d'altres mots acceptats per la normativa establerta. La majoria d'aquestes variants apareixen documentades al *Diccionari normatiu valencià* (DNV) o bé al DCVB; per exemple *allumenar*, *ubriagar*, *màsquera*, *xocolat* i *traïcar*.

Pel que fa a arcaïsmes, mots literaris i mots poc habituals, hem vist que Valor tendeix a fer-ne servir, la qual cosa dona lloc a una traducció molt rica lèxicament. Per exemple, trobem mots arcaïcs o que han caigut en desús en gran part dels parlars, com *àdhuc*, *quelcom* i *conhort*; mots exclusivament literaris com *aidar*, *formosa* i *esdevenidor*, i mots poc freqüents com *preguntat* i *soler*. En molts d'aquests casos, s'ha pogut observar que Valor opta pel mot català més semblant formalment al mot francès, en comptes d'emprar un altre sinònim; així, tradueix *forfait* per *forfet*, en comptes de *crim*; *aider* per *aidar*, en comptes de *ajudar*, i *beauté* per *beutat*, en comptes de *bellesa*. A més, s'ha observat que en un gran nombre de casos Valor fa servir formes que apareixen com a secundàries al DIEC2, és a dir, que remeten a un altre sinònim considerat més freqüent en la llengua estàndard. Molts d'aquests mots (*infantesa*, *melangia*, *caprici*, *somris*, *vantar-se*, *hostatjar*, *relligat* i els adjectius acabats en *-ívol*, com *ombrívola*) són típics de la llengua literària, i mostren, doncs, la voluntat de Valor d'aprofitar i continuar la tradició literària pel que fa al lèxic. En altres casos, com *migjorn* o *camallada*, semblen mostrar una preferència de Valor per aquells sinònims considerats menys habituals en la llengua estàndard de tot el domini lingüístic, però genuïns i vius en alguns llocs del domini, sobretot al País Valencià.

Una de les qüestions que més destaca de la traducció de Valor en analitzar-ne el lèxic és la gran quantitat de fraseologia que s'hi troba. El que més abunda són locucions de tota mena. En destaquem les següents: *costar un argue*, *no estar bo del cap*, *posar-hi el caramull*, *alçar casa*, *d'un bell en sec* i *a les clares*. En el cas de *costar un argue*, *posar-hi el caramull* i *alçar casa*, no es troben documentades ni al DIEC2, ni al DNV, ni al DCVB; tot i que *costar un argue* podem trobar-la en algunes de les seues rondalles, com ara «La mare dels peixos», «El castell del sol» i «L'esclafamuntanyes» (Valor 1984–1988). *No estar bo del cap* és un dels modismes que Valor inclou a *Millorem el llenguatge* com un dels més habituals al País Valencià per a designar un estat mental deficient. En el cas d'*un bell en sec* i *(saber o dir les coses) a les clares*, es troben documentades totes dues al DCVB. Així mateix, també s'observa en la traducció de Valor un gran nombre d'expressions més habituals, com *d'amagatotis*, *rodar el cap*, *a patolls*, *gens ni mica*, *sigu com es vulga*, *prendre comiat*, *davant per davant*, etc., que demostrin el gust de Valor per la fraseologia viva.

Finalment, pel que fa a l'ortografia, s'ha observat que Valor opta en *L'Ingenú* pel sistema d'accentuació oriental de la *e* tònica («irlandès», «heu promès», «conèixer», «aquest interès»); mentre que en els seus tractats, també al *Curs mitjà*, fa servir el sistema d'accentuació occidental. En aquest sentit, sembla que Valor s'adapta als usos observats per l'Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana (IIFV), que indica que molts escriptors valencians adopten el sistema d'accentuació gràfica de la llengua literària de les Illes Balears i Catalunya, atesa la utilitat de fer servir una ortografia única per a tot el domini lingüístic i pel fet que les diferències són puntuals i fàcilment sistematitzables (IIFV 2002, 40–41). D'altra banda, tenint en compte que Valor fa servir el sistema d'accentuació gràfica occidental en els seus tractats lingüístics —adreçats en principi a un públic valencià— i el sistema d'accentuació gràfica oriental en la traducció —adreçada al conjunt del domini lingüístic—, és evident que Valor recorre a un o a l'altre sistema de manera conscient i considerant el públic de l'obra en qüestió.

5 Comparació entre els dos models de llengua

En comparar el model de llengua de la traducció de Josep Franco amb el de Valor, s'han observat diferències interessants. D'una banda, s'ha observat que la traducció de Franco sol evitar formes habituals en els parlars catalans però poc usades en els parlars valencians, i algunes formes o construccions típiques de la llengua literària. Veiem, doncs, que en morfologia Franco no fa servir el demostratiu *aqueix*, els pronoms *tothom* i *hom*, *tots / totes* davant de numerals, ni els possessius *llur* i *llurs*. Per exemple, mentre que Valor opta per l'opció «tots tres anaren plegats al sopar», Franco sempre emprà l'article definit («els tres van caminar junts», «les dues me les ha negades»). Així mateix, fa servir les formes col·loquials valencianes de l'imperfet de subjuntiu en comptes de les cultes («si no l'hagueren mort», «si no se l'hagueren menjada», «pregant-los que l'acceptaren», «que un huron fóra nebot d'un prior»), els participis en *it* en comptes de *-ert* («l'home que els ha oferits»), i *heu* en comptes

d'*haveu* («heu pogut»). A més, a diferència de Valor, que fa el plural en -s dels substantius acabats *sc*, *st*, *xt* o *ig* («honests», «boscs», «desigs», «disgusts»), Franco opta pels plural en -os («gustos» i «tristos», en comptes de «gusts» i «trists»).

Altres diferències detectades entre el model de Franco i el de Valor són les següents: Franco alterna el participi *estat* amb *sigut* («ha estat devorada», «ha sigut creada»), mentre que Valor només fa servir *estat*; alterna també els pronoms *vós* i *vosté* («per vós sóc capaç de fer qualsevol cosa», «per agradar persones com vosté», mentre que Valor sempre fa servir *vós*; emprà únicament els doblats verbals en -a en comptes de -e («van atraure totes les mirades», «començà a llançar uns crits»), mentre que Valor també fa servir en alguna ocasió els doblats en -e («es llançà», «nàixer», però «llençar-se»); Franco emprà amb més freqüència el pretèrit perfet perifràstic que el perfet simple, mentre que Valor actua a la inversa;¹² i fa servir els possessius àtons encara amb menys freqüència que Valor. En aquest sentit, caldria afegir que Franco, a diferència de Valor, mai no fa servir la primera persona del singular del pretèrit simple, d'abast molt restringit; i que Franco gairebé sempre fa servir els possessius àtons de la tercera persona del singular i limitats als noms de parentiu («sa mare», «sa tia», «son pare»), mentre que Valor presenta formes i usos més variats («nostre sant pare», «en ta vida», «mon germà», «son adversari»).

Ara bé, això no vol dir que Franco sempre done la preferència a la llengua parlada, ja que, com Valor, opta pels demostratius reforçats, en comptes de les formes *est*, *esta* i *eix*, *eixa*; per les formes invertides dels pronoms àtons (*em*, *et*, *es*, *ens*, *us*), que Valor considera «les obligatòries per als escriptors», en comptes de les formes plenes (*me*, *te*, *se*, *nos* o *mos* i *vos*); i pel numeral *dues*, que no té vitalitat en l'ús del català occidental.

Pel que fa a la morfologia verbal, Franco també opta pels verbs *tenir* i *venir* i derivats, en comptes de les variants *tindre* i *vindre*, que s'usen en alguns parlars per analogia amb les formes de futur i condicional. En aquest sentit, Franco sempre opta per les formes verbals normatives en comptes d'emprar-ne d'altres particulars valencianes; així, per exemple, emprà *sent* i *vull* en comptes de les formes velaritzades *senc* i *vullc*; *faça* en comptes de la variant amb consonant palatal *faja*; *veure* en comptes de *vore*; *ets* per a la segona persona de l'indicatiu present en comptes d'*eres*, etc. A més, s'ha observat que Franco emprà les formes clàssiques en -esc en comptes de -isc en els verbs de la tercera conjugació (*advertesc* en comptes d'*advertisc*) i en comptes de -ixc en els verbs de la segona (*meresc* en comptes de *mereixc*). Així mateix, veiem que Franco emprà les formes dels verbs incoatius que prenen l'increment del radical en -eix i no les que adopten la vocal *i* (*fereix* i *parteix* en comptes de *ferix* i *partix*).

12 A *Millorem el llenguatge*, Valor explica que «la forma simple era la que usaven amb regularitat els nostres escriptors» i que la forma perifràstica a penes es feia servir en temps antics (posa exemples de les cròniques de Jaume I i Ramon Muntaner). També, assenyala que modernament la forma perifràstica ha adquirit major vitalitat i ha desplaçat el perfet simple en gairebé tot el domini lingüístic: a Rosselló, al Principat i en la major part del País Valencià i les Balears; però que en la literatura de totes les regions les fa servir el perfet simple alternat amb el perifràstic (1971b, 80). Així, en consonància amb aquest tractat, Valor fa servir en la traducció el pretèrit simple, perquè és la forma més emprada pels clàssics, tot alternant-lo amb el perifràstic, que ha adquirit una major vitalitat també en la llengua literària.

Quant al lèxic, Franco sol optar únicament pels sinònims vius als parlars valencians, o bé alternar-los de tant en tant amb el sinònim corresponent en el català central i en la llengua literària. En el primer dels casos, veiem que Franco sempre opta per *eixir*, *quasi* i *aleshores*, en comptes de *sortir*, *gairebé* i *llavors*; mentre que Valor els alterna. En el segon dels casos, veiem que Franco alterna *prompte* i *aviat*; tanmateix, a diferència de Valor, empra amb més freqüència *prompte*, que és el mot viu als parlars valencians.

D'altra banda, s'ha observat que, pel fet d'ignorar mots que han caigut en desús en molts dels parlars valencians, sobretot el valencià central, Franco no aplica les distincions semàntiques que Valor considera tan genuïnes entre *paraula* i *mot*, i *vermell* i *roig*.¹³ Així, veiem que Franco fa servir *paraula* tant amb el sentit de 'prometença verbal' («tenir paraula») com amb el sentit d'«unitat que consta de dos o més morfemes...» («la paraula *virtut*», «aquestes paraules afectaren el comissari»); i que sempre opta per *roig* en comptes de *vermell* («es va posar roja», «es posava roja»). Valor, en canvi, aplica en tots dos casos les distincions que recomana en *Millorem el llenguatge*. En aquest sentit, també resultaria interessant comentar una tendència que s'ha observat en la traducció de Franco: el traductor sembla voler evitar l'adjectiu *petit*, que en gran part del País Valencià ha estat desplaçat per altres adjectius col·loquials com *xicotet*. Franco no fa servir ni l'un ni l'altre, probablement conscient del caràcter col·loquial de l'adjectiu valencià *xicotet*;¹⁴ a l'hora de traduir l'adjectiu francès *petit*, tan recurrent al TO, o bé el tradueix fent servir un sufix diminutiu («petit montagne» per «muntanyeta», «petits yeux» per «ullets»), o bé l'omet («petit pourpoint» per «un gipó», «une petite bouteille» per «una botella») o el tradueix per un altre adjectiu («petit bâtiment» per «embarcació lleugera», «petites sandales» per «lleugeres sandàlies», «petit prieuré» per «humil priorat»).

D'altra banda, precisament pel fet que Franco acosta —en alguns casos— el seu model de llengua al valencià parlat, la seua traducció no conté arcaismes ni gaires mots literaris com els que podem trobar en la traducció de Valor. Franco es decanta per un lèxic més bàsic, més habitual en el parlar dels escolars i sovint menys específic semànticament. Ho veiem en els exemples següents (la primera opció lèxica és la de Franco; la segona, la de Valor): *casada* / *maridada*, *ganes* / *delet*, *cos* / *cossatge*, *got* / *gobelet*, *omplir* / *reblir*, *desvergonyat* / *brètol*, *habitació* / *alcova*, *consol* / *conhort*, *crim* / *forfet*, *braços* / *sojorn*, *futur* / *esdevenidor*, *cap a* / *vers*, *costum* / *usatge*, *morir* / *perir*, *pregunta* / *preguntat*, *enterrat* / *enfonyat*, etc.

13 En *Millorem el llenguatge*, Valor assenyala que el vocable *mot* ha caigut en desús tant a la ciutat de València com a bona part del País Valencià, on ha quedat substituït per *paraula* per la influència del mot castellà *palabra*; i que, encara que *paraula* tinga l'accepció secundària de *mot* —punt de coincidència que els fa sinònims en algunes ocasions— i que s'admeta que de vegades emprem *paraula* per *mot* per evitar-ne la repetició, signifiquen coses ben diferents i que «el sentit de l'actual esforç cultural valencià és purificar i enriquir la nostra llengua, per tornar-la al seu estat normal» (1971b, 263). Quant a la distinció de *roig* i *vermell*, indica que l'ús de bona part del territori lingüístic valencià tendeix a reservar *roig* per al color de la sang (*rojo* en castellà) i *vermell* per al color que recorda el de la sang arterial vista a través de la pell (*encarnado* en castellà) (1971b, 236).

14 Valor rebutja l'ús indiscriminat dels adjectius *xicotet*, *xicoteta* en tota mena d'usos formals en comptes del per a ell clàssic *petit*, *petita*, més formal o neutre. (Segarra 1999, 35)

Pel que fa a la fraseologia, totes dues traduccions ofereixen un gran nombre d'unitats fraseològiques, especialment locucions de tota mena. Ara bé, cal dir que la majoria de locucions fetes servir per Franco apareixen recollides al DIEC2, de manera que s'acull a les formes que ja formen part de la llengua literària general: *de colp i volta*, *gens ni miqueta*, *posar el crit al cel*, *amb pèls i senyals*, *fil per randa*, *d'allò més* i *un fum [de coses]*. En canvi, com ja hem vist, Valor empra en la traducció diverses expressions exclusives dels parlars valencians, no recollides al DIEC2 i de vegades tampoc al DNV, per tal d'incorporar-les a la llengua literària comuna. En aquest sentit, sembla que Franco no vol fomentar res de nou en la traducció, almenys pel que fa a la fraseologia; més aviat busca fer-la acceptable recurrent a les expressions existents i acceptades per la normativa. Podríem dir que és la manera d'actuar típica d'un traductor que no té una agenda lingüística pròpia, més enllà de la naturalitat. En el cas dels mots, però, sí que se n'hi troben diversos específics dels parlars valencians que no apareixen recollits al DIEC2, com *barco*, *restanyar*, *xocolate* i *fartar-se*. També, com hem vist en Valor, Franco fa servir diversos mots recollits al DIEC2 però com a formes secundàries, pel fet de ser menys freqüents en el conjunt del domini lingüístic: *gitar-se*, *llevar*, *senderi*, *abrasit*, *roí*, *cementeri*, etc.

A nivell sintàctic es manté la tendència que hem vist en el lèxic: Franco, a diferència de Valor, sol evitar construccions poc emprades en parlars valencians i més habituals en el català central i/o en la llengua literària. Així, no fa servir la partícula de negació *pas*, la construcció «no... sinó», la preposició *de* per introduir un infinitiu amb funció de subjecte, complement directe o atribut, ni la construcció «tot + gerundi». Així mateix, s'ha observat que, malgrat que fa servir els pronoms adverbials *en* i *hi*, també els omet o els substitueix pel referent. Ho veiem als exemples següents:

Le frater, qui n'avait point encore fait cette opération, en avertit la famille.

Però el metge, que no havia fet mai aquella operació, Ø va alertar la família. (JF)

El cirurgià, que no havia efectuat mai aquesta operació, en va advertir la família. (EV)

Il congédia affectueusement le prieur, et n'y pensa plus.

Després va dir adéu, afectuosament, al prior, i no tornà a pensar mai més en aquell assumpte. (JF)

Ell acomiadà afectuosament el prior, i no hi pensà més. (EV)

D'altra banda, un dels aspectes en què més se separen el model de Valor i el de Franco és en l'alternança de les preposicions *de* i *per*. Valor empra la preposició *de* per introduir complements agents que acompanyen determinats verbs que denoten relacions espacials, acompanyament o estats psíquics de coneixement. Franco, en canvi, sempre empra la preposició *per*. A continuació expose alguns exemples comparant la traducció de Franco, la primera, i la de Valor, la segona: «estimat per tots els seus veïns» i «estimat dels seus veïns»; «beneït pel seu oncle» i «beneït del seu oncle»; «estimat pels hurons» i «estimat dels hurons»; «seguit per tots els seus capellans» i «acompanyat dels seus sacerdots». Aquesta

tendència no només s'observa en els complements agents, sinó també a l'hora d'expressar la causa: «encantat per aquella bona disposició» / «encantat d'aquestes bones disposicions», «per por de» / «de por de». Així mateix, Franco tampoc no fa servir la preposició *de* després d'adjectius quantitatius com *tants*, *molts*, etc. Només la fa servir en el sintagma *tant de temps*, que repeteix dues vegades. Així, trobem exemples com els següents: «molts protestants», «tants cors», «tants braços», «molts sospirs» i «tanta rapidesa i tanta força»; però «tant de temps».

Finalment, s'ha observat que Franco només fa servir les conjuncions causals *ja que*, *perquè* i *com*, que són vives al País Valencià; per contra, Valor n'empra també d'altres, avui literàries, com *puix*, *puix que* i *car*. Des del punt de vista lèxic, doncs, ens trobem amb un cas més en què la traducció de Franco és més senzilla que la de Valor, que recorre a conjuncions més pròpies de registres formals i emprades en la llengua antiga.

Pel que fa a qüestions de normativa, ja hem dit que Franco fa servir *com* amb valor de conjunció causal (en comptes de *com que*), ús no acceptat per l'IEC ni per l'AVL i que Valor no recull en els seus tractats: («com no havia trobat cap apòstol que es confessara, es mostrava molt contrari a aquella idea»). Sobre aquesta qüestió, la nova gramàtica de l'IEC indica el següent (2016, 1115):

Les causals amb *com que* són habituals en tots els registres de la llengua. En canvi, les introduïdes només per *com* eren pròpies de la llengua antiga, però modernament s'eviten en els registres formals.

D'altra banda, Franco sovint empra el verb *estar* en usos que corresponen al verb *ser*, però ja molt estesos en alguns llocs del domini amb *estar*. Ho veiem en els exemples següents: «si la senyoreta de Saint-Yves estiguera present» i «està ben clar que no seràs mai ni prior ni ministre de Déu». Tal com s'indica a la *Gramàtica de la llengua catalana*, en certs parlars, sobretot els valencians, no hi són vius els usos del verb *ser* que hem vist, en lloc del qual s'usa *estar* (2016, 874). Per tant, es tracta d'un exemple més d'acostament de Franco a l'ús actual.

Pel que fa a l'ús de les construccions «*al* + infinitiu» o «*en* + infinitiu», Franco i Valor no segueixen el mateix criteri. Ja hem vist que Valor sembla fer una distinció aspectual entre «*en* + infinitiu» i «*al* + infinitiu». Franco, en canvi, sempre fa servir la preposició *en* («en fer-se de dia», «en eixir el sol», «en sentir els crits»). Segueix la normativa de l'IEC anterior a la gramàtica de 2016, que només acceptava la construcció amb *en* en registres formals i no recollia la distinció aspectual que hem vist entre *en* i *al*. En aquest cas no atén, doncs, al valencià oral, que sí que fa aquesta distinció aspectual.

Finalment, pel que fa a l'ortografia, mentre que Valor opta pel sistema d'accentuació de la *e* tònica del català oriental, Franco fa servir el sistema d'accentuació dels parlars occidentals. Així, trobem en la traducció formes amb *e* tancada com «francés», «vosté», «conéixer», «estés».

6 Conclusions

Amb aquest estudi s'ha pogut comprovar que Valor aplica en la traducció, quasi sense incoherències, els criteris establerts en els seus tractats, sobretot al *Curs mitjà*; i que, efectivament, la base del seu model de llengua en la traducció de *L'Ingeniu* és la normativa fabriana. Així mateix, s'ha pogut determinar de quina manera Valor tracta de conjuminar en traducció les particularitats valencianes amb el model fabrià. Tal com indicava Casanova, el de *L'Ingeniu* de Valor és un model «apte per a tot el domini lingüístic» on «té cabuda tot el lèxic tradicional» i on es fa servir la paraula literària «adient i precisa», independentment d'on es faça servir. Ara bé, a partir de l'anàlisi de la traducció, hem pogut comprovar que la particularitat valenciana no només es nota en el lèxic, com assenyalava Casanova; si bé és cert que és en el lèxic allà on Valor fa més concessions a les formes valencianes, també hem detectat trets dels parlars valencians (o occidentals, en alguns casos) tant en morfologia com en sintaxi. El que resulta de gran rellevància és que Valor basa la genuïnitat d'aquestes aportacions valencianes a la llengua literària en l'aval dels clàssics; és a dir, sempre que Valor opta per una forma o construcció valenciana que s'aparta de la normativa fabriana o de les formes que Fabra presenta com a prioritàries, és perquè la forma valenciana és l'emprada pels clàssics i, per tant, absolutament genuïna per a la llengua literària. Opera, doncs, amb el mateix criteri amb què ho havia fet Fabra en els anys vint i trenta a partir de les formes del català central, criteri que recomanava fer extensiu als altres parlars. Així mateix, la recurrència a mots i expressions no documentades ni tan sols al DCVB dona compte de la valoració positiva que fa Valor del lèxic rural valencià (que no col·loquial) i de la seua importància per al renovellament de la llengua comuna. I, d'altra banda, el fet que Valor opte per les formes normatives, en comptes de les variants col·loquials valencianes, en la traducció, corrobora el seu rebuig de la literatura dialectal i la seua opinió que una llengua literària modèlica ha de poder expressar qualsevol tema amb «elegància i correcció artística». Així, veiem que en la traducció de *L'Ingeniu* es compleixen els tres principis que, segons Segarra, informen el model lingüístic de Valor: la normativa fabriana com a base, l'aval dels clàssics i la recurrència a la llengua rural.

D'altra banda, s'ha observat que la llengua de la traducció publicada a *A la Lluna de València* és més senzilla que la de Valor tant pel que fa al lèxic com pel que fa a la morfologia i la sintaxi —entre altres raons, pel fet de tractar-se d'una traducció adreçada a un públic més jove. I, el que és més important, s'han determinat els aspectes concrets en què el model de llengua d'aquesta traducció varia respecte al model de *L'Ingeniu* de Valor.

Aquest estudi deixa molt clar el propòsit personal —lingüístic— que porta Valor a la traducció de *L'Ingeniu*; propòsit que s'explica molt bé en el seu moment històric i en una situació de llengua estàndard —i literària— no consolidada, sobretot pel que fa a l'aportació valenciana a la llengua comuna. La traducció de Valor reafirma la seua concepció de la llengua catalana i la seua voluntat de difondre un model de llengua que aprofite i continue la tradició literària tot fent-hi les aportacions genuïnes necessàries per, seguint la recomanació de Fabra, depurar i enriquir la llengua i acostarla a la dels clàssics medievals.

En el cas de la traducció de Josep Franco, com hem pogut veure, s'hi observa un distanciament evident respecte al model de Valor; distanciament que naix de la necessitat d'alguns escriptors i editorials de trobar un model de llengua capaç de conjuminar la tradició literària amb la llengua més propera als valencians. No hi ha dubte que les circumstàncies sociopolítiques del País Valencià durant els primer anys de democràcia hi van influir, en la formació d'aquest nou model de llengua. La desfeta lingüística provocada pels anys de dictadura —sobretot en les grans ciutats—, la perenne polèmica entorn del nom «llengua catalana», l'esclat de concepcions segregacionistes de la llengua al si de la política valenciana i una Llei d'Ús i Ensenyament del Valencià si més no tèbia, han hagut d'influir necessàriament en l'estàndard valencià adoptat i difós pels mitjans de comunicació, pel model escolar valencià i, en darrera instància, pels nostres escriptors.

En aquest sentit, la traducció de Josep Franco esdevé un bon element a l'hora d'estudiar la influència d'aquest marc sociolingüístic en el model de llengua adoptat. D'una banda, la influència d'aquests factors sociolingüístics és palesa en una clara reivindicació d'algunes formes valencianes enfront d'altres del català central. D'altra banda, també s'hi observa, com hem dit, la intenció de no allunyar-se gaire de la tradició literària, intenció evident en l'ús dels demostratius reforçats o del plural *dues*, d'algunes tries lèxiques com ara *avui* o *aviat*, etc. De fet, el mateix Josep Franco es posiciona, en una ponència sobre la literatura infantil i juvenil i els models de llengua, sobre la conveniència d'emprar formes dialectals en literatura (Franco 2009, 62):

En conseqüència, haurem de reconèixer que resulta perillós fer concessions als dialectalismes, almenys en la situació que travessa actualment el valencià. Quan les generacions futures ens hagen substituït i tots els valencians i totes les valencianes siguen capaços de parlar, comprendre, llegir i escriure amb una correcció acceptable la pròpia llengua, potser haurà arribat el moment de decidir si val la pena canviar *avui* per *hui*, *dues* per *dos* o *aquest* i *aquesta* per *este* i *esta*, entre moltes altres coses...

Ara bé, potser caldria no obviar algunes de les tries lèxiques ja esmentades que mostren que el problema de la llengua al País Valencià hi persisteix. El fet que Josep Franco —o una col·lecció adreçada a un públic juvenil— sembla voler evitar l'adjectiu *petit* o no aprofitar matisacions semàntiques tan genuïnes com les que ofereixen *vermell* i *roig* o *mot* i *paraula* és una prova que, almenys als anys noranta, la llengua literària continua sent una dificultat irresolta pels escriptors valencians: en aquest cas, es fa el pas d'evitar formes vulgars, però no el pas següent d'adoptar el lèxic comú —a diferència de Valor. Al darrere d'aquestes incoherències, de les vacil·lacions esmentades més amunt a què es refereixen Carbó i Simbor, pot haver-hi una actitud paternalista envers el lector jove, o, fins i tot, la por d'emprar un model de llengua polèmic, «massa català» per a un lector poc avesat a la tradició literària.

Referències bibliogràfiques

- Carbó, Ferran, i Vicent Simbor. 1993a. *La recuperació literària en la postguerra valenciana (1939–1972)*. València / Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Carbó, Ferran, i Vicent Simbor. 1993b. *Literatura actual al País Valencià (1973–1992)*. València / Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Casanova i Herrero, Emili. 2003. «La traducció d'Enric Valor». Dins *L'Ingenú: història vertadera treta dels manuscrits del pare Quesnel*, 15–32. Paiporta: Denes.
- . 2009. «El valencià, de llengua de carrer a llengua literària». Dins Gabriel Garcia Frasquet i Emili Casanova, eds., *Els escriptors valencians i la llengua literària. I Jornades sobre llengua literària i els escriptors valencians actuals*, 13–24. CEIC Alfons el Vell: Gandia.
- Clement i Martínez, Josep Daniel. 2011. *Enric Valor. Estudi i compromís per la llengua*. València: Publicacions de l'Acadèmia Valenciana de la Llengua.
- Colomina Castanyer, Jordi. 1996. «El lèxic valencià en l'obra d'Enric Valor». Dins *Actes Simposi Estudi i Festa: Enric Valor*, 223–238. Alacant: Diputació d'Alacant.
- Espinal, Maria Teresa. 2002. «La negació». Dins Joan Solà, Maria Rosa Lloret, Joan Mascaró i Manuel Pérez Saldanya, dir., *Gramàtica del català contemporani*, 2729–2797. Barcelona: Empúries.
- Franco, Josep. 2009. «Literatura infantil i juvenil i model de llengua». Dins Gabriel Garcia Frasquet i Emili Casanova, eds., *Els escriptors valencians i la llengua literària. I Jornades sobre llengua literària i els escriptors valencians actuals*, 47–64. CEIC Alfons el Vell: Gandia.
- Gavarró, Anna, i Brenda Laca. 2002. «Les perífrasis temporals, aspectuals i modals». Dins Joan Solà, Maria Rosa Lloret, Joan Mascaró i Manuel Pérez Saldanya, dir., *Gramàtica del català contemporani*, 2265–2728. Barcelona: Empúries.
- [IIFV]. Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana. 2002. *Guia d'usos lingüístics. Aspectes gramaticals*. [en línia]. Alacant, Castelló, València: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana. Consultado el 25 abr. 2017. <https://web.ua.es/iifv/Guiausos.pdf>.
- Pérez Saldanya, Manuel. 2002. «Les relacions temporals i aspectuals». Dins Joan Solà, Maria Rosa Lloret, Joan Mascaró i Manuel Pérez Saldanya, dir., *Gramàtica del català contemporani*, 2567–2662. Barcelona: Empúries.
- Segarra, Mila. 1999. «Enric Valor i la llengua normativa». Dins Vicent Salvador i Heike van Lawick, eds., *Valoriana: estudis sobre l'obra d'Enric Valor*, 27–52. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Serrano, Rosa. 1995. *Enric Valor. Converses amb un senyor escriptor*. València: Tàndem Edicions.
- Solà i Pujols, Jaume. 2002. «Modificadors temporals i aspectuals». Dins Joan Solà, Maria Rosa Lloret, Joan Mascaró i Manuel Pérez Saldanya, dir., *Gramàtica del català contemporani*, 2869–2938. Barcelona: Empúries.
- Todolí, Júlia (2002). «Els pronoms». Dins Joan Solà, Maria Rosa Lloret, Joan Mascaró i Manuel Pérez Saldanya, dir., *Gramàtica del català contemporani*, 1337–1433. Barcelona: Empúries.

- Valor i Vives, Enric. 1966. *Curso de lengua valenciana*. València: Ferma.
- .1970. «Sobre la unitat de la llengua literària». *Gorg* 10: 6.
- .1971a. «Aportació valenciana a la llengua literària». *Gorg* 15: 7.
- .1971b. *Millorem el llenguatge*. València: Editorial Gorg.
- .1973. *Curso medio de gramática catalana referida especialmente al País Valenciano*. València: Gorg.
- .1977. *Curs mitjà de gramàtica catalana referida especialment al País Valencià*. València: Tres i Quatre.
- .1984–1988. *Rondalles valencianes*. València: Edicions del Bullent.
- Voltaire.1974. *L'Ingenu: història vertadera treta dels manuscrits del Pare Quesnel*. Traducció d'Enric Valor. València: Gorg.
- .1991. *L'Ingenu*. Traducció de Josep Franco. Alzira: Bromera.
- .2003. *L'Ingenu: història vertadera treta dels manuscrits del pare Quesnel*. Traducció d'Enric Valor. Paiporta: Denes.

Jordi Arbonès, traductor de Jane Austen: registres i model de llengua

JOSEP MARCO
Universitat Jaume I
jmarco@uji.es

Resum: Jordi Arbonès va traduir dues novel·les de Jane Austen, que venen la llum en català sota els títols de *Persuasió* (1988) i *L'abadia de Northanger* (1991) en la col·lecció Clàssics Moderns d'Edhasa. Aquest treball pretén donar compte de com va solucionar Arbonès els problemes de traducció derivats de la multiplicitat de registres dels textos originals i caracteritzar a grans trets el seu model de llengua. Es parlarà atenció especial als registres que destaquen per la seua col·loquialitat i l'oralitat, així com a aquelles solucions de traducció que podrien considerar-se relativament arcaïques o marcadament literàries. En relació amb aquestes solucions, es mirarà d'esbrinar fins a quin punt era certa l'afirmació d'Arbonès segons la qual un traductor no té un model de llengua propi perquè es deu absolutament a l'estil de l'original.

Paraules clau: Jordi Arbonès, Jane Austen, registre, model de llengua, literarietat.

Abstract: Jordi Arbonès translated two Jane Austen novels, which were published under the titles *Persuasion* (1988) and *L'abadia de Northanger* (1991) in Edhasa's Clàssics Moderns series. This study aims to provide an account of how Arbonès solved the translation problems stemming from the plurality of registers in the source texts and to roughly characterise his language model, or stylistic preferences. Special attention will be paid to colloquial and oral registers, as well as to translation solutions which might be regarded as relatively archaic or markedly literary. With regard to these solutions, the study will seek to determine to what extent Arbonès was right when he claimed that translators are not supposed to have their own language model because their loyalty is due entirely to the style of the source text.

Key words: Jordi Arbonès, Jane Austen, register, language model, literariness.

1 Introducció

L'objectiu d'aquest treball és estudiar algunes qüestions relacionades amb el registre i el model de llengua en les dues traduccions de novel·les de Jane Austen que va dur a terme Jordi Arbonès: *Persuasió* (1988) i *L'abadia de Northanger* (1991). En un treball anterior (Marco, 2017) m'he ocupat dels patrons sintàctics que els experts han identificat en la ficció narrativa de l'autora anglesa i de com van ser traslladats al català per Arbonès, que era plenament conscient del valor estilístic de la sintaxi. En el present treball, en canvi, centraré l'atenció en aspectes de naturalesa lèxica que guarden relació, d'una banda, amb la recreació en català de la multiplicitat de veus que trobem en les novel·les d'Austen i de la singularitat de cadascuna d'aquestes veus, i, d'una altra banda, amb el model de llengua que configuren les tries lèxiques d'Arbonès. Abans d'entrar a fons en aquestes qüestions, però, miraré d'ubicar les obres que ens ocupen en les trajectòries de Jane Austen com a novel·lista i de Jordi Arbonès com a traductor.

Jane Austen (1775–1817) és una de les grans narradores britàniques i, a hores d'ara, sense cap mena de discussió, una autora plenament consolidada en el cànon de la ficció narrativa en anglès. El seu art clava les arrels en el segle XVIII, per tal com és deutor d'escriptors com ara Samuel Johnson, amb qui comparteix una visió moralitzant del món i alguns trets d'estil, o Henry Fielding, per l'ús constant de la ironia. Tanmateix, Austen porta l'art de la novella un pas més enllà que Fielding, en el sentit que les seues trames són més compactes que les del darrer —la construcció episòdica de les quals s'inspirava bastant en el *Quixot* i en la novella picaresca— i que la ironia, si més no en les obres de maduresa, és menys crua, més subtil. L'obra narrativa de Jane Austen es compon de sis novel·les i d'algunes narracions més breus que va escriure sent encara molt jove. Les dues novel·les que aquí ens ocupen, *Persuasion* i *Northanger Abbey*, pertanyen a dos moments molt diferents en la trajectòria de l'autora. Malgrat que totes dues es van publicar pòstumament el 1817, la primera és una obra de maduresa, la darrera novella completa de l'autora, acabada el 1816, mentre que la segona és una obra de joventut que Austen va reelaborar més tard i va acabar també, en la forma en què avui la coneixem, el 1816.

Jordi Arbonès (1929–2001), per la seua banda, va ser un traductor molt i molt prolífic que, des de la dècada dels 60 del segle passat fins a la seua mort, a les primeries del segle actual, va girar «gairebé cent llibres» (Farrés 2005, 41) de l'anglès al català, a més d'uns cinquanta al castellà. Entre els que va traduir al català, hi ha un bon grapat de narradors fonamentals en llengua anglesa dels segles XIX i XX. Arbonès va emigrar a l'Argentina la dècada de 1950, per raons sentimentals: s'hi va traslladar la família de la seua promesa i ell la hi va seguir. Després de compatibilitzar durant molts anys el treball editorial amb les traduccions, el 1988 va decidir convertir-se en traductor a temps complet. Segons Alsina (2005), les traduccions d'Arbonès de les novel·les de Jane Austen apareixen en un moment de transició en la seua trajectòria com a traductor. Al començament, es va dedicar sobretot a uns pocs autors nord-americans contemporanis amb qui sentia gran afinitat: Henry Miller (el que més, de bon tros), Hemingway i Faulkner, fonamentalment. Però, a mesura que ell es professionalitzava i que també ho feia el món editorial del país (Farrés 2005, 44), va haver d'acceptar tota mena d'encàrrecs, entre els quals figuraven autors d'altres èpoques amb qui potser no tenia tanta afinitat. És en aquest context que se situen les traduccions d'Austen. Abans, al llarg de la dècada dels 80, ja havia traduït Henry James i Thackeray; després d'Austen en traduirà molts d'altres, com ara Dickens, George Eliot, Poe, Melville o Charlotte Brontë. Tant *Persuasió* (1988) com *L'abadia de Northanger* (1991) van veure la llum dins la col·lecció Clàssics Moderns d'Edhasa, dirigida entre 1986 i 1993 per Francesc Parcerisas. La primera va ser un encàrrec d'aquesta editorial, mentre que la segona la va fer Arbonès per a Empúries, dirigida aleshores per Xavier Folch. Per raons econòmiques, però, no es va poder publicar sota aquest segell i finalment Edhasa en va comprar els drets.

2 Registre i model de llengua en les traduccions de Jordi Arbonès de les novel·les de Jane Austen

Alsina (2008) va estudiar de manera monogràfica les traduccions al català de l'obra de Jane Austen publicades fins al moment de redacció del seu estudi: *Orgull i prejudici* (1985), a càrrec d'Eulàlia Preses; les dues fetes per Arbonès que ara ens ocupen; *Mansfield Park* (1990), a càrrec de Dolors Ventós; *Seny i sentiment* (2004), de la mà de Xavier Pàmies; i una adaptació abreujada d'*Emma* per a un públic juvenil a càrrec de Josep Costa (1997). En relació amb les traduccions de Preses, Arbonès i Ventós, Alsina afirma el següent (2008, 78):

Un altre aspecte que cal esmentar del moment en què es publiquen les traduccions, sobretot les quatre primeres, és que apareixen en ple debat sobre el model de català literari, bàsicament centrat en la qüestió de si el model de llengua que calia seguir era el que havien establert els noucentistes, sobretot Eugeni d'Ors i Carner, vist com a artificiós per un sector de crítics i escriptors, o si calia seguir models de llengua més naturals, basats en la llengua parlada, establerts per prosistes com Josep Pla i Mercè Rodoreda. Dels traductors que es tracten aquí, el més directament afectat per aquesta situació va ser Jordi Arbonès, ja que la seva prosa fou una de les que van ser explícitament esmentades al llarg del debat, per ser criticada per uns i defensada per altres.

En què consistien aquestes crítiques? A tall d'exemple, en veurem algunes mostres, de les crítiques primer, i després de la línia de defensa que va seguir el mateix Arbonès. Al traductor li constava, segons explicava en una carta a Francesc Parcerisas datada el 13 de gener de 1996, que Oriol Izquierdo, aleshores director literari de Proa, es pronunciava sobre les seues traduccions en els següents termes (Mas 2016, 190):

he sabut que l'esmentat Oriol no s'està de bescantar les meves traduccions, dient que el meu model de llengua és arcaïtzant i que «pedroleja», tot arrodonint-ho afirmant que mentre ell sigui director literari a l'editorial, no m'encarregaran mai cap traducció. Això t'ho comento molt confidencialment, ja que no vull comprometre la persona que m'ho ha dit.

D'una altra banda, el 6 de febrer de 1997 va sortir a l'*Avui* una crítica de la traducció d'Arbonès de la novel·la *Puerto Vallarta: fugida cap al nord*, de Robert James Waller, signada per Joan Josep Isern i titulada «Cursa d'obstacles», en la qual es qualificava la novel·la traduïda d'«infecta versió al, diguem-ne, català», tot assenyalant algunes badades del traductor i carregant contra tries lèxiques que al crític li semblaven alienes a la llengua. Isern reblava el clau dient que Arbonès triava aquestes paraules amb «traïdoria» i que la lectura de la traducció era un «calvari» (Isern 1997). Pericay i Toutain (1996), al seu torn, en un to

certament més acadèmic però força belligerant també,¹ partien de la base que l'alternativa al model noucentista —el que ells anomenaven *prosa del 25*, la prosa d'escriptors com Pla o Rodoreda, en primera instància, i Fuster o Sales, més endavant, menys artificiosa i més propera a la llengua parlada— no va acabar d'imposar-se «en bona part per la influència superior de les traduccions, que aquells anys tornen a apoderar-se del mercat» (1996, 287). «Aquells anys» són els anys 60 i 70. Després d'esmentar Pedrolo en tant que reinstaurador «d'una mena de neonoucentisme de dubtosa solvència», hi afegeixen (ibid.):

Al costat de Pedrolo cal posar uns quants traductors de diverses generacions i de qualitat variada que, plagiant ecos del model carnerià, han contribuït a fer abandonar la prosa del 25. És, entre molts altres, el cas de Jordi Arbonès, que té una intervenció molt directa sobre la fixació de les característiques que tindrà la prosa catalana d'una manera general a partir de la dècada dels setanta, ja que entre els anys seixanta i els anys noranta es fa càrrec d'un nombre importantíssim de traduccions.

Tot seguit, aquests autors comenten una sèrie de trets que mostren les traduccions d'Arbonès, prenent com a exemple la que va fer l'any 1967 —tot i que no es va publicar fins nou anys més tard— del *Tròpic de Càncer* de Henry Miller, on detecten un vocabulari sexual «estrambòtic» (1996, 288) a més dels «tics noucentistes tradicionals» (1996, 289) i alguns castellanismes.

Com es defensa Arbonès d'aquestes crítiques i d'altres de semblants? Cal tenir en compte que el llibre de Pericay i Toutain és posterior a les traduccions de les novel·les de Jane Austen i molt posterior a d'altres que hi són esmentades, com ara la del *Tròpic de Càncer* o la de *L'amant de Lady Chatterley*; això no obstant, Arbonès no es va estar de respondre amb la contundència que, al seu parer, s'esqueia en cada cas. A la crítica d'Isern va respondre en el mateix mitjà, el diari *Avui*, amb una carta al director (Mas 2016, 238–239):

En canvi, comprenc molt bé que les persones que s'acostumen a parlar i escriure emprant tan sols un centenar i escaig de paraules, i que es limiten a transitar sempre els camins fressats i ben coneguts muntats en un rossi, es cabregin tan bon punt la més petita pedreta faci tintinejar la seva muntura. Aquestes persones són les que malden per reduir la llengua catalana a un patuès infecte i a establir un model de llengua ben escanyolit, i es creuen posseïdors de la veritat revelada i, per tant, amb autoritat per condemnar a les calderes d'en Pere Botero, tots aquells qui, com jo mateix, defensen la llibertat en la creació i no es volen sotmetre al llit de Procust de cap model establert, ni de llengua ni de res.

1 En una carta datada el 19 de maig de 1997, Arbonès diu a Matthew Tree, amb qui mantenia correspondència habitual (Caball 2013, 155): «De l'Isern, ja no me'n recordo gota. Però no sé si saps que ha aparegut un llibre que es diu *El malentès del noucentisme*, de Pericay i Toutain (els «malentranyats del rebentisme», els he batejat jo), en el qual em deixen més mal parat que l'imbècil de l'Isern, juntament, però, amb Pedrolo, C.A. Jordana, l'Avel·lí Artís i una colla més».

Com es veu, Arbonès condemna els models que empobreixen la llengua literària, tot deixant extramurs una gran quantitat de recursos, i reivindica la seua llibertat en tant que creador. Però en un altre escrit de la mateixa època (1996, 112–113) nega la major en afirmar que no hi creu, en el concepte de model de llengua, per tal com en el cas de les traduccions les pautes lingüístiques no les marca ni l'editor ni el mateix traductor, sinó l'autor de l'original (1996, 113):

En tot cas, si acceptéssim que existeix això que se sol anomenar un *model de llengua*, hauríem de concloure que n'hi ha diversos i distints, així com que, en tot cas, el model de llengua l'imposaria l'autor del llibre original, i no pas l'editorial, i ni tan sols el traductor, de la mateixa manera que és l'autor qui ens imposa el seu estil i, fins i tot, el seu lèxic. [...] En tot cas, jo m'estimaria més que parléssim de *nivells de llenguatge* o de *registres*.

Fins a quin punt és cert, això que argumenta Arbonès? És l'estil de l'original l'únic factor que configura el perfil lingüístic de la traducció o hi intervenen d'altres factors, entre els quals ocuparien un lloc prominent les preferències estilístiques del mateix traductor? En la traductologia moderna no escassegen els models de la traducció on el perfil de l'original és, certament, un element a tenir molt en compte, però sense ser, ni de bon tros, l'únic. A tall d'exemple, es podria esmentar el *model causal* de Chesterman (2000, 20), on s'identifiquen diferents nivells de causalitat que incideixen en la configuració del text traduït: les condicions socioculturals (normes, història, ideologies), l'encàrrec de traducció (*skopos*, text original, terminis, remuneració) i l'acte de traducció (coneixements del traductor, estat anímic, autoimatge). Tot seguit farem algunes constatacions que, sense intentar respondre les preguntes que encapçalen aquest paràgraf de manera definitiva, tractaran d'illuminar-les en el cas d'Arbonès com a traductor de Jane Austen. Ens fixarem en alguns dels tipus de registre que apareixen en les obres d'Austen i en el seu trasllat al català, i finalment mirarem de determinar fins a quin punt tenia raó Arbonès quan deia no tenir un model de llengua propi.

2.1 El tenor colloquial i l'oralitat fingida²

Tot i que el grau de colloquialitat o informalitat pertany al tenor del discurs i l'oralitat és una de les possibilitats que ofereix l'ampli ventall del mode —i que són, per tant, fenòmens en principi diferents—, ací els tractaré sota el mateix epígraf perquè en els textos literaris de ficció sovint convergeixen. De fet, tant colloquialitat com oralitat són un efecte que un autor pretén aconseguir mitjançant l'ús d'un seguit de recursos; un efecte d'immediatesa i

2 Tot i que el terme és bastant transparent, se'n pot trobar una definició, entre altres llocs, en Brumme (2008, 22).

de versemblança que en darrera instància té com a objectiu neutralitzar l'evident paradoxa que comporta fer servir la llengua escrita per a representar la parlada. Aquest efecte, doncs, és producte d'un artifici, i Arbonès n'era ben conscient (1996, 115):

Considero que la llengua literària és una convenció, sigui quin sigui l'idioma de què es tracti; quan l'escriptor intenta de reproduir la llengua viva, però, per molt que s'hi escarrassi, mai no arribarà a copiar estrictament la manera de parlar de la gent. I si ho aconseguia, el resultat no seria mai una obra artística. Seria un document per a una investigació sociolingüística o per al que fos, però no pas un producte de creació literària.

En una entrevista concedida uns anys després (Rodríguez Espinosa 2002, 222) encara hi afegia que l'excés de colloquialitat faria que una traducció envellira abans d'hora i que fora massa local. Doncs bé, dins de les limitacions que imposa la llengua escrita, per si mateixa, i de les que s'imposa el mateix traductor, es podria dir que Arbonès mira de reproduir els registres colloquials i orals de l'original amb una naturalitat sense estridències; unes estridències que no estarien justificades en la traducció d'una novella de Jane Austen. Vegem-ne un exemple extret de *Persuasió* (Austen 1988, 57–58):

—¡Va, va! —exclamà l'almirall—. Quines coses que diuen aquests minyons! Al seu temps no hi havia cap bergantí millor que l'*Asp*. Entre els d'antiga construcció, cap no l'igualava. ¡Sort en va tenir, d'aconseguir-lo! Bé sap ell que hi devia haver una vintena d'homes millors que no pas ell sol·licitant la plaça en aquell temps. Va ser un home afortunat de trobar una cosa semblant tan aviat, sense tenir competència.

—I prou que vaig beneir la meva sort, almirall, us ho asseguro —replicà el capità, ara parlant seriosament—. No us podeu pas imaginar com vaig estar satisfet amb aquell nomenament. Sentia aleshores un gran desig de fer-me a la mar, un gran desig. Tenia necessitat de fer alguna cosa.

En aquest intercanvi entre dos mariners de professió que a més són cunyats —l'almirall Croft i el capità Wentworth—, la illusió d'oralitat s'aconsegueix sobretot per mitjà de les exclamacions i de la inversió de l'ordre sintàctic amb fins emfàtics: «¡Sort en va tenir...», «Bé sap ell...», «I prou que vaig beneir...». En el lèxic no hi ha res que cride massa l'atenció en cap sentit, ni el de la formalitat ni el de la informalitat. Si ens fixem ara en l'original d'aquest passatge, veurem que les exclamacions també hi són, però que les inversions sintàctiques, no sempre; de fet, alguna de les introduïdes per Arbonès més aviat deriva d'oracions el·líptiques, on manca el subjecte i el verb copulatiu, com ara «Lucky fellow to get her!». Per tant, Arbonès de vegades no importa els recursos —cosa que les diferències entre sistemes i usos sovint no permeten—, sinó que busca l'equivalència d'efecte, ni que siga amb recursos diferents. Tot i que no sempre aconseguix aquesta equivalència, ja que en ocasions recurs i efecte van molt units. Per exemple, en el passatge de l'original trobem una anàfora —hi

ha dues oracions que comencen amb «Lucky fellow...»— que el traductor no ha reproduït, quan hauria estat molt fàcil fer-ho.

‘Phoo! phoo!’ cried the admiral, ‘what stuff these young fellows talk! Never was a better sloop than the *Asp* in her day. —For an old built sloop, you would not see her equal. Lucky fellow to get her!—He knows there must have been twenty better men than himself applying for her at the same time. Lucky fellow to get any thing so soon, with no more interest than his.’

‘I felt my luck, admiral, I assure you,’ replied Captain Wentworth, seriously.—‘I was as well satisfied with my appointment as you can desire. It was a great object with me, at that time, to be at sea,—a very great object. I wanted to be doing something.’ (Austen 2004, 56–57)

Un dels elements lingüístics que més contribueixen a la creació d’un registre col·loquial i oral versemblant és el de la fraseologia. Les unitats fraseològiques (UFs) —modismes i frases fetes, proverbis i refranys, fórmules conversacionals de tota mena— són sovint altament idiomàtiques, de manera que fomenten la sensació de genuïtat de la llengua. És cert que de fraseologismes se’n fan servir en tots els registres de la llengua, no només en els més col·loquials i orals; però no és menys cert que aquells que provenen de la saviesa popular acumulada al llarg dels segles tenen una flaire inequívocament oral, fins i tot quan s’usen en el discurs escrit. Només a tall d’exemple i sense cap afany d’exhaustivitat, en *Persuasió* trobem les UFes que es poden veure al quadre 1 (entre parèntesis s’indica el número de pàgina de les edicions utilitzades).

UF <i>Persuasió</i>	UF <i>Persuasion</i>
es donà bona manya (16)	had been skilful enough (18)
feia la seva (18)	would go her own way (19)
se les guanyen a pols (21)	work hard enough (21)
tot aniria com una seda (30)	need not involve any particular awkwardness (30)
que estiguessis a l’aguait (42)	that you may be upon the watch (41)
ja començaven a dreçar les orelles esperant l’arribada del cotxe (45)	the coach was beginning to be listened for (45)
el bo i el millor del seu celler (48)	all that was strongest and best in his cellers (47)
em faria home (58)	she would be the making of me (57)
probablement havia passat feines i treballs (60)	he had probably been at some pains (58)
això que dius no té ni cap ni centener (61)	you are talking quite idly (60)
i no el veig tornar sa i estalvi (62)	and he is safe back again (61)

UF <i>Persuasió</i>	UF <i>Persuasion</i>
mai no m'han acabat de fer el pes (66)	and I never think much of your new creations (65)
posar-se-li de nou a coll-i-be (69)	getting upon her back again directly (68)
veia de mal ull (70)	was not well inclined towards (69)
la Henrietta li hagués donat carbassa (71)	he had received a positive dismissal from Henrietta (70)
feien petar animadament la claca (73)	It was mere lively chat (71)
Tot semblava demostrar que la Louisa estava pel capità Wentworth (77)	Every thing now marked out Louisa for Captain Wentworth (76)
Ja fa prou temps que els fa l'aleta (79)	He has been running after them, too, long enough (77)
capaç de persuadir el més pintat (90)	able to persuade a person (87)
va marxar a corre-cuita (96)	with the utmost rapidity (92)
posar els cinc sentits (97)	he brought senses (93)
abandonar sense solta ni volta el lloc (101)	shrink unnecessarily (97)

Quadre 1: Mostra d'UFs en *Persuasió* i en *Persuasion*.

Una ullada a les UF's emprades per Arbonès permet comprovar que sovint deriven de segments de l'original que també són fraseològics (per exemple, «that you may be upon the watch» → «que estiguessis a l'aguait»), però d'altres vegades no és així. Segments com ara «se les guanyen a pols», «això que dius no té ni cap ni centener» o «capaç de persuadir el més pintat», si els comparem amb els seus respectius originals, il·lustren prou bé el fet que el traductor aprofita contextos diversos per utilitzar UF's encara que no hi haja cap estímul fraseològic al text de partida. Això concorda amb el que han constatat alguns estudis empírics sobre la fraseologia traduïda de diverses llengües al català (Marco 2013, Oster i van Lawick 2013) i amb la importància que els traductors literaris atribueixen a la fraseologia en tant que recurs estilístic (Marco 2011). En alguns dels exemples recollits al quadre 1, el fraseologisme del TM crea un efecte d'informalitat o col·loquialitat més gran que no es troba al text original.

2.2 Els idiolectes de *Northanger Abbey*

Un cas especial de simbiosi entre registre col·loquial i oral, d'una banda, i caracterització, d'una altra, el constitueixen els idiolectes assignats per Jane Austen a determinats personatges plans que voregen la caricatura i que són més freqüents en les obres primerenques de l'autora que no en les de maduresa (vegeu Alsina 2005, 48). A *Northanger Abbey* en trobem dos exemples ben eloqüents, d'aquest cas, en els germans Isabella i John

Thorpe. Es tracta de personatges pels quals la narradora mostra ben poca simpatia, però sense sotmetre'ls tampoc a un judici moral gaire sever. Tot plegat, és cert que no surten ben parats; però no sembla que la narradora mire de despertar en el lector una animadversió massa fonda envers ells. Ens fan l'efecte de ser ridículs —per vanitosos, per superficials, per poc entenimentats— més que no pas dolents. Tanmateix, tampoc no són innocus, ni de bon tros, i alguns dels seus actes fan patir visiblement, o perjudiquen d'alguna manera, aquells que els envolten i a qui diuen estimar.

Isabella Thorpe és, entre altres coses, exagerada, impacient, inconstant i maquinadora, i sovint atribueix als altres coses que pensa ella i ningú més. L'exageració es manifesta en un ventall ampli d'hipèrboles; la impaciència, en l'ús freqüent de complements de temps; la inconstància o volubilitat, en els canvis de tema durant la conversa, o d'opinió quan fa judicis de valor; i les seues maquinacions creen moltes situacions d'ironia dramàtica, per tal com el lector s'adona de seguida del seu caràcter manipulador, mentre que Catherine, l'heroïna de la novella i gran amiga seua, no hi veu més enllà de les aparences. Vegem una mostra de l'idiome d'Isabella, on són ben visibles alguns dels trets que s'acaben d'esmentar (Austen 1980, 23):

They met by appointment; and as Isabella had arrived nearly five minutes before her friend, her first address naturally was — 'My dearest creature, what can have made you so late? I have been waiting for you at least this age!'

'Have you, indeed! — I am very sorry for it; but really I thought I was in very good time. It is but just one. I hope you have not been here long?'

'Oh! these ten ages at least. I am sure I have been here this half hour. But now, let us go and sit down at the other end of the room, and enjoy ourselves. I have an hundred things to say to you. In the first place, I was so afraid it would rain this morning, just as I wanted to set off; it looked very showery, and that would have thrown me into agonies! Do you know, I saw the prettiest hat you can imagine, in a shop window in Milsom-street just now — very like yours, only with coquelicot ribbons instead of green; I quite longed for it. But, my dearest Catherine, what have you been doing with yourself all this morning? — Have you gone on with Udolpho?'

'Yes, I have been reading it ever since I woke; and I am got to the black veil.'

Aquests trets queden ben reflectits en la traducció d'Arbonès (Austen 1991, 35–36):

S'havien citat, i per tal com la Isabella arribà gairebé cinc minuts abans que la seva amiga, la primera frase que li va adreçar naturalment fou:

—Estimadíssima criatura, com és que arribes tan tard? Fa un segle que t'espero.

—De veres? Em sap molt de greu, però estava segura que arribava a l'hora. Tot just és la una. Espero que no faci molta estona que ets aquí.

—Oh! Fa deu segles almenys. Estic segura que deu fer ben bé mitja hora. Però ara, anem a seure a l'altre cap del saló, i procurarem de passar-ho bé. Tinc un centenar de

coses per contar-te. En primer lloc, tenia tanta por que es posés a ploure aquest matí, quan estava a punt de sortir... El cel estava cobert, i jo em moria d'angoixa! Saps una cosa? He vist el capell més bonic que et puguis imaginar, a l'aparador d'una botiga de Milsom Street, fa un moment: és molt semblant al teu, però amb cintes ataronjades en comptes de verdes; m'agradaria molt tenir-ne un així. Però digues, Catherine, què has fet aquest matí? Has continuat llegint l'*Udolpho*?

—Sí, he estat llegint des que m'he despertat, i he arribat a l'escena del vel negre.

En relació amb un dels trets enumerats més amunt, el de l'exageració, hi ha una paraula que es repeteix contínuament en boca d'Isabella Thorpe: l'adjectiu *amazing* (i, per derivació, l'adverbi *amazingly*). És ben revelador que, de les 18 vegades que l'autora empra aquest adjectiu o aquest adverbi en la novella, en 16 el posa en boca d'Isabella Thorpe (vegeu el quadre 2). Per tant, no és només que aquest personatge l'use sovint: és que és gairebé l'únic que l'usa. La correlació entre personatge i mot és molt alta, doncs, per la qual cosa no pot ser fruit de l'atzar. També és significatiu que en algun dels exemples del quadre la intervenció d'Isabella no es reproduïx en discurs directe sinó en discurs indirecte lliure («She was so amazingly tired, and it was so odious to parade about the pump-room»), de manera que ens és lícit, com a lectors, d'imaginar-nos la narradora rient per sota el nas davant les peculiaritats verbals de la Thorpe.

<i>Northanger Abbey</i>	<i>L'abadia de Northanger</i>
I think her as beautiful as an angel, and I am so vexed with the men for not admiring her! I scold them all amazingly about it. (24)	Jo la trobo bella com un àngel, i m'irrita que els homes no l'admirin. Sempre els renyo de mala manera, per això. (36)
I know you very well; you have so much animation, which is exactly what Miss Andrews wants, for I must confess there is something amazingly insipid about her. (24)	—Et conec molt bé; posseeixes una gran vivacitat, i això és exactament el que li manca a la senyoreta Andrews, perquè t'haig de confessar que és extraordinàriament insípida. (37)
'Sir Charles Grandison! That is an amazing horrid book, is it not? I remember Miss Andrews could not get through the first volume.' (25)	— <i>Sir Charles Grandison!</i> És un llibre terriblement avorrit, oi? Recordo que la senyoreta Andrews no va poder passar del primer volum. (37–38)
They are very often amazingly impertinent if you do not treat them with spirit, and make them keep their distance. (25)	De vegades solen ser terriblement impertinents si no els tractes amb fermesa i els mantens a distància. (38)
Well, I am amazingly glad I have got rid of them! (26)	—Bé, m'alegro enormement d'haver-me'ls tret de sobre! (39)
My dear creature, I am afraid I must leave you, your brother is so amazingly impatient to begin; (35)	—Mira, estimada, em temo que t'hauré de deixar, car el teu germà està tan impacient per començar a ballar, que no el puc retenir; (49–50)

<i>Northanger Abbey</i>	<i>L'abadia de Northanger</i>
It was amazingly shocking, to be sure; (68)	És ben lamentable, d'acord, (86)
he has amazing strong feelings (68)	té uns sentiments molt forts (86)
I am amazingly agitated, as you perceive. (92)	Com pots veure, jo estic tremendament agitada (113)
Amazingly conceited, I am sure (105)	Notablement presumptuós, en pots estar segura (127)
I am amazingly glad of it. (111)	No saps com me n'alegro (135)
I am amazingly absent; (112)	Sóc increïblement discreta [sic] (136)
they are so amazingly changeable and inconstant (114)	que són tan volubles i inconstants (138)
She was so amazingly tired, and it was so odious to parade about the pump-room; (115)	Estava completament esgotada, i detestava passejar pel balneari (139)
I must mean Captain Tilney, who, as you may remember, was amazingly disposed to follow and tease me (174)	em referixo [sic] al capità Tilney, qui, com recordaràs, demostrava una notable tendència a seguir-me i mortificar-me (206)
He is the greatest coxcomb I ever saw, and amazingly disagreeable. (175)	És l'individu més corcò que hagi conegut mai, i increïblement antipàtic (206)

Quadre 2: L'ús de l'adjectiu *amazing* i de l'adverbi *amazingly* com a tret idiolectal d'Isabella Thorpe.

Doncs bé, com el quadre 2 fa ben palès, Arbonès no manté la repetició vertical en la traducció, ja que els adjectius, adverbis o expressions d'una altra mena que s'empren com a equivalents d'*amazing(ly)* són d'allò més variats. No cal dir que, tècnicament, no hauria estat gens difícil trobar algun adjectiu o adverbi en català que reproduïra el sentit de l'original: pensem en *increïble(ment)*, per exemple, que s'hi hauria ajustat en la majoria d'ocasions. Per tant, les causes de la diversitat d'opcions cal buscar-les en un altre lloc. És possible que el traductor no se n'adonara, ni de la repetició ni de la seua funció caracteritzadora; però és més probable que sí que se n'adonara però renunciara a reproduir-la per l'aversion que tot sovint mostren els traductors a reproduir les repeticions dels originals, encara que responguen a una motivació estilística.³ En moltes ocasions, el principi de l'anomenada *variació elegant* sembla ser, en els textos traduïts, més potent que no el de la repetició deliberada. En qualsevol cas, sembla evident que aquí, en afeblir-se la cadena lèxica,⁴ es perd

3 Baker (1993, 243–245), per exemple, inclou aquest tret en la seua coneguda llista de (presumptes) universals de traducció, és a dir, de característiques que tendeixen a mostrar els textos traduïts, independentment dels factors que hi concórreguen (parell de llengües, gènere textual, tipus d'encàrrec, etc.).

4 Això coincideix amb el que sovint constata Alsina en analitzar algunes paraules clau del lèxic d'Austen que tenen connotacions socials o morals: vegeu, per exemple, Alsina (2008, 124) quan afirma que introduir

un element important de caracterització, que descansa en bona part en les particularitats idiolectals del personatge.

El germà d'Isabella, John, és un fatxenda vanitós que incorre en tota mena de contradiccions, la qual cosa és senyal de manca de seny i de caràcter, i que contínuament fa servir renecs i expressions malsonants en situacions en què això no seria acceptable, ja siga perquè hi ha dones presents o perquè encara no té prou confiança amb el personatge amb qui parla. Tot seguit es reproduïx un fragment on el seu llenguatge el caracteritza, amb poca intervenció de la narradora. John acaba d'arribar a Bath, on ja eren sa mare i les seues germanes, i de conèixer Catherine Morland, que és amiga de la seua germana Isabella, com acabem de veure. La conversa gira a l'entorn del cavall de John, que, segons el seu amo, és capaç de recórrer grans distàncies sense cansar-se, i també del carruatge (Austen 1980, 29–30):

'He *does* look very hot to be sure.'

'Hot! he had not turned a hair till we came to Walcot Church: but look at his forehead; look at his loins; only see how he moves; that horse *cannot* go less than ten miles an hour: tie his legs and he will get on. What do you think of my gig, Miss Morland? a neat one, is not it? Well hung; town-built; I have not had it a month. It was built for a Christchurch man, a friend of mine, a very good sort of fellow; he ran it a few weeks, till, I believe, it was convenient to have done with it. I happened just then to be looking out for some light thing of the kind, though I had pretty well determined on a curricule too; but I chanced to meet him on Magdalen Bridge, as he was driving into Oxford, last term: "Ah! Thorpe," said he, "do you happen to want such a little thing as this? it is a capital one of the kind, but I am cursed tired of it." "Oh! d—," said I, "I am your man; what do you ask?" And how much do you think he did, Miss Morland?"

'I am sure I cannot guess at all.'

'Curricule-hung you see; seat, trunk, sword-case, splashing-board, lamps, silver moulding, all you see complete; the iron-work as good as new, or better. He asked fifty guineas; I closed with him directly, threw down the money, and the carriage was mine.'

'And I am sure,' said Catherine, 'I know so little of such things that I cannot judge whether it was cheap or dear.'

Aquesta n'és la traducció d'Arbonès (Austen 1991, 42–43):

—Sembla molt acalorat.

—Acalorat! No se li ha mogut ni un pèl fins arribar a Walcot Church; però mireu-li les potes del davant; mireu-li les illades; només cal que us fixeïu com es mou; aquest cavall *no pot* anar a menys de deu milles per hora, encara que li lligueu les potes. ¿I què us sembla la meua calessa, senyoreta Morland? Ferma, oi? Ben armada; construïda a

variació on en l'original hi havia repetició «afebleix la cohesió».

ciutat; encara no fa ni un mes que la tinc. La van fabricar per a un clergue amic meu, una excellent persona; la va usar unes quantes setmanes, fins que, segons tinc entès, va decidir de desempallegar-se'n. Precisament aleshores jo anava buscant una cosa lleugera, d'aquesta mena, si bé m'inclinava més per una carretella; però veu's aquí que el vaig trobar al Magdalen Bridge, quan ell anava a Oxford, el mes passat. «Ah, Thorpe», ell que em diu, «no voldries pas comprar aquest carruatge? És el millor que es pot trobar en el seu gènere, però ja n'estic fins al capdamunt». «Oh, recoi», vaig fer, «sóc el vostre home. Quant en demaneu?» I quant us penseu que me'n va demanar, senyoreta Morland?

—Estic segura que mai no ho endevinaria.

—Està armada com una carretella, com veureu; seient, portaequipatge, caixa, parafangs, llums, motlures d'argent, tot complet, com podeu veure; la ferramenta, nova, o millor que nova. Me'n va demanar cinquanta guinees; vaig cloure el tracte sense donar-hi voltes, li vaig llençar els diners, i el cotxe era meu.

—Per la meua banda —digué la Catherine—, sé tan poc d'aquestes coses, que no podria dir si va ser barat o car.

D'una banda, els trets que defineixen John Thorpe traspuen a la traducció: hi veiem el personatge pagat de si mateix que pretén impressionar la senyoreta Morland amb les seues maneres desimboltes, la seua familiaritat amb cavalls i carruatges, les seues referències a Oxford. Quant al llenguatge barroer, el *damn* que fa servir davant la dama, i que seria poc escaient tant perquè la interlocutora és una dama com perquè l'acaba de conèixer, els és estalviat als lectors mitjançant un guió. Arbonès substitueix el guió per una paraula completa, *recoi*, que podria interpretar-se com un eufemisme més que no com un renec sense concessions. Malgrat això, el personatge hi és, en línies generals. La illusió d'oralitat i colloquialitat es fonamenta en les tries lèxiques, tant de paraules soltes («desempallegar-se'n») com d'unitats fraseològiques («[n]o se li ha mogut ni un pèl», «n'estic fins al capdamunt», «sense donar-hi voltes»), i també en el ritme de les oracions, en la seua vivor. Ara bé, al costat d'això trobem altres tries lèxiques potser menys lògiques des de l'angle de l'oralitat, com ara «cloure el tracte». Reprendrem aquesta qüestió més endavant, quan parlem de les opcions lingüístiques que cauen dins l'àmbit de la formalitat i fins i tot de l'arcaisme.

Quant a l'idiolecte del personatge, i més enllà dels recursos verbals que substancien els trets de personalitat enumerats al paràgraf anterior, també trobem un mot concret que es repeteix constantment en la seua boca: l'adjectiu *famous* i, per derivació, l'adverbi *famously*. Al quadre 3 es recullen totes les aparicions d'aquests dos mots en la novella.

Northanger Abbey

L'abadia de Northanger

a famous ball last night (43)

Un ball sensacional el d'anit (58)

A famous thing for his next heirs (45)

Bona cosa per als seus hereus (60)

<i>Northanger Abbey</i>	<i>L'abadia de Northanger</i>
It would be a famous good thing for us all (45)	Seria una cosa molt beneficiosa per a tots nosaltres (61)
<i>Mine</i> is famous good stuff to be sure (45)	I us asseguro que el vi que jo serveixo és de la millor qualitat (61)
and described to her some famous day's sport (48)	i li va descriure un gran dia de cacera de la guineu (63)
they will quiz me famously (56)	em prendran el pèl de quina manera (72)
A famous clever animal for the road (56)	Un animal d'allò més llest per a la ruta (73)
I dare say he gives famous dinners (73)	m'han dit que organitza uns sopars sensacionals (92)
A famous good thing this marrying scheme (97)	—Quina cosa grandiosa, aquest coi de casament (119)

Quadre 3: L'ús de l'adjectiu *famous* i de l'adverbi *famously* com a tret idiolectal de John Thorpe

El sentit de *famous* en tots aquests passatges no coincideix amb el més habitual avui dia. L'*Oxford English Dictionary*, en la seua segona edició, volum VI, en recull l'accepció que és pertinent ací (1989, 709): «Used (chiefly *colloq.*) as an emphatic expression of approval: Excellent, grand, magnificent, splendid, 'capital'». L'exemple més recent que en dona, d'aquesta accepció, data de 1966 i, per tant, no la considera obsoleta; però en tot cas seria molt inusual avui dia. Per tant, es tracta d'una mena de tic conversacional del personatge, que mira de cridar l'atenció mitjançant l'ús recurrent d'un mot. En qualsevol cas, l'autora té cura de fer servir *famous* com a tret idiolectal, ja que totes les ocurrencies del mot a la novella (nou en total) les trobem en boca d'aquest personatge. Per tant, el seu potencial caracteritzador (i caricaturitzador) es perd en la traducció, on es fa servir una àmplia gamma d'equivalents. El cas és anàleg al d'Isabella Thorpe.

2.3 El registre formal, arcaïtzant o literari

En les dues seccions anteriors hem parat atenció als registres que es podrien caracteritzar dient que mostren un tenor colloquial i un mode eminentment oral. Aquesta mena de registres es troben típicament als diàlegs; però en Jane Austen poden trobar-se també en el discurs indirecte lliure, on la veu de la narradora es fon amb la d'un personatge. En aquesta secció, en canvi, ens centrarem en aquelles tries lèxiques que denoten formalitat, artificiositat i fins i tot un cert grau d'arcaisme, una acusació que diversos crítics i comentaristes van dirigir a Arbonès, com ja hem vist més amunt. Caldria determinar, d'una banda, la prominència d'aquestes tries (és a dir, la seua freqüència relativa, la mesura en què criden l'atenció del lector), i d'una altra si obeeixen a l'estímul del text original o

es deuen més aviat a les inclinacions o preferències estilístiques del traductor. Per mirar d'escatir aquesta qüestió, ens centrarem en *Persuasió*.

La qüestió de la prominència pot començar a determinar-se, encara que no de manera concloent, mitjançant una cala: triem un passatge de narració, no de diàleg, on hi haja una certa introspecció, ja que aquestes condicions potser afavoreixen més que d'altres l'ús d'un llenguatge més *literari*, més allunyat de la parla. Per exemple, al principi del capítol 22 Anne Elliot reflexiona sobre el veritable caràcter del seu cosí, el senyor Elliot, que li ha estat revelat per la seua amiga la senyora Smith (Austen 1988, 182):

L'Anne tornà a casa seva sense deixar de pensar en el que havia sentit. En certa manera, el coneixement que havia adquirit sobre el tarannà de l'Elliot dissipava les seves inquietuds. Ja no tenia cap obligació de mostrar-se afectuosa amb ell. Com a rival del capità Wentworth, l'Elliot no mereixia pas més consideració que la que podia atorgar a qualsevol contrincant importú, i les seves inconvenients atencions de la nit passada, amb el perjudici irreparable que podien haver causat, no la pertorbaven gens. Tota compassió envers ell s'havia esvanit. Aquí, però, se li acabava l'alleujament. En tots els altres aspectes, en mirar a l'entorn o en meditar sobre l'esdevenidor, no hi veia res que no li produís desconfiança i recel. Experimentava una gran i anticipada tristesa quan pensava en el cruel desengany que tindria lady Russell i en la mortificació humiliant que planava sobre el seu pare i la seva germana; preveia molts i greus disgustos, sense saber com podria evitar-ne cap. S'alegrava de saber quin era el vertader fons de l'Elliot.

Res no crida massa l'atenció. Podríem subscriure les paraules de Parcerisas, segons les quals era difícil d'entendre que s'hagueren criticat les traduccions d'Arbonès per excés d'arcaisme (Mas 2016, 9, 10):

no ho he acabat d'entendre mai perquè, a mi, les seves traduccions sempre em van semblar modèliques i la seva llengua d'un estàndard intemporal, elegant i correcte, molt apte precisament per a la traducció dels clàssics moderns que han de poder ser llegits amb gust sense que, a les costures, es vegi mai cap fil de pretesa modernor o actualitat que, passats uns pocs anys, en delatarà la immediata data de caducitat. [...] Aquesta és una de les coses que m'agradaven de les seves traduccions: el seu català era d'una pura normalitat i a mi, almenys, mai no em va fer pensar en una construcció forçada, ni arcaica, ni de ganyota moderneta.

Per tant, si no és prominent l'ús d'arcaismes, no té cap sentit que en busquem l'estímul al text original, que, d'altra banda, tampoc no crida l'atenció des d'aquest punt de vista.

Ara bé, si per comptes de fer una cala —necessàriament local— portem a terme una cerca més extensa, sí que trobem mots i expressions que, al parer d'alguns, serien arcaics o marcadament formals. Al quadre 4 s'ofereix una mostra d'aquesta mena de mots (en negreta) i dels fragments corresponents del text original. No cal dir que la inclusió

d'alguns d'aquests mots en el llistat és difícilment objectivable i, per tant, pot semblar discutible. Sovint s'esdevé que un mot que es percep com a *literari* en una part del domini és relativament habitual en una altra; i en darrera instància, més enllà de les diferències geogràfiques —i temporals, perquè des de la publicació de *Persuasió* ja han transcorregut gairebé trenta anys—, hi ha les individuals, del tot imprevisibles, per tal com el cabal lèxic de cada lector és producte d'experiències i influències molt diverses.

<i>Persuasió</i>	<i>Persuasion</i>
l' encimbellament de l'antiga i respectable família (7)	rise of the ancient and respectable family (9)
El rostre macilent de l'Anne; el de la Mary, tosc; els dels seus veïns, cada cop més decrepits, i les potes de gall que envaïen ràpidament les temples de lady Russell havien estat durant molt de temps la causa del seu desesme (10)	Anne haggard, Mary coarse, every face in the neighbourhood worsting; and the rapid increase of the crow's foot about Lady Russell's temples had long been a distress to him (12)
Com a persona integèrrima i escrupolosa (14)	She was of strict integrity herself (15)
No tots naixem parençosos (21–22)	We are not all born to be handsome (22)
La senyora Clay, però, estava tan capmassada (24)	But Mrs. Clay was talking so eagerly (25)
per tal que l'aire fresc li amorós la cremor de les galtes (25)	to seek the comfort of cool air for her flushed cheeks (26)
La malenconia de l'amor contrariat aombrà totes les il·lusions de la seva joventut (28)	Her attachment and regrets had, for a long time, clouded every enjoyment of youth (28)
mesos autumnals (32)	autumnal months (32)
Als vestits no els mancava cap detall; tenien boniques faccions i un bon tarannà i es captenien d'una manera desimbolta i agradosa; (38)	Their dress had every advantage, their faces were rather pretty, their spirits extremely good, their manners unembarrassed and pleasant; (38)
el seu cutis rubicund i recremat pel temperi (44)	though her reddened and weather-beaten complexion (44)
També la coincidència contristà el senyor Musgrove (47)	Mr. Musgrove was, in a lesser degree, affected likewise (46)
ell sabia gomboldar més bé la seva esposa (49)	he could take best care of his wife (48)
Aquells comentaris i aquell enartament es repetiren (49)	The same story and the same raptures were repeated (48)
que no l'assaltessin les mateixes remembrances que a ella (56)	that he could be unvisited by remembrance any more than herself (55)
sense cuiner que els preparés la minestra (57)	or any cook to dress it (56)

<i>Persuasió</i>	<i>Persuasion</i>
No existeix necessàriament cap relació entre la tossa d'una persona i el dolor de la seva ànima (60)	Personal size and mental sorrow have certainly no necessary proportions (59)
alambinada cortesia (61)	this superfine, extraordinary sort of gallantry (60)
que ja no podia complir sense aperduament de forces (68)	which he could no longer get through without much injurious fatigue (67)
Allò que va oir l'Anne en primer lloc (75)	What Anne first heard was (74)
Romania oculta rere una mata esponerosa de boix grèvol (76)	While she remained, a bush of low rambling holly protected her (75)
dominada per un acorament histèric (96)	the hysterical agitations (92)

Quadre 4: Mostra de mots que es podrien considerar arcaics, formals o marcadament literaris en la traducció de *Persuasion*.

No sembla que la tria d'aquestes peces lèxiques vinga determinada, o condicionada, en la majoria de casos, per un nivell alt de formalitat en l'original. De fet, es podrien proposar alternatives que haurien representat bé el sentit de l'original i, alhora, haurien estat estilísticament més neutres, menys marcades, en el sentit que s'haurien acostat més als usos lingüístics habituals. Per exemple, «ascens» per «encimbellament»; o «neguit» per «desesme»; o «del tot/d'allò més íntegra» per «integèrrima»; o «enterbolí» per «aombrà»; o «de tardor» per «autumnal». Aquestes alternatives eren a l'abast del traductor, però aquest no les va activar perquè en va preferir d'altres, cosa perfectament legítima; i l'elecció no deriva del perfil del text original sinó de les preferències estilístiques del traductor, que poden obeir a molts motius i en gran mesura poden ser inconscients. El que justifica aquestes preferències sovint és la història sencera del traductor, la seua biografia vital i intel·lectual, un magma on es barregen influències, lectures, tarannà, expectatives, etc. I és ací on comença a trontollar una mica l'afirmació d'Arbonès segons la qual el traductor no ha de tenir un model de llengua perquè es deu a l'autor original i al seu estil. És evident que el traductor modula la seua veu en funció d'allò que està traduint; però no sembla menys cert que al darrere de les seues tries hi ha també un element d'inclinació personal que estableix lligams no amb el text o l'autor originals sinó amb si mateix i, en darrera instància, amb el lector. En la seua relació amb el lector meta, el traductor posa el llistó en un nivell determinat; la línia que segueix aquest llistó, que normalment no serà recta, per tal com serà feta d'afirmacions però també de renúncies, és allò que en narratologia s'anomena el *lector implícit*, en aquest cas de la traducció, és clar, no de l'original; i el lector implícit no és altra cosa que la imatge del lector que projecta sobre el text traduït el *traductor implícit*, un terme encunyat per Schiavi (1996).

Potser val la pena aturar-se en l'aspecte narratològic de la qüestió per si hi dona llum. La cadena de la comunicació narrativa s'ha representat, tot partint de les contribucions de

Booth (1961), Chatman (1978) o Rimmon-Kenan (2002), entre d'altres, de la següent manera (ací seguiré, per raons de comoditat expositiva, la representació i l'argument de Munday 2008, 11 i ss.):

Autor—autor implícit—narrador—text—narratari—lector implícit—lector

L'autor i el lector són o han estat persones reals, de carn i os; l'autor implícit és la imatge de l'autor que es construeix el lector a partir de la lectura del text; el lector implícit seria l'homòleg de l'autor implícit, és a dir, la imatge del lector que construeix, o inscriu, l'autor en el text (tot i que aquesta imatge també pot ser derivada del text pel lector real); el narrador és aquella veu o aquelles veus que, en el context intern, contenen la història; mentre que el narratari, finalment, seria l'homòleg del narrador, quan n'hi ha, és a dir, aquell personatge de ficció que, en el context intern de la història, fa de receptor. Tanmateix, com fan palès Hermans (1996) o Schiavi (1996), aquesta representació no serveix per als textos narratius traduïts, on el lector especial que és el traductor, i que figura més amunt com a darrera baula de la cadena, esdevé al seu torn l'autor en una nova cadena que ens portarà fins al lector meta. Aquesta nova cadena podria representar-se així (Munday 2008, 12):

Lector del TO/Traductor real—traductor implícit—narrador del TM—narratari del TM—lector implícit del TM—lector del TM

Per a Schiavi (1996, 15), el traductor implícit seria el conjunt de pressuposicions de traducció que fa el traductor en funció del llibre que tradueix i del públic que s'imagina («the audience envisaged» és l'expressió que empra l'autora). Sousa resumeix les implicacions per a la traducció de la cadena narratològica de la següent manera (2002, 18):

In the process of translating, the translator has to make many conscious decisions on how to translate specific expressions, how to convey certain meanings, how to bring the implied author's intentions through, how to use the most appropriate style and the appropriate register, and he does this with both the ST and the TL reader in mind. Like the author, he creates an image of a reader who will understand the text fully: the TT implied reader. And, finally, like the author, he creates a TT implied author.

Doncs bé, segons aquesta autora, l'existència d'un autor implícit en la traducció pressuposa l'existència d'un traductor implícit (ibid.). El que passa és que el traductor implícit és una presència difusa en el text traduït, que només es fa palesa («overt») quan la recreació de les intencions de l'autor implícit del TO esdevé problemàtica, per la raó que siga:

This happens when the IT [*implicit translator*] is perceived not to recreate the intentions of the IA(ST) [*autor implícit del text de partida*] very well; when he [*sic*] is perceived to have recreated them against the odds and with virtuosity; when he is perceived to have

recreated them in a way that is strikingly creative vis à vis the TL linguistic norms; or when the IT is perceived to have reshaped the intentions of the IA(ST) in a limiting or adaptive way. (Sousa 2002, 19)

Al meu parer, les opcions de traducció suposadament arcaïtzants o marcadament literàries que ara ens ocupen, en el cas d'Arbonès, entrarien dins la categoria de la recreació del text de partida «against the odds and with virtuosity»; és a dir, d'una manera que no seria la més esperable i amb un grau de virtuosisme superior a l'habitual. Així és com la considerarien els crítics de l'estil d'Isern o Pericay i Toutain, com hem vist més amunt; aquests crítics serien lectors reals que, per les seues pròpies preferències estilístiques, s'allunyarien bastant del lector implícit que projecta Arbonès sobre les seues traduccions, un lector, ja ho hem vist, que admetria un ventall ampli de possibilitats expressives, algunes de les quals s'allunyarien bastant de la llengua parlada, i que rebutjaria les limitacions inherents a l'anomenat català *light*. El traductor implícit que es deriva de traduccions com ara *Persuasió* o *L'abadia de Northanger* fa, en definitiva, una proposta estilística; i la fa, com hem vist més amunt, en virtut de la llibertat creativa de què s'investeix el traductor real.

D'altra banda, el lector implícit i el traductor implícit projectat per dues traduccions fetes pel mateix traductor, fins i tot amb poc de temps de diferència, poden variar. Aquesta és una de les possibles explicacions del fet que, en la traducció de *Persuasion*, publicada a les darreries de 1988 però lliurada l'octubre de 1987, Arbonès faça servir amb gran profusió peces lèxiques com *llur*, *car* i *mes*, i que també hi apareguen, en menor mesura, *hom*, *ans* o *àdhuc*, mentre que en la de *Northanger Abbey*, publicada el 1991 per Edhasa però lliurada a Empúries, l'editorial que li l'havia encarregada inicialment, al llarg de 1989, l'ús d'aquestes paraules siga més matisat. És ben sabut que aquesta mena de mots van constituir, uns anys després, un dels blancs preferits de les crítiques d'autors com Pericay i Toutain (1996), que els consideraven romanalles gairebé aberrants d'un noucentisme que, moltes dècades després de mort, encara lliurava batalles inversemblants en el camp de la traducció. En aquest sentit, podríem considerar-los mots *totèmics*, investits d'un cert simbolisme. El fet és que, per la raó que siga, a *L'abadia de Northanger* l'únic d'aquests mots que trobem utilitzat amb molta freqüència és *car* (el seu ús és constant); *llur*, molt habitual a *Persuasió*, no es fa servir mai, i el mateix es pot dir de *mes*, que també era força freqüent a la traducció de 1989, tot i que no tant com *llur*; i d'*hom* i d'*àdhuc*, que a *Persuasió* es feien servir amb mesura, a *L'abadia de Northanger* no n'hi ha ni rastre, mentre que *ans* s'hi usa tan sols una vegada.⁵ Per tal de saber si aquestes diferències obeeixen a una evolució del model de llengua d'Arbonès, caldria examinar les seues traduccions d'altres autors i per a altres editorials d'aquells mateixos anys. Si, per contra, les diferències es deuen a alguna circumstància concreta relacionada amb la traducció de *L'abadia de Northanger*, a la correspondència entre Arbonès i Parcerisas (Mas 2016) no se'n fa cap esment. Una altra possibilitat és que es

5 Aquestes dades són resultat de l'anàlisi manual dels deu primers capítols de la novel·la, que representen si fa no fa un terç de la seua extensió total.

feren correccions a Empúries i que més endavant, quan Edhasa va comprar la traducció a aquesta editorial, aquestes correccions s'acceptaren implícitament, sense ser qüestionades ni per la casa compradora ni pel traductor, que potser no en tenia notícia. Ens movem, com es veu, en el terreny de les especulacions. Siga com siga, pot ser interessant remarcar que la traducció d'Arbonès de *Northanger Abbey* va ser reeditada el 2007 per Proa i s'hi van introduir canvis significatius, tot i que no n'hi ha cap indicatiu, de la revisió, a la pàgina de crèdits. Són significatius —però no massa importants quant al volum— perquè una comparació sistemàtica entre les edicions de 1991 i 2007 donaria molta llum sobre els aspectes de la llengua d'Arbonès que, a ulls d'un revisor més o menys contemporani nostre, eren poc recomanables, per les raons que ací ens ocupen: el seu pretès arcaisme o literarietat excessiva.

Per acabar d'arrodonir aquesta qüestió del presumpte ús per part d'Arbonès de lèxic arcaic o marcadament literari, i de les crítiques rebudes per aquest motiu, cal fer esment de dos aspectes més. El primer és obvi però no per això deixa de ser fonamental: Arbonès va treballar sempre des de la distància, des d'una Argentina on no podia sentir la llengua viva, parlada cada dia. Farrés atribueix a aquest fet un valor explicatiu (2005, 45):

voldria apuntar que la privació d'un ensenyament normal en la pròpia llengua, d'una banda, i de l'altra el fet d'haver dut a terme tota la seva obra de traductor fora de l'àmbit lingüístic del català, bé podrien haver provocat alguna o altra distorsió en el seu ús del llenguatge.

Com fa palès Udina (2005, 30), Montserrat Roig, amiga d'Arbonès, li manifesta en una carta de 1990 el seu astorament davant la capacitat del nostre traductor de treballar —i de treballar tant— sense sentir la llengua cada dia. Ell li respon amb un argument que ja hem vist reproduït més amunt: que la llengua literària és una convenció i no es correspon mai amb la llengua parlada; i hi afegeix que, en el cas del català, podria ser fins i tot un avantatge no sentir-lo cada dia, ja que la llengua parlada es troba força degradada en llocs com Barcelona. El segon aspecte a què em referia fa un moment és el de l'antídote de les crítiques, és a dir, les mostres de suport que Arbonès va rebre d'editors, escriptors i altres traductors. Ací, per raons argumentatives, ens hem fet ressò només d'algunes crítiques i atacs; però, segons Udina (2005), van ser molt més nombroses les manifestacions d'afecte i solidaritat. Entre els noms esmentats per Udina, en aquest sentit, figuren els de Pedrollo, Benguerel, Triadú, Espriu, Manent, Mallafrè, Parcerisas o Todó. De vegades el to va més enllà del mer suport i arriba a l'admiració, com en el cas de l'escriptor mallorquí Antoni Serra (Udina 2005, 32), o el del novel·lista i historiador Agustí Alcoberro, qui, segons testimoni del mateix Arbonès en una carta adreçada a Matthew Tree i datada el 19 de maig de 1997, diu que «es considera alumne meu i que creu que tota una generació d'escriptors m'han tingut com a una mena de mestre a través de les meves traduccions» (Caball 2013, 155). Tot això redreça una mica l'equilibri i situa les coses, potser, en uns termes més justos.

3 Conclusió

La pregunta central que ens plantejàvem en aquest treball era si Arbonès tenia raó quan afirmava que un traductor no ha de tenir un model de llengua propi —sobretot si aquest model és limitador— perquè la seua feina consisteix a reproduir l'estil de l'autor que tradueix i això l'obligarà a fer servir diferents registres, o nivells de llenguatge —per emprar l'expressió que empra ell. Les traduccions que va fer a la segona meitat dels anys 80 de dues novel·les de Jane Austen són una pedra de toc adient, ja que aquesta autora es caracteritza precisament per la multiplicitat de veus que apareixen en les seues novel·les, bastant diferenciades entre elles i amb una gran capacitat de caracterització. Doncs bé, la resposta és sí i no alhora. De seguida veurem per què.

D'una banda, la resposta és que sí que tenia raó perquè veiem que el traductor fa un gran esforç per reproduir aquesta multiplicitat. En el cas dels registres caracteritzats per un tenor col·loquial i un mode oral, Arbonès cerca la naturalitat de la llengua parlada, però sense perdre mai de vista que llengua parlada i llengua escrita són molt diferents i que l'oralitat, quan passa pel sedàs de la literarietat, es convencionalitza sense remei. En algun moment, o sovint —això caldria determinar-ho, perquè no oblidem que aquest estudi no ha tingut un focus quantitatiu—, els diàlegs de la traducció poden ser una mica menys col·loquials, més formals, que els del text original; tanmateix, també pot esdevenir-se el contrari, com s'ha vist en el cas dels fraseologismes, que sovint introdueixen en el text traduït un grau més alt d'informalitat del que hi havia a l'original. Pel que fa al cas particular dels idiolectes de John i Isabella Thorpe en *L'abadia de Northanger*, Arbonès reïx a traslladar al català el seu poder caracteritzador, de manera que les singularitats dels personatges es perceben igual de bé en la traducció que en l'original; amb l'únic matis que el traductor no ha reproduït de manera consistent en català els mots *amazing(ly)* i *famous(ly)*, que es repeteixen de manera sistemàtica en boca d'Isabella i de John, respectivament, i que per tant constitueixen una part molt audible del seu idiolecte. El traductor empra una gran varietat de solucions per a cadascun d'aquests mots, per la qual cosa la seua funció caracteritzadora es perd en la traducció. En general, però, subscriu plenament la valoració que fa Alsina (2005, 51) quan afirma que la traducció d'Arbonès «també reflecteix sovint, cosa més difícil, les diferències subtils de llenguatge que caracteritzen les veus dels diversos personatges».

Però la resposta a la pregunta que s'ha formulat és, alhora, que Arbonès no tenia raó quan afirmava no tenir un model de llengua, perquè moltes de les seues tries deriven no del perfil del text original, sinó de les seues preferències estilístiques. El traductor feia servir mots i expressions que els seus crítics van considerar arcaics o massa literaris per al gust del lector contemporani; al mateix temps, com hem vist, hi va haver molts altres escriptors, traductors i editors que li van fer costat i li van donar el seu suport davant d'aquestes crítiques, que de vegades van ser molt virulentes. El que aquest treball ha fet palès —amb les limitacions pròpies d'un treball que, hi insistiré de nou, no quantifica— és que els mots i expressions presumptament arcaics o marcadament literaris no sovintegen tant com els crítics donaven a entendre, però que no es pot negar que hi són, en certa mesura. I en relació amb això la

defensa d'Arbonès em sembla ben justa: el traductor empra les solucions que li semblen més adients en virtut de la seua llibertat creativa. Això, reinterpretat en termes narratològics, vol dir que el traductor, en general, o el traductor d'aquestes dues novel·les de Jane Austen en particular, projecta un determinat lector implícit en els seus textos; és evident que aquest lector implícit no es correspon amb els lectors reals que són els crítics adversos, sinó amb un de més comprensiu, generós i integrador pel que fa als límits de la llengua literària; però, al meu parer, és igual d'evident que el traductor hi té dret, a fer la seua proposta estilística, i després els lectors reals ja decidiran si volen assemblar-se al lector implícit alludit o no. La lectura que va fer Arbonès de les novel·les d'Austen es podria haver expressat en català d'una altra manera, és clar; però ja no hauria estat la manera d'Arbonès. I aquesta dialèctica entre com és un text traduït i com podria haver estat és la font d'on brolla la riquesa i la varietat inexhaurible de la traducció literària.

Agraïments

La recerca en què es basa aquest article ha rebut suport del projecte FFI2015-68867-P, finançat pel Ministeri d'Economia i Competitivitat.

Referències bibliogràfiques

- Alsina, Victòria. 2005. «Jordi Arbonès. Les traduccions de Jane Austen». *Quaderns. Revista de traducció* 12: 47-58.
- . 2008. *Llengua i estilística en la narrativa de Jane Austen. Les traduccions al català*. Vic: Eumo.
- Arbonès i Montull, Jordi. 1996. «Encara més reflexions sobre aspectes pràctics de la traducció». *Revista de Catalunya* 104 (febr.): 112-120.
- Austen, Jane. 1980. *Northanger Abbey, Lady Susan, The Watsons, and Sanditon*. Oxford: Oxford University Press.
- . 1988. *Persuasió*. Traducció de Jordi Arbonès. Barcelona: Edhasa.
- . 1991. *L'abadia de Northanger*. Traducció de Jordi Arbonès. Barcelona: Edhasa.
- . 2004. *Persuasion*. Oxford: Oxford University Press.
- Baker, Mona. 1993. «Corpus Linguistics and Translation Studies – Implications and Applications». Dins Mona Baker, Gill Francis i Elena Tognini-Bonelli, eds., *Text and Technology. In Honour of John Sinclair*, 233-250. Amsterdam / Filadèlfia: John Benjamins.
- Booth, Wayne C. 1961. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Brumme, Jenny. 2008. «Traducir la oralidad teatral. Las traducciones al castellano, catalán, francés y euskera de *Der Kontrabaß* de Peter Süskind». Dins Jenny Brumme, ed., *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales*, 21-64. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- Caball, Josefina, ed. 2013. *Epistolari Jordi Arbonès & Matthew Tree*. Lleida: Punctum.
- Chatman, Seymour. 1978. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, Nova York: Cornell University Press.

- Chesterman, Andrew. 2000. «A Causal Model for Translation Studies». Dins Maeve Olohan, ed., *Intercultural Faultlines. Research Models in Translation Studies I. Textual and Cognitive Aspects*, 15–27. Manchester: St. Jerome.
- Farrés, Ramon. 2005. «Les traduccions de Jordi Arbonès: una visió de conjunt». *Quaderns. Revista de traducció* 12: 41–46.
- Hermans, Theo. 1996. «The Translator's Voice in Translated Narrative». *Target* 8 (1): 23–48.
- Isern, Joan Josep. 1997. «Cursa d'obstacles». *Avui*, 6 febr.
- Marco, Josep. 2011. «Some Insights into the Factors Underlying the Translation of Phraseology in the COVALT corpus». Dins Pekka Kujamäki, Leena Kolehmainen, Esa Penttilä i Hannu Kemppanen, eds., *Beyond Borders – Translations Moving Languages, Literatures and Cultures*, 197–214. Berlín: Frank & Timme.
- . 2013. «La traducció de les unitats fraseològiques de base somàtica en el subcorpus anglès-català». Dins Llum Bracho Lapiedra, ed., *El corpus COVALT: un observatori de fraseologia traduïda*, 163–215. Aquisgrà: Shaker Verlag.
- . 2017. «Jordi Arbonès, traductor de *Persuasion* i *Northanger Abbey*». Ponència presentada al *II Simposi Dones traductores, dones traduïdes. Jane Austen, dos-cents anys després*, Universitat de Vic, 5 de maig de 2017.
- Mas López, Jordi, ed. 2016. *Epistolari Jordi Arbonès & Francesc Parcerisas*. Lleida: Punctum.
- Munday, Jeremy. 2008. *Style and Ideology in Translation. Latin American Writing in English*. Londres / Nova York: Routledge.
- Oster, Ulrike, i Heike van Lawick. 2013. «Anàlisi dels somatismes del subcorpus alemany-català». Dins Llum Bracho Lapiedra, ed., *El corpus COVALT: un observatori de fraseologia traduïda*, 267–294. Aquisgrà: Shaker Verlag.
- Pericay, Xavier, i Ferran Toutain. 1996. *El malentès del noucentisme. Tradició i plagi a la prosa catalana moderna*. Barcelona: Proa.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. 2002 (2^a ed.). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Londres: Methuen.
- Rodríguez Espinosa, Marcos. 2002. «Identidad nacional y traducción. Entrevista con Jordi Arbonès i Montull (1929–2001)». *TRANS* 6: 215–224.
- Schiavi, Giuliana. 1996. «There Is Always a Teller in a Tale». *Target* 8 (1): 1–21.
- Simpson, John, i Edmund Weiner, eds. 1989 (2^a ed.). *The Oxford English Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.
- Sousa, Cristina. 2002. «TL versus SL Implied Reader: Assessing Receptivity when Translating Children's Literature». *Meta* 47 (1): 16–29.
- Udina, Dolors. 2005. «La correspondència de Jordi Arbonès». *Quaderns. Revista de traducció* 12: 25–32.

Retraducció i models de llengua literària.

La metamorfosi de Franz Kafka en català

JORDI JANÉ-LLIGÉ

Universitat Autònoma de Barcelona

Resum: *La metamorfosi*, de Franz Kafka, és una de les obres canòniques de la literatura occidental que més vegades s'ha traduït al català. D'ençà de 1978, quan se'n publicà la primera traducció, n'han aparegut deu versions diferents més —comptabilitzant les dues revisions d'aquest primer text traduït i les posteriors retraduccions i revisions que s'han dut a terme. El propòsit d'aquest treball és analitzar les causes que expliquen l'existència d'aquest gran nombre de versions d'un mateix text en una literatura de les dimensions de la catalana i en un espai de temps tan reduït i relacionar-ho amb el debat sobre el model de llengua literària, particularment en les traduccions, que ha tingut lloc en el sistema literari català almenys des del Noucentisme. Per fer-ho, abordarem d'una banda el fenomen de la retraducció des d'una perspectiva teòrica, i de l'altra oferirem una anàlisi textual comparativa d'aquestes versions.

Paraules clau: *La metamorfosi* de Franz Kafka, retraducció, models de llengua literària, anàlisi de textos traduïts.

Abstract: *The metamorphosis* by Franz Kafka is one of the works of Western literary canon that has been translated into Catalan more times. Since 1978, when the first translation was published, ten more different versions have appeared on the market —taking into consideration the two revisions of the first translation and the later retranslations and revisions. The purpose of this paper is to analyze the reasons that explain this great number of versions of the same text in a literature of small dimensions as the Catalan and to relate this fact to the debate about models of literary language, especially in translation, that has been taking place within the Catalan literary system at least from the *Noucentisme* on. To this end I will first focus on the retranslation phenomenon from a theoretical point of view and secondly, I will offer a comparative textual analysis of these versions.

Key words: *The metamorphosis* by Franz Kafka, retranslation, models of literary language, textual analysis of translations.

1 Per què retraduir?

La percepció d'obsolescència (o caducitat) de les traduccions literàries ja existents i, consegüentment, la necessitat sentida d'haver de retraduir-les constitueixen objecte d'estudi i debat no només en el si dels estudis traductològics i literaris que parteixen d'un enfocament històric, sinó també en altres àmbits, com en l'àmbit editorial o en el de la crítica literària. Antoine Berman formula aquesta «necessitat» de la següent manera:

D'ordinaire, on cherche le fondement de la nécessité des retraductions dans un phénomène lui-même assez mystérieux: alors que les originaux restent éternellement jeunes (quel que soit le degré d'intérêt que nous leur portons, leur proximité ou leur éloignement culturel), les traductions, elles, «vieillissent». (Berman 1990, 2)

Si d'una banda se sol considerar modernament que una obra clàssica —com les que ens han llegat Shakespeare, Molière o Ausiàs March— manté en el seu sistema literari una vigència perdurable en la seva llengua original i que la seva lectura no requereix de cap altre ajut que el d'un nombre acotat d'aclariments a peu de pàgina, d'altra banda és també comunament acceptat per tothom —si no sentit fins i tot com una necessitat— que la traducció d'una obra clàssica ha de ser refeta periòdicament per tal d'adaptar-ne el llenguatge a les canviants convencions que determinen la fesomia de la llengua, i també de la llengua literària, a cada moment històric. Si d'una banda, doncs, ens sembla inqüestionable que cal llegir el *Llibre d'amic e amat* tal com Lluís el va escriure, també considerem una obvietat que a l'hora de llegir les *Metamorfosis* d'Ovidi no triarem la traducció pionera al català que Francesc Alegre en va fer al segle XV, sinó una de les traduccions que se n'han fet més recentment.

Tanmateix, la decisió d'elaborar una nova traducció d'un text literari —de retraduir-lo, doncs— pot respondre no només a la constatació d'obsolescència funcional i comunicativa de la/ les traducció(ns) preexistent(s), sinó que pot ser motivada per altres consideracions. Isabelle Vanderschelden, per exemple, en té en compte cinc:

1. The quality of the existing translation is unsatisfactory and cannot be revised efficiently.
2. A new edition of the original which will become standard is published.
3. The existing translation is considered outdated, from linguistic and cultural points of view.
4. The re-translation is assigned a special function, such as that of a classic in a simplified edition designed for children.
5. The re-translator proposes an interpretation of the original differing from that of the existing translation. (Vanderschelden 2000, 1555)

En l'àmbit dels estudis de la traducció, la qüestió de la retraducció ha suscitat una àmplia bibliografia que, tal com assenyalen Kaisa Koskinen i Outi Paloposki, contribueix de forma fructífera a aprofundir i eixamplar nombrosos enfocaments en el si de la disciplina:

Retranslations of literature have proved to be useful data for a number of research questions in Translation Studies: with the source text and the target language being constant, the variable of time allows one to study issues such as the changing translation norms and strategies, the standardization of language, or the effects of the political or cultural context. (Koskinen & Paloposki 2010, 295)

Şehnaz Tahir Gürçağlar, per la seva banda, ho formula així:

These studies have revealed the complexity of the phenomenon and the need to embed it within a broader discussion of historical context, NORMS, IDEOLOGY, the translator's agency and intertextuality. (Gürçağlar 2009, 233)

Un aspecte fonamental que Koskinen i Paloposki (2010, 294), entre altres, assenyalen com a problemàtic a l'hora d'abordar la qüestió de la retraducció d'un text és el del mateix abast del terme: ¿quan hem de parlar pròpiament de retraducció, mes aviat de revisió o fins i tot d'adaptació d'un text literari del qual ja existeix una traducció prèvia?

De cara al nostre estudi, ens convé encara tenir en compte dos enfocaments més que defineixen el debat traductològic al voltant de la retraducció i que ajuden a delimitar l'abast del fenomen que ens ocupa. Es tracta, d'una banda, de l'anomenada «hipòtesi de la retraducció», postulada per Antoine Berman i desenvolupada per diferents autors —i posada en qüestió per tants d'altres—, i que Isabelle Desmidt resumeix així:

First translations, the hypothesis runs, deviate from the original to a higher degree than subsequent, more recent retranslations, because first translation is (are) going to be accepted in the target culture; the text is therefore adapted to the norms that govern the target audience. At a larger stage, when it has become familiar with the text (and author), the target culture allows for and demands new translations — retranslations — that are no longer definitively target oriented, but source text oriented. (Desmidt 2009, 671)

Annie Brisset rebutja la «hipòtesi de la retraducció», aquí breument exposada, tot qüestionant la concepció de l'activitat traductora de la qual parteix en tant que expressió d'un procés de perfeccionament progressiu —que es va concretant en successives retraduccions— vinculat a una determinada visió de l'evolució històrica, i no pas, per tant, com a resultat d'unes circumstàncies contextuais concretes que són irrepetibles.

Entre traduction et retraduction, le texte original sert d'arbitre et de référence. Cette démarche comparative présuppose une stabilité du texte original, dépositaire paradoxalement historique et intemporel d'une intention de signifier (*l'intentio operis* dont parle Eco). La critique dessine un parcours évolutif où chaque traducteur apparaît comme l'interprète plus ou moins compétent de cette intention, suivant un processus linéaire et finaliste. D'introduction en dévoiements, les traductions successives seraient en marche vers l'idéal d'une recreation de la «vérité» du text-source (Meschonnic, Berman). Existe-t-il, de moment favorable —ce *kairos*— qui rassemblerait les conditions propices à l'émergence de la «grande» à défaut de la «vraie» traduction, ou bien s'agit-il d'une illusion chronologique, produit des vérités successives de l'histoire? (Brisset 2004, 39)

Finalment, sembla interessant considerar la següent observació de Lawrence Venuti pel que fa a la relació entre retraducció i canonització d'una obra literària:

Retranslating and literary canon formation are indeed mutually dependent: retranslations help texts in achieving the status of a classic, and the status of a classic often promotes further retranslations. (Venuti 2004; citat per Koskinen & Paloposki 2010, 295)

En el present article, voldríem abordar el paper de la retraducció en el sistema literari català d'ençà del franquisme, i relacionar-lo amb el debat al voltant del model de llengua literària, molt particularment en les traduccions. Ho farem a través de l'anàlisi d'un exemple que sens dubte cal considerar excepcional però que és altament il·lustratiu del caràcter polifacètic del fenomen de la retraducció que assenyalàvem més amunt: es tracta de la traducció i retraducció al català de l'obra de Franz Kafka *Die Verwandlung*, traduïda majoritàriament per *La metamorfosi*, de la qual s'han fet onze versions diferents des de 1978 (la primera traducció, set retraduccions i tres revisions d'una traducció ja feta). Enllestides totes elles dins un lapse de temps d'uns quaranta-cinc anys, difícilment es pot argüir l'obsolescència lingüística com a causa de les diferents retraduccions, i sembla evident que cal tenir en compte altres motivacions: entre elles, l'adaptació de l'edició de l'obra a un públic juvenil o universitari; el prestigi que representa per a un editor incloure títols de Kafka en el catàleg editorial propi, molt especialment *La metamorfosi*; la fixació d'un àmbit geogràfic delimitat com a àrea d'influència editorial dins els territoris de parla catalana, etc. També, sense cap mena de dubte, la consideració del model de llengua emprat a l'hora de traduir. Les observacions de Jordi Llovet incloses en els pròlegs a les tres versions que ell ha fet de la narració més famosa de Kafka, com veurem, apunten en aquesta direcció. L'anàlisi dels textos traduïts ens ha d'ajudar, d'aquesta manera, a desvelar en què es concreten les diferents propostes de traducció.

2 La qüestió del model de llengua literària en les traduccions de finals del franquisme ençà

Jordi Llovet, com veurem detalladament en el tercer apartat d'aquest treball, dedica en els seus pròlegs a les dues revisions de la seva traducció de *Die Verwandlung* un espai a la reflexió sobre el model de llengua que hi emprà. La discussió al voltant del model de llengua literària ha constituït un tema recurrent de debat en el sistema literari català almenys des del Noucentisme ençà. El paper de les traduccions, en aquest sentit, ha estat considerat sovint des d'aleshores com a determinant en el procés de fixació d'aquest model. Joaquim Sala-Sanahuja, en el seu article «La norma i la traducció», ho formula així:

En els més de cent anys accidentats de procés de normalització del català, la traducció ha ocupat un lloc central en la recerca i en la fixació dels models lingüístics moderns. Sovint inseparable de la creació literària, la traducció proporcionava a molts dels nostres escriptors un model de llengua que era comparable, instrumentalment, al de les altres llengües modernes europees. També els acostava als corrents ideològics i estètics del moment, i s'abolien de passada els terminis eixorcs que exigia, fins i tot durant el romanticisme, la incorporació del nostre país a l'expressió i a les idees de la modernitat. (Sala-Sanahuja 2002, 35)

En l'àmbit de la traducció i de la traductologia, el debat ha estat marcat en els dos darrers decennis per l'obra de Ferran Toutain i Xavier Pericay *El malentès del Noucentisme* (1996), en la qual els autors denunciaven la pervivència, i fins i tot l'hegemonia, en les traduccions de les acaballes del segle xx encara, d'un model de llengua literària de filiació noucentista —tot i que reimplantat a les acaballes del franquisme— absolutament obsolet i aliè a la realitat de la llengua, així com ideològicament marcat per una idea anacrònica i artificial de puresa lingüística vinculada estretament a una suposada fidelitat nacional. Més enllà de la validesa global de les afirmacions categòriques i controvertides de Pericay i Toutain, un dels encerts de la seva obra fou, sens dubte, posar damunt la taula la necessitat de revisió dels paradigmes traductològics dominants en el sistema literari català i encetar una discussió en tot cas saludable. La seva perspectiva, naturalment, contrasta amb la d'altres estudiosos. Sala-Sanahuja, novament, ens ofereix una visió del fet traductor en el sistema literari català durant el mateix període que és completament diferent:

Paradoxalment, el reconeixement de la tasca de fixació lingüística dels traductors, tan fecunda d'ençà del modernisme i sobretot d'ençà dels anys deu del segle passat —en què destaca la figura de Josep Carner—, ha quedat relegada a l'àmbit dels estudis d'alta especialització traductològica, que, a més, al nostre país es troben en una fase incipient. En aquesta manca de relleu hi ha contribuït, sens dubte, una de les premisses essencials de l'ofici traductiu: la discreció. El traductor, en efecte, és una ombra amb prou feines entrevista al caire d'un mot, d'una expressió, i la seva virtut més celebrada consisteix precisament a no ser vist, tot i trobar-se omnipresent al text. Aquest *effacement* en benefici de l'autor, del text estranger, la seva presència furtiva i mimètica, l'ha portat sovint a no intervenir en els debats que l'afectaven directament com a creador i experimentador de models de llengua, i gairebé ningú no l'hi ha tingut en compte. Servent del text estranger, al traductor li costa de veure's com a senyor d'una llengua que renova i engrandeix fins més enllà d'on l'ha trobada. (Sala-Sanahuja 2002, 35)

Superada la virulència de la controvèrsia generada per Toutain i Pericay, el debat al voltant dels models de llengua literària en les traduccions catalanes tal vegada no hagi desaparegut del tot en la crítica i els estudis literaris i de traducció dels darrers anys a Catalunya, però de ben segur que no hi ocupa un primer pla. Possiblement han contribuït a aquest asserenament diversos factors confluents: la progressiva professionalització dels traductors a Catalunya d'ençà de la consolidació de les facultats de traducció, al seu torn espais de recerca i debat traductològic; la pèrdua de valor simbòlic de la literatura com a element identitari i culturalment diferencial; la diversificació del món editorial, cada vegada més regit per les pautes de mercat, entre altres. Isidor Cònsul definia aquest darrer element amb aquestes paraules:

També s'apunta que anys enrere prevalia la illusió de construir un catàleg de dignitat mentre que ara el que compta són els comptes i, el més important de tots, el balanç del compte d'explotació. (Cònsul 2002, 64)

Tal vegada el testimoni de dos traductors en actiu, de reconegut prestigi, ens ajudi a fixar les coordenades dintre les quals s'ha dut a terme la traducció literària al català en els darrers anys. Dolors Udina assenyala justament l'anomalia del debat sobre l'existència d'un model de llengua literària amb el següent comentari:

No he sentit mai cap traductor al castellà discutir o ni tan sols parlar del model de llengua que fa servir quan tradueix. Quan es tradueix al castellà, un troba tanta tradició que sembla que tot ja ha estat dit, no et pots inventar pràcticament res. En català sí. En principi, el model de llengua t'hauria de venir donat pel que es tradueix, pel model que et sembla que millor reflecteix en la nova llengua el que diu l'escriptor original. Traduir al català (escriure en català) en aquesta època és apassionant i també és temible alhora. (Udina 2005, 2)

Per la seva banda, Joan Sellent, afirma:

Si d'una banda reivindico l'oralitat com a referent prioritari de l'escriptura, no vull pas dir amb això que els escriptors —i entre ells els traductors— ja en tinguin prou de refiar-se de la seva competència oral i del seu coneixement dels hàbits dels parlants per poder treballar amb eficàcia, perquè seria una insensatesa. [...] Al llarg dels anys, l'adquisició d'uns coneixements culturals, filològics, normatius i literaris m'ha permès anar ampliant, polint i garbellant els recursos orals acumulats a l'hora d'explotar-los a qualsevol nivell. [...]

Durant molt de temps, entre el comú dels catalanoparlants, ha prevalgut la sensació contrària a la que acabo d'expressar: una mena de complex d'inferioritat davant la pròpia competència oral, una desconfiança en les possibilitats d'aquesta competència a l'hora de traslladar-la a uns nivells més formalitzats, com si es tractés de dos codis diferents i sovint incompatibles; i a aquest estat d'opinió no hi va ser gens aliena l'actitud d'unes autoritats lingüístiques que, amb l'excusa d'un context sociopolític advers, van fomentar i prestigiar un model de llengua pública artificial i allunyat de l'ús habitual dels parlants. (Sellent 2002, 81–82)

Ambdós traductors reivindiquen la naturalitat de la llengua en tant que aspiració a aconseguir en els seus textos; ambdós defugen amb igual vehemència la idea d'artificiositat en la llengua literària. Cap dels dos intenta amagar les dificultats intrínseques que comporta traduir al català, i tots dos es feliciten de la progressiva desideologització que ha acompanyat l'activitat traductora al català en els darrers anys.

Les traduccions al català de la narració *Die Verwandlung* han tingut lloc en aquest rerefons de progressiva normalització del fet traductor català, presentat aquí en quatre pinzellades. Però en realitat la primera traducció d'envergadura d'una obra de Kafka al català,¹ la de la novella *El procés*, fou enllestida per Gabriel Ferrater l'any 1966, encara en ple franquisme; aquella traducció es considera encara avui una fita dins la història de la traducció catalana, bàsicament per l'actitud moderna que Ferrater demostrà cap al fet traductor, que es concreta en dos elements: d'una banda, en el seu respecte cap a l'estil de l'escriptor de Praga, i de l'altra, en l'ús d'un model de català literari gens artificios. El mateix Ferrater reflexionava sobre el llenguatge de Kafka en el seu pròleg a la traducció de *El procés* amb les següents paraules:

Kafka no és pas difícil de traduir; però, si he de jutjar per les traduccions franceses, representa una constant temptació a corregir-lo. Si hagués sentit aquesta temptació, hauria provat de resistir-la, però la veritat és que ni tan sols l'he sentida. Kafka és enormement repetidor, però no tinc res a objectar a les repeticions. Parodia constantment l'estil administratiu, i la seva paròdia em fa gràcia. És molt còmic, i no sé veure que una obra «seriosa» no hagi de fer riure. La literalitat ha estat l'article de la meua fe, i si, per exemple, he conservat la manera alemanya de marcar tipogràficament el diàleg (amb cometes i no amb guionets i apartats), és perquè m'ha semblat que Kafka juga molt deliberadament amb els blocs massissos dels paràgrafs, unes aclaparadores llesques d'un atestat de gendarme. (Ferrater 1966, 25)

Uns anys més tard, l'any 1982, poc després que Jordi Llovet hagués publicat ja la seva primera traducció de *Die Verwandlung*, un altre traductor primerenc de Kafka, Josep Murgades, reflexionava sobre el repte i els perills de traduir-lo en la seva «Nota liminar del traductor» als dos volums de les *Narracions*, en els quals no incloïa *Die Verwandlung*, tot considerant que el públic català ja disposava de la traducció de Jordi Llovet:

Conseqüent amb aquesta línia, m'he afanyat a reproduir amb fidelitat els trets estilístics més inequívocament kafkians, en el convenciment —i per esmentar-ne tan sols dos dels més coneguts— que, si les nombroses repeticions traeixen de manera palesa un pensament obsedit i obsedidor, on tot és sinuós i reiteratiu, recurrential, el no menys freqüent i diversificat ús lingüístic a cavall entre la incorrecció i la ultracorrecció evidencia encara més —segons oportunament assenyalava Jordi Llovet— una enorme i significativa «distància: la que hi ha entre el llenguatge pla, gramatical, que fa servir, i el sentit complex, global, metafòric dels seus escrits literaris».

1 Jordi Llovet (2007, 400) assenyalava la traducció de la narració «Un fratricidi» a càrrec de Carles Riba, publicada l'any 1924 a la revista *La Mà Trencada. Revista Quinzenal de Totes les Arts*, com probablement la primera traducció que es féu de Kafka en qualsevol llengua. En català, serà Gabriel Ferrater el següent a traduir-lo.

Amb Kafka, podríem concloure, no s'hi val, a fer-lo «llegívol» i «accessible» tot polint-lo i endreçant-lo sota pretext de puritanismes lingüístics i/o ideològics, tots ells equiparablement sinistres. Cal no aprofitar-se de la impunitat que pot brindar l'avinentsa de traduir-lo i, doncs, estar-se de voler «esmenar-lo» —segons blasmava ja Ferrater en els traductors francesos—, car això és també, al capdavant, la millor garantia d'estar-se «d'interpretar-lo» en el significat que al terme atorgava Susan Sontag, és a dir, en aquest cas, d'ultrapassar abusivament, en una o altra direcció, la urgència i aplicabilitat del simbolisme kafkià i la seva consubstancial ambigüitat, tant més turmentadora com més generalment vàlida. (Murgades 1982, ix-x)

3 Les retraduccions i les versions de *Die Verwandlung* al català: 11 textos

3.1 Les tres versions de Jordi Llovet, els seus pròlegs i la qüestió de la llengua

Com Gabriel Ferrater primer, i Josep Murgades després, també Jordi Llovet va acompanyar les seves tres versions de *La transformació* / *La metamorfosi* (dels anys 1978, 1985 i 1996 respectivament) de tres pròlegs que difereixen lleugerament entre ells i en els quals el traductor, a banda de fer una introducció a l'univers personal i literari de Kafka, reflexiona sobre el seu estil i també sobre el repte de traduir-lo al català. El pròleg a l'edició de 1996 és molt més breu perquè es tracta d'una edició de l'obra per a joves, com veurem, però inclou reflexions molt rellevants en la consideració del model de llengua emprat. En el «Pròleg a la segona edició» Llovet comença al·ludint a la qüestió de la traducció del títol de l'obra:

Els editors d'aquesta novel·leta de Franz Kafka, i també el traductor, haurien volgut conservar en aquesta segona edició del llibre a la col·lecció A Tot Vent, el títol que van donar-li a la primera, de l'any 1978. Totes les raons filològiques que aconsellaven d'intitular el llibre, en la traducció catalana, «La transformació», són, naturalment, encara vigents. (Llovet 1985, 9)

Pel que fa a la naturalesa de la segona versió de l'obra, Llovet fa els següents aclariments:

Tanmateix, ens ha semblat escaient de modificar petits aspectes del pròleg de 1978, formals sobretot, i el mateix hem fet amb la versió del text de Kafka que vam oferir ara fa set anys. El pas del temps, un relatiu progrés en l'ofici i altres conveniències ens han aconsellat de polir moltes petites coses de la primera edició catalana d'aquest relat, per arribar a oferir-lo, als lectors d'avui, tan millorat com ens ha estat possible. El lector ha d'entendre, doncs, que mirat en conjunt, *La metamorfosi* de Franz Kafka assoleix, en

aquest llibre que té a les mans, una veritable segona edició, i no una mera reimpressió.
(Llovet 1985, 11–12)

L'any 1991, la traducció de Llovet (en la seva segona versió) s'editava per primera vegada a l'editorial Columna – Proa Jove, clarament destinada a un públic juvenil, com es fa evident en el format de l'edició i en el text de la contraportada. En la quarta reedició d'aquest volum, de l'any 1996, Llovet revisa de nou el text i escriu un nou pròleg, que titula «Pròleg a aquesta edició»:

La primera versió d'aquesta traducció catalana de *Die Verwandlung*, de Franz Kafka, la vaig fer l'any 1978. Va ser la meua primera traducció de qualsevol llengua al català i va resultar, com era relativament comprensible cap a aquells anys, plena de cultismes i de fórmules encarcerades que no escauen per res a l'estil força planer de Franz Kafka, i amb un bon nombre d'errors i incorreccions, especialment d'ordre sintàctic i lèxic.
(Llovet 1996, 5)

En relació a la primera revisió, de 1985, diu:

Llevat del canvi, que no va ser idea meua —l'obra s'havia intitulat *La transformació* i va passar a dir-se *La metamorfosi*, un canvi que només queda justificat per raons comercials—, la segona edició va aparèixer amb la majoria de les formes verbals de pretèrit en forma perifràstica i no simple, pel sol fet que sempre havien sonat —al temps de la primera edició tant com l'any de la segona (1985)— extraordinàriament arcaïques, impròpies de la modernitat literària de Kafka, com ja he dit, i més aviat adequades a una llengua culta catalana de molts anys enrere. A part d'aquest extrem, vaig modificar unes quantes coses més, però amb una mica de presses i amb una dosi massa gran de precaució i d'inútil respecte per la meua pròpia traducció del 1978. (Llovet 1996, 5)

En relació a la segona revisió, de 1996, afegeix:

Cal dir que, de 1978 ençà, la llengua catalana ha viscut una transformació —cap metamorfosi!— molt gran, gràcies en part als mitjans de comunicació, i que, per tant, una sèrie de cultismes i de formes gramaticals que quinze anys enrere, deu fins i tot, podien passar per acceptables i de bon gust, ara ens semblarien d'una pedanteria ridícula i —sobretot si pensem un cop més en l'alemany de Kafka— fruit d'unes ganes inexplicables de fer veure que un va néixer parlant el català de Verdager, o sabedor dels secrets més entortolligats de la nostra llengua. [...]

Per tot això, em sembla que he fet bé modernitzant una mica més la llengua que vaig emprar fa més de vint anys [...] Sigui com vulgui, l'exercici m'ha permès arribar a la conclusió que, com Paul Valéry deia d'un poema, una traducció no s'acaba mai del tot, perquè els lectors de cada instant, o l'estat de la llengua parlada en cada moment

històric no solament permet, sinó que obliga a fórmules distintes i actualitzades, en qualsevol feina de traducció: al cap i a la fi, traduir vol dir, per una banda, no allunyar-se gens de l'esperit i el sentit original d'un llibre, però també vol dir posar un llibre a l'abast d'uns lectors que de vegades es troben molt lluny del temps i de l'estat de la llengua del llibre original. (Llovet 1996, 6–7)

Les paraules de Llovet són un reflex clar del debat sobre el model de llengua literària en les traduccions que tingué lloc a finals del segle xx a Catalunya i al qual al·ludíem més amunt. Cal dir, així mateix, que en el seu cas —el d'un mateix traductor que s'enfronta a un text en renovades ocasions—, la idea de traducció perfectible i de progrés traductològic en el temps és més que plausible —no es pot perdre de vista que en el cas de Llovet això es produí en unes circumstàncies històriques i culturals gens propícies al fet traductor català. I amb això no volem pas dir que la hipòtesi de Berman es vegi confirmada amb el seu exemple. Més aviat es tractaria d'allò que Marcel Ortín, en el seu article «Notes sobre traducció, llengua literària i crítica de variants» (Ortín 2016), anomena «variantística» i que es manifesta de gran interès justament per identificar l'evolució del model de llengua literària vigent en espais de temps relativament curts.

Per concloure aquest apartat dedicat als pròlegs de Llovet, convé dir que la seva traducció (en les diferents versions) és, de totes les que se n'han fet, la que ha tingut de llarg més reimpressions i la que s'ha vist reeditada en més ocasions, en editorials i formats ben variats.

3.2 Els pròlegs de les retraduccions catalanes de *La metamorfosi*

Gairebé la totalitat de retraduccions fetes després de la traducció pionera de Llovet, tot i que no totes, van precedides d'uns pròlegs que, a banda d'alguna excepció, deixen de banda la qüestió estilística i de model de llengua literària catalana, per abordar altres aspectes de l'obra de Kafka o per aclarir les característiques de l'edició particular que presenten. En certa manera també són justificacions, sempre indirectes, de la retraducció de l'obra. Per ordre cronològic, la primera retraducció de *La metamorfosi* al català, si considerem que tant al 1985, especialment, com a l'any 1996 Jordi Llovet només va dur a terme revisions de la seva traducció de 1978, fou feta a quatre mans per Heike van Lawick i Enric Sòria, i es va publicar a l'editorial valenciana Edicions Bromera, l'any 1989. Es tracta clarament d'una edició adreçada a alumnes d'ensenyament secundari —al final del volum s'hi inclouen propostes didàctiques i un glossari amb el vocabulari català de la traducció més problemàtic— i concretament a alumnes del País Valencià —la varietat de llengua en la traducció és la valenciana. La narració va precedida d'un pròleg introductori a la figura i l'obra de Kafka, també al context històric, social i cultural en què va viure. Pel que fa al nostre estudi, el més rellevant d'aquesta retraducció és, a banda de ser la primera edició catalana d'una obra de Kafka adreçada a un públic escolar i d'haver estat elaborada en valencià, la nota «Sobre la traducció» que els traductors inclouen just abans d'oferir el text

traduït. En aquesta breu nota, s'hi tracten aspectes molt rellevants tant de l'estil de l'original com de la traducció:

Procurant continuar la bona tradició catalana de traduccions de Kafka, hem intentat mantenir la voluntat literal de què parlava Gabriel Ferrater, sense fer ois ni a l'estructuració massiva dels paràgrafs ni a les reiteracions amb so de lletania, tan premeditades. [...]

No ignorem que la literalitat també pot ser una traïció. L'art de Kafka és peculiar, la seua prosa està farcida d'una ironia punyent, les ondulacions d'una sintaxi inacabable permeten vertiginosos efectes rítmics que la nostra rígida sintaxi no sempre pot reproduir, com tampoc la sorpresa d'algunes combinacions verbals, d'alguns jocs encoberts, quasi visuals. Caldria, a més a més, disposar d'una bona i sòlida tradició funcional de la llengua per a poder jugar amb ella amb la mateixa mordacitat que l'autor. En aquestes condicions fa una justificada por haver traduït només el que el text té de massís, dur i aspre, i haver deixat en el camí les coses malvades i saboroses que l'animen.

En qualsevol cas, venint com venim d'una cultura a la defensiva —massa treballada per la retòrica—, la prudència i el més elemental respecte ens obligaven a ser traïdors literals, i no edulcoradors «artístics» de l'obra kafkiana, amb patent de cors per convertir-lo en un estilista que faça goig de llegir. (van Lawick; Sòria 1989, 27)

Després de llegir aquestes paraules sembla evident que els traductors es debateren entre la fidelitat a la forma del text original i la fidelitat al seu sentit, ja que emprant la llengua catalana l'any 1989 en una traducció literària d'un clàssic, no sembla que se sentissin especialment segurs ni confortables.

L'any 1997, Joan Fontcuberta publicava a la col·lecció Aula Literària de l'editorial Vicens Vives la segona retraducció de la narració de Kafka en el volum *La metamorfosi i altres contes*, que contenia a més un extens pròleg i notes a peu de pàgina a càrrec d'Eustaquí Barjau, i algunes propostes de treball per a la classe de literatura. Vistes la introducció i les propostes de treball, cal concloure que es tracta d'una edició adreçada a un públic universitari, probablement dels primers cursos de carrera. D'aquesta manera, el pròleg de Barjau ofereix una introducció al context històric en què visqué Kafka, seguida d'una descripció general de les característiques de la seva obra, de les interpretacions a què ha donat peu, per finalment oferir una presentació més detallada de les narracions recollides en aquest volum: «La metamorfosi», «Davant la llei», «Informe per a una Acadèmia» i «La sentència». Curiosament, el text traduït va acompanyat de dos tipus de notes a peu de pàgina: unes amb els números en negre, que ofereixen aclariments del vocabulari en català, sovint força culte, i les altres amb els números en vermell, que ofereixen aclariments sobre la interpretació del text o bé informacions sobre el seu context d'escriptura.

L'any 2000, l'editorial Quaderns Crema editava un volum titulat *Narracions* de Kafka també en traducció de Joan Fontcuberta, en el qual, com s'informa a la contraportada de

L'edició, es recollien les obres, totes elles breus, que l'autor txec, tal com ho havia expressat al seu amic Max Brod, considerava que no s'havien de destruir, entre elles *La metamorfosi*. El volum, així doncs, partia d'una coherència d'edició. Aquesta traducció de Fontcuberta, tot i que no ho indica enlloc, ha de considerar-se una traducció revisada de la que ell mateix havia fet l'any 1997, ja que presenta lleus modificacions en relació al text publicat per l'editorial Vicens Vives. Resulta interessant assenyalar que la mateixa editorial Quaderns Crema, com hem apuntat, ja havia editat l'any 1982 dos volums de narracions de Kafka, en traducció de Josep Murgades i que en aquell recull no hi figurava *La metamorfosi*. L'anàlisi textual ens mostrarà amb més detall en què consisteixen les diferències entre les dues versions de Fontcuberta.

La tercera retraducció, a càrrec de Pilar Estelrich, aparegué l'any 1999 en un volum que l'editorial Empúries intitulà *Els fills*, retent honors a un antic projecte editorial del mateix Kafka que duia aquest mateix nom, i que anava acompanyat d'un pròleg d'Enrique Vila-Matas. Seguint la idea del mateix Kafka, Empúries recollia en un sol volum tres dels textos breus més coneguts i més colpidors de la producció de l'autor txec: «La condemna», «El fogoner» i «La transformació», i hi afegia la «Carta al pare», tot creant una unitat temàtica clarament definida al voltant de la relació pare-fill. Vila-Matas ofería en el pròleg, a més, una reflexió al voltant del paper de la figura del pare en l'obra de Kafka i en precisava l'abast en la ficció i en la vida real de l'autor.

No hi ha dubte que els volums d'Empúries i de Quaderns Crema, apareguts de forma gairebé simultània l'any 1999 i el 2000 respectivament, són el reflex de la voluntat dels editors d'incloure en els seus catàlegs l'obra d'un dels autors més significatius de la literatura del segle xx, i de fer-ho en volums també «significatius», amb un valor interpretatiu afegit.

La següent retraducció, la quarta, fou feta per Carme Gala l'any 2001 i publicada a la col·lecció Columna Jove de l'editorial Columna, ja desvinculada de Proa. Es tracta d'un volum sense pròleg ni cap tipus de paratext. Només a la contraportada apareix una breu nota biogràfica de Kafka i un breu resum de l'argument de la narració. El format del volum —prim i amb la foto d'un escarabat a la portada—, així com la col·lecció on es publica ens informen del públic juvenil al qual s'adreça.

També la retraducció d'Ignasi Pàmies, de 2014, està adreçada a un públic jove. Aparegué a la col·lecció Base Clàssics Juvenils de l'editorial Base, acompanyada d'un pròleg de Sergi Bellver, responsable també de les anotacions amb què va acompanyat el text traduït i que ofereixen aclariments sobre el contingut d'alguns passatges del text. El pròleg duu el títol «Un mirall per fugir» i constitueix una reflexió al voltant de la significació de la metamorfosi en tant que tema central en el món de l'adolescent:

...en cap altra època de la vida com en l'adolescència percebem amb tanta estranyesa els canvis en el nostre cos, el pas de la infantesa al món dels adults, el sentiment d'incomprensió i la sensació de solitud. (Bellver 2014, 8)

L'any 2015, centenari de la publicació de *La metamorfosi*, l'editorial Nórdica Libros en publicava les traduccions de Jaume Creus al català i d'Isabel Hernández al castellà, acompanyades d'un pròleg de Juan José Millás on l'escriptor glossa la seva experiència com a lector de Kafka, i un epíleg de la mateixa Isabel Hernández, on la germanista repassava la biografia de l'autor i molt especialment les vicissituds de la publicació del seu conte més famós.

Marta Pera Cucurull és la responsable de la darrera retraducció de *La metamorfosi* de què disposem fins ara, que l'editorial Sembra Llibres va publicar l'any 2016 amb un pròleg de Joan Miquel Oliver en què el músic parla de la seva visió personal de l'obra de Kafka. Tractant-se d'una editorial valenciana seria plausible pensar que la traducció presentaria trets d'aquesta varietat de la llengua, però no és així.

En totes aquestes retraduccions, tret de la de van Lawick i Sòria, el tema del model de llengua catalana emprat pels traductors és absent, així com l'allusió a traduccions al català fetes prèviament. En els respectius pròlegs es tematitzen altres aspectes de l'obra de Kafka, més genèrics i informatius en el cas d'edicions didàctiques, i més relacionats amb l'experiència personal com a lectors en les altres.

4 Model d'anàlisi de les traduccions

Deixant de banda les informacions i reflexions que puguem rastrejar en pròlegs i paratextos de les traduccions al voltant del model de llengua literària emprat pels traductors, ja sigui en primera persona o no, l'eina indiscutible que ens ha d'ajudar a fixar les seves característiques és l'anàlisi textual. En considerar un model d'anàlisi de traduccions que ens permeti caracteritzar models de llengua literària vigents en un determinat període històric, cal que ens fem ressò d'una reivindicació expressada sovint per diferents autors, entre ells Josep Marco (2009): aquesta caracterització només és possible si es parteix de l'anàlisi d'un corpus suficientment representatiu. És per això que aquest treball, partint de la mateixa convicció expressada per Marco, no pretén fer un diagnòstic d'època, però sí un acostament que ens pugui furnir d'alguns elements de judici, si més no orientadors.

Més enllà de l'esmentada exigència, Marco assenyalava en el seu treball la importància de recórrer a paràmetres universals d'anàlisi que ens permetin detectar quines són les tendències traductològiques en un moment històric determinat. Ell ho formula així:

I quines son aquestes tendències pretesament universals que mostren les traduccions? [...] Tot i que la llista podria ser més llarga, a continuació faré esment de les que apleguen més consens entre els experts, que són les següents: *l'explicitació, la simplificació, la normalització, la interferència i la infrarepresentació dels elements típics o exclusius de la llengua meta.*² (Marco 2009, 11–12)

2 La cursiva és meua

I ja més concretament:

Per *explicitació* cal entendre la tendència que mostren els textos traduïts a ser més explícits que els originals. [...] Per *simplificació* cal entendre la tendència dels textos traduïts a ser més senzills que els originals en algun aspecte considerat pertinent: el lèxic, la gramàtica, la configuració textual o estilística, etc. [...] Per *normalització* s'entén la tendència que mostren les traduccions a ser més convencionals que els originals [...] La *interferència* és la tendència dels textos traduïts a reflectir elements bé del text original, bé, fins i tot, de la llengua original. [...] —la *infrarepresentació* [...] no és més que una forma d'interferència, [...] per tal com consisteix en la no-activació en les traduccions d'aquells trets o estructures de la llengua meta que, malgrat ser-hi molt habituals, no tenen un correlat evident, formalment semblant, en la llengua de partida. (Marco 2009, 12–16)

Sense perdre de vista aquest enfocament, que em sembla complementari i absolutament plausible, la meua anàlisi de les diferents traduccions al català de *La metamorfosi* es basarà en el model d'anàlisi de traduccions d'obres narratives de ficció que jo mateix he desenvolupat i aplicat en treballs de diversa índole i extensió (entre altres, Jané-Lligé 2007; Jané-Lligé 2013; Jané-Lligé 2015) i que parteix d'un enfocament funcional de l'anàlisi lingüística, tot basant-se en la descripció de registres i en l'establiment funcional d'equivalències entre text original i text traduït. A grans trets, el mètode es basa primerament en la fixació de les veus narratives que articulen un text literari original, en la detecció de les modulacions que aquestes experimenten al llarg de l'obra i en la descripció de les característiques lingüístiques que les defineixen en tant que veus diferenciades. El segon estadi de l'anàlisi consisteix a comprovar si la traducció reproduïx l'esquema narratiu de les veus present en l'original, amb les seves modulacions respectives, i si ho fa valent-se d'estructures lingüístiques funcionalment equivalents. Al capdavant de l'anàlisi cal determinar si l'estratègia traductora seguida apunta cap a un tipus de traducció més fidel a la llengua i al sistema literari de sortida o al d'arribada, i mirar de trobar-hi una explicació. Com que resulta pràcticament impossible oferir una anàlisi exhaustiva d'una obra narrativa sencera, el model preveu dur a terme en primer lloc una selecció de fragments que il·lustrin la construcció de la(es) veu(s) narrativa(es) en el text, seguint criteris narratològics. En el cas de Kafka, i molt especialment en el cas de *Die Verwandlung*, cal tenir present que el traductor que s'enfronta a la traducció d'aquesta obra no ho pot fer des d'una disposició d'ànim verge i innocent, traductològicament parlant. La bibliografia que se n'ocupa és ingent, també pel que fa al seu estil. Ulf Abraham ofereix una descripció comunament acceptada per tothom de l'estil literari kafkià:

Daß Kafka dabei ungeachtet seiner »phantastischen« Gegenstände fast durchweg mit den Mitteln einer gehobenen Alltagssprache auskommt, ist eine Tatsache, die schon die ersten zeitgenössischen Leser verblüfft hat: *Die Kritik und Rezeption zu seinen Lebzeiten*

(Born 1979) enthält vielfach Äußerungen wie die des Expressionisten Edschmid, das Bewundernswerte an Kafkas Prosa sei ihre »strenge Sachlichkeit«. (Abraham 1993, 25)
 [Que Kafka, malgrat les seves temàtiques «fantàstiques», se'n surti gairebé exclusivament amb els recursos d'un llenguatge colloquial formalitzat és un fet que ja va deixar bocabadats els primers lectors contemporanis: L'obra *Kritik und Rezeption zu seinen Lebzeiten* (Born 1979) conté nombroses manifestacions com la de l'expressionista Edschmid, que opinava que l'admirable en la prosa de Kafka és la seva «estricta objectivitat».³]

Sein Ehrgeiz war nicht auf eine irgendwie »originelle« Behandlung der Sprache gerichtet, sondern [...] auf einen hochsprachigen Stil, dem man weder regionale Herkunft noch literarische Vorbilder überhaupt ansieht. (Abraham 1993, 26)
 [La seva ambició no passava per aconseguir un tractament «original» de la llengua, sinó [...] un estil formal en el qual fos impossible reconèixer ni variants dialectals ni models literaris.]

Pel que fa a la perspectiva narratològica, el mateix autor estableix les següents instàncies narratives a *La metamorfosi*:

Hat Franz K. Stanzel für erzählende Literatur generell unterschieden zwischen »auktorialer«, »personaler« und »Ich-Erzählhaltung«, und findet man bei anderen Autoren der »klassischen Moderne« — sehr ausgeprägt etwa bei James Joyce — diese drei Erzählhaltungen auf kleinstem Raum nebeneinander (ja: ineinandergeschoben), so zeichnet sich Kafkas Erzählen durch eine Vorliebe für die personale Haltung aus: Vom Bewußtsein, von der Wahrnehmung des Helden her wird erzählt. (Abraham 1993, 28)

[Si Franz K. Stanzel va establir de forma general per als gèneres narratius la distinció entre narrador «autorial», narrador «personal» i «narrador en primera persona», i si en altres autors «clàssics moderns» —de forma molt marcada en James Joyce— trobem aquestes instàncies narratives convivint en l'espai més reduït (sí: encaixades), la instància narrativa a Franz Kafka es caracteritza per la perspectiva «personal»: es narra des de la consciència, des de la percepció del protagonista.]

... wird man »personal« mit einer Erzählung konfrontiert, die ständig zwischen »objektivem« Festhalten des Hergangs und »subjektivem« Einnehmen der begrenzten Perspektive des Hauptbetroffenen changiert. (Abraham 1993, 29)

[...ens veiem confrontats amb una narració «personal» que permanentment alterna entre una reproducció «objectiva» dels esdeveniments i l'adopció «subjectiva» de la perspectiva parcial del protagonista.]

3 Si no s'indica el contrari, les traduccions són meves.

Tanmateix, Hartmut Binder, ha denunciat la tendència de la crítica a destacar la suposada intemporalitat de la literatura de Kafka, en tant que representant de la modernitat més estricta, també pel que fa al seu estil i a la llengua que emprava en les seves obres. Binder descriu paròdicament aquesta actitud generalitzada de la següent manera:

Kafka stelle als ein Hauptvertreter der literarischen Moderne gleichsam einen gewissen Endpunkt der europäischen Geistesgeschichte dar und müsse deswegen als schlechthin traditionslos und allen empirischen Zusammenhängen entzogen vorgestellt werden. (Binder 1975, 9)

[Kafka, en tant que figura màxima de la modernitat literària, representa en certa manera el punt i final de la història del pensament europeu i en conseqüència cal que se'l presenti simplement com a «orfe de tradició» i desvinculat de qualsevol entorn empíric.]

5 Anàlisi de fragments de *Die Verwandlung* / *La metamorfosi* (*La transformació*)

Per oferir una anàlisi de les diferents traduccions de *Die Verwandlung* al català partirem de la caracterització de les diferents instàncies narratives que articulen el text. Un cop analitzada l'estructura de la narració, hem considerat tres instàncies que narratològicament parlant es diferencien amb claredat, que es van combinant i alternant entre si al llarg de tota la narració, i de les quals trobem exemples ja a les primeres pàgines de l'obra. De ben segur que cal consignar la presència d'alguna altra veu més al llarg de tota l'obra: les que apareixen en alguns diàlegs breus entre els personatges protagonistes de l'obra, per exemple, o bé en la intervenció més prolixa d'algun d'ells; tanmateix, creiem que narratològicament parlant aquestes veus no tenen suficient entitat com per considerar-les en una anàlisi de les dimensions que té el present treball. Clarament, *La metamorfosi* se sustenta en tres instàncies narratives que tot seguit definim:

1. Narració omniscient o autorial: narrador en tercera persona distanciat dels fets.
2. Discurs directe: reproducció directa i sense filtres de la veu d'un personatge; en aquest cas de Gregor, el protagonista. Narració en primera persona.
3. Discurs indirecte i focalitzat: discurs mediatitzat per la tercera persona omniscient, conductora de la narració, però focalitzat en el pensament d'un personatge, en aquest cas de Gregor, amb el qual s'identifica completament en determinats passatges.

Per facilitar la lectura de la present anàlisi, reproduïrem els fragments originals i les onze versions de cada fragment —un total de trenta-tres fragments, doncs— en un annex. Cada fragment durà com a referència el nom del traductor i l'any de la traducció, per exemple: Llovet (1978). Ens limitarem a oferir una descripció dels elements més significatius de cada

traducció en funció de l'anàlisi que ens hem plantejat de fer, no ho oblidem, els models de llengua literària en les traduccions catalanes.

5.1 Narració autorial o omniscient

5.1.1 Descripció del text original

Introdueix la narració *Die Verwandlung* una veu narrativa en tercera persona que ens mostra distanciadament i sense preàmbuls la transformació ja consumada del personatge protagonista, Gregor, en una mena de bestiola. El temps que articula la narració, com és habitual en el llenguatge literari i formal alemany per referir-se al passat sigui quina sigui la distància en el temps, és el *Präteritum*, i no el *Perfekt*, més propi de registres menys formals. Caracteritza aquest fragment, format per tres oracions principals, una organització sintàctica de caràcter hipotàctic, especialment la segona d'elles, que recorda l'estil de Heinrich Kleist, i que és sinònim d'estil elaborat i registre literari. Al segon període sintàctic, doncs, ens trobem inicialment amb dues oracions coordinades *Er lag... und sah...* ('Jeia... i podia veure...'⁴), la segona de les quals conté al seu torn dues oracions subordinades: una al començament, condicional o temporal, *wenn er...* ('si/ quan ell...'), i l'altra al final, de relatiu, *auf dessen Höhe...* ('damunt de la qual [de la panxa]...'), que al seu torn conté un infinitiu nominalitzat, *Niedergleiten* ('relliscar'), que conserva la seva naturalesa verbal. L'elaborada sintaxi, que es pot il·lustrar amb la imatge de les nines russes i que facilita la presentació simultània de les diferents accions mínimes que componen l'escena d'arrencada, va acompanyada de nombrosos adjectius i adverbis que complementen noms i verbs, i que contribueixen a precisar la naturalesa dels elements descrits: així *Träume* ('somis') va acompanyat de l'adjectiu *unruhigen* ('intranquils'); *Ungeziefer* ('bestiola, insecte') de *ungeheueren* ('monstruos'); *Rücken* ('esquena') de l'adjectiu *hart* ('dura'), al seu torn acompanyat de l'adverbi *panzerartig* ('com una cuirassa'); *Bauch* ('panxa'), dels adjectius *gewölbten* ('bombada'), *braunen* ('marró'), i del sintagma *von bogenförmigen Versteifungen geteilten* ('dividida en durícies en forma d'arc'); *Umfang* ('dimensions') de *sonstigen* ('habituals'); *Beinen* ('cames') de *dünnen* ('primes'), i al seu torn *dünnen* de l'adverbi *kläglich* ('lastimosament'), i tot plegat del sintagma *im Vergleich zu seinem sonstigen Umfang* ('en comparació a les seves [del seu cos] dimensions habituals'). També les accions verbals es veuen ponderades per alguns adverbis: *hob* ('alçar') *ein wenig* ('una mica'); *Niedergleiten* ('relliscar') *gänzlich* ('del tot'); *erhalten konnte* ('sostenir-se') per *kaum noch* ('amb prou feines'); *flimmerten* ('fer pampallugues') per *hilflos* ('desvalgudes'). El darrer verb *flimmern* està usat metafòricament, ja que el seu significat té a veure amb un pampallugueig lluminós,

4 Les traduccions entre parèntesis i no en cursiva són meves. No pretenen ser traduccions artístiques sinó merament instrumentals.

tot i que en l'escena descrita ens resulta fàcil imaginar-nos el moviment que descriu vist a través dels ulls del protagonista.

La descripció de la situació d'arrencada, doncs, és molt minuciosa, però el vocabulari de què es val el narrador correspon majoritàriament al registre estàndard: no es pot pas dir en absolut que la minuciositat estigui vinculada al barroquisme o a un vocabulari de naturalesa literària. La paraula *Ungeziefer*, igualment de valor neutre i registre estàndard, presenta problemes de traducció; no existeix un mot equivalent en català: *Ungeziefer* alludeix a una bestiola, en principi indefinida, que de comú s'associa a un escarabat o una panerola. També el possessiu *seinem* dins el sintagma *Seine vielen, im Vergleich zu seinem sonstigen Umfang kläglich dünnen Beinen* (Les seves múltiples potes llastimosament primes en comparació amb el seu embalum) presenta un problema d'identificació del referent; la forma del possessiu ens indica que forçosament s'alludeix a les dimensions del seu cos i no a les de les potes. Un primer indicatiu d'eventual abandonament de la distància del narrador en relació al personatge és l'ús del verb pronominal *fand er sich* (es va trobar), més endavant l'ús del verb *flimmern*, però en general la posició del narrador es manté al llarg de tot aquest passatge distanciada del protagonista.

5.1.2 Comentari de les traduccions

La primera traducció de Jordi Llovet (1978) es caracteritza per una gran literalitat en la reproducció de les estructures sintàctiques de l'original. En algun passatge, però, el traductor tendeix a l'explicitació: *la seva panxa bruna... tan prominent, que...*; l'adjectiu quantificat amb *tan* va seguit d'una oració consecutiva i constitueix un afegit explicatiu de la formulació original, on només hi ha una oració de relatiu, solució que permet al traductor, però, mantenir intacta en la traducció la disposició dels elements que componen l'oració alemanya. Justament aquesta fidelitat a l'ordre dels mots original fa que en aquesta segona oració puguem parlar de calc sintàctic: *tan prominent, que el cobrellit a punt de relliscar del tot a penes s'aguantava*, que en català es llegeix una mica forçadament. També es pot parlar d'explicitació en el sintagma *en comparació amb el gruix que tenien abans*, on l'oració en negreta substitueix l'adjectiu *habituals* (*sonstigen*) de l'original. En aquest passatge Llovet (1978) atribueix erròniament el referent d'aquestes «dimensions habituals» a les cames i no a l'embalum del cos (ho corregirà a la segona revisió del text), fet que fa que tradueixi *Umfang* per *gruix*, i no per *dimensions* o *embalum*. Pel que fa als temps verbals, Llovet combina el pretèrit perfet simple, *es despertà*, amb el perifràstic, *es va trobar*, i amb l'imperfet, *jeia*. El vocabulari del passatge traduït tendeix a un registre força culte i literari: *somnis neguitosos*; *panxa bruna*; *estreps arquejats, com un voltam*; *a penes s'aguantava*; *dolorosament primes*; *s'agitaven indefenses*. En la traducció d'aquest darrer verb *flimmerten*, el traductor reproduïx la idea de moviment amb *s'agitaven*, tot i que es perd la idea de llum que hi ha en l'original. El nom de Gregor apareix sense l'article personal *en*.

En la primera revisió de la traducció, Llovet (1985) manté l'estructura de la seva primera traducció, però modifica la distribució d'alguns signes de puntuació: introdueix comes per facilitar la comprensió al passatge: *el cobrellit, a punt de relliscar del tot...*; i en suprimeix d'altres, potser innecessàries, a l'estructura consecutiva: *tan prominent [] que...* El traductor substitueix el perfet simple per la forma perifràstica: *va despertar-se*, i duu a terme alguna modificació mínima en el vocabulari: *talment com una closca*.

En la segona revisió del text, Llovet (1996) manté els canvis introduïts en la primera, menys la introducció de *talment*, que acabem de comentar, i n'hi afegeix d'altres, especialment pel que fa al lèxic: *marró* en lloc de *bruna*; *volta* en lloc de *voltam*; *amb prou feines* en lloc de *a penes*, i corregeix l'error d'atribució de possessiu que hem esmentat abans: *grandària habitual* en lloc de *gruix que tenien abans*. Coincidim, doncs, amb el traductor quan afirma en el seu pròleg (1996) que en la seva darrera versió opta per un vocabulari menys culte i més comú en català.

Pel que fa a la traducció de van Lawick i Sòria (1989), cal dir que els traductors introdueixen uns quants canvis en l'estructura sintàctica del passatge inicial, tot reduint al mínim l'organització hipotàtica de la sintaxi original en benefici d'estructures juxtaposades. Així, la segona frase de l'original —dues oracions coordinades, la segona de les quals té incrustades dues oracions subordinades i un infinitiu substantivat— es converteix en tres oracions principals, les dues primeres coordinades i la tercera separada per un punt, les quals contenen una estructura de gerundi (a la segona coordinada) i una d'infinitiu (a la tercera frase). El passatge és, d'aquesta manera, molt més llegidor en català. Els traductors combinen el perfet simple, *es despertà*, *es trobà*, molt més habitual en valencià, amb l'imperfet, *Estava gitat*, *aguantava*, i el perfet perifràstic, *va veure*, tot i que en aquest darrer cas no queda clar en el text original de si es tracta d'una acció puntual (perfet) o bé repetida (imperfet). El vocabulari és estàndard i conté alguns valencianismes: *Estava gitat*, *un poc*, *a males penes*. Els traductors sí que reproduïxen la idea de llum que conté *flimmern* amb el verb *espurnejaven*. Els traductors fan una mínima explicitació en la descripció de l'esquena de Gregor, no present en l'original, tot afegint-hi l'adverbi *ara*: *dura com una closca ara*. En general, es pot dir que en la traducció d'aquest passatge van Lawick i Sòria han tendit a la simplificació d'estructures, cosa que comporta un allunyament del registre més formal i elaborat de la veu narrativa, però han aconseguit una lectura àgil i poc problemàtica (cal no oblidar que és una edició juvenil.)

Les versions de Joan Fontcuberta (1997 i 2000) són, pel que fa a aquest passatge, gairebé idèntiques. Es caracteritzen per la reproducció força literal de l'estructura original; pel que fa a la segona oració, però, hi ha alguna modificació: l'oració subordinada *wenn er den Kopf ein wenig hob* es converteix en una construcció de gerundi, *aixecant una mica el cap*; l'estructura d'infinitiu *zum Niedergleiten bereit*, incrustada a l'original en la segona frase coordinada, es desplaça en la traducció cap al final, d'aquesta manera l'oració catalana guanya en naturalitat. Fontcuberta dona prioritat en aquest passatge al perfet simple en detriment del perifràstic, i fa ús d'un vocabulari especialment literari: *somnis desassossegats*, *Jeia de sobines*, *ventre bru i bombat*, *solcat de nervadures arquejades*, *amb*

penes i treballs, llastimosament minses. En referir-se a Gregor utilitza l'article personal *en*: *en Gregor Samsa*. La versió de 2000 només conté quatre lleus modificacions en relació a l'anterior: *podia veure's* en lloc de *podia veure*; la supressió de les comes en el sintagma *amb penes i treballs*; la lleugera modificació en la formulació de l'oració d'infinitiu: *a punt d'acabar de lliscar fins a terra* en lloc de *a punt de caure completament a terra*; l'adjectiu que qualifica les potes de Gregor passa a ser *primes* en lloc de *minses*.

Estelrich (1999) reproduïx de forma fidedigna l'estructura del fragment original i únicament desplaça cap al final l'infinitiu substantivat de la segona estructura sintàctica *a punt de relliscar del tot*, com ja ha fet Fontcuberta, amb la qual cosa guanya naturalitat en la formulació. Estelrich opta exclusivament pel pretèrit perfet perifràstic. Pel que fa al vocabulari, a diferència dels seus predecessors, tradueix *Ungeziefer* per *bestiola*, acostant-se més al seu sentit original però emprant potser una paraula més colloquial. Amb l'excepció, tal vegada, de l'adjectiu *bruna*, més literari, la resta del vocabulari que empra la traductora correspon perfectament al registre estàndard. Estelrich recull també l'efecte lluminós del verb *flimmern* usant el verb *pampalluguejar*, i introdueix el protagonista sense l'article personal, *en*. La traducció d'Estelrich, per tant, es manté majoritàriament en la formulació neutra de l'original, respectant la complexitat de les estructures sintàctiques que converteixen el fragment en una mica més formal.

Gala (2001) reproduïx també la complexitat de la sintaxi original, amb alguna modificació. Així, desplaça el sintagma *al llit* de la primera a la segona oració, per tal de reforçar el verb *jeure*; també recorre a un parell d'estructures explicatives que fan la traducció tal vegada més explícita: l'oració de relatiu *que era dura com una cuirassa*, absent de l'original, i l'organització dels adjectius *bombat, de color marró i solcat d'unes durícies arquejades*, que a l'original es basa simplement en l'acumulació de formes i on no hi ha coordinació; a banda cal comentar l'ús del sintagma *de color marró*, també absent en l'original. La següent estructura sembla ser un calc: *amb prou feines s'aguantava encara*. Pel que fa al vocabulari, Gala combina l'estàndard amb alguns cultismes o paraules d'ús local o restringit, *metamorfosat, llenegar, esmerlides, bellugar* (no reflexiu) per referir-se a *flimmern*. Gala fa servir també *bestiola* per traduir *Ungeziefer* i comet també l'error d'atribuir *Umfang* a les dimensions de les cames i no a les del cos de Gregor: *en comparació del gruix normal de les seves cames*.

Pàmies (2014) reproduïx també la complexitat sintàctica original, tot desplaçant l'infinitiu nominalitzat a l'última posició de la segona frase, com ja han fet altres traductors. Combina el perfet simple i el perifràstic, i fa ús d'un vocabulari molt estàndard. Pàmies recupera l'article personal *en* i tradueix *flimmern* per *tremolaven*. Podria llegir-se com un calc de l'alemany l'expressió *damunt l'esquena* per descriure la manera de jeure.

Creus (2015) manté molt fidelment l'estructura de l'original, causant en diferents passatges el calc lingüístic: a la frase inicial *Quan Gregor Samsa un matí* separa la conjunció i el sintagma de temps; això mateix ocorre a la segona oració: *Jeia... i veia, si aixecava..., el seu ventre* en incrustar l'oració subordinada entre verb i objecte; a banda, també sembla un calc l'estructura *veia el seu ventre* enlloc de *es veia el ventre*; també la darrera frase manté gairebé

calcada la disposició dels elements de l'original, provocant el problema de l'ambigüitat en l'atribució de les dimensions de les potes i del cos: *Les seves moltes potes, llastimosament primes en comparació a les seves habituals proporcions...* Creus fa servir exclusivament el perfet perifràstic i es val d'un lèxic majoritàriament estàndard, llevat d'alguna formulació: *tibants arcuacions*.

Pera (2016) transforma la segona frase d'aquest fragment en una oració també complexa però amb una distribució d'elements principals i subordinats del tot diferent al patró original. En certa manera simplifica i fa clara l'estructura, que esdevé molt més llegidora i comprensible: *Ajagut sobre una esquena dura com una cuirassa, si aixecava una mica el cap es veia la panxa fosca i inflada, segmentada per unes durícies en forma d'arc, i a sobre hi havia el cobrellit, que gairebé havia lliscat del tot i amb prou feines s'hi aguantava*. El vocabulari és del tot estàndard; Pera fa servir només el perfet perifràstic i recupera l'article personal *en*.

5.2 Discurs directe: la veu de Gregor Samsa, el protagonista

5.2.1 Descripció del text original

En aquest segon fragment, el narrador cedeix la veu al protagonista, Gregor, al pensament del qual podem accedir ara directament. La sintaxi reproduceix el fil del pensament de forma vívida, sense planificació prèvia aparent de les estructures ni del vocabulari, característica del llenguatge col·loquial i parlat. D'aquesta manera en aquest segon passatge es combinen períodes sintàctics breus i llargs, juxtaposats o coordinats, fruit de l'associació espontània d'idees, que sovint culminen amb l'ús de frases fetes que expressen sentiments com ara la indignació, *Der Teufel soll das alles holen!* ('Que s'ho endugui el diable'), o d'exclamacions que manifesten desitjos inconfessables, *Vom Pult hätte er fallen müssen!* ('Del pupitre hauria de caure!'). A les diferents oracions es poden consignar elisions de diversa índole: elisió verbal, *Tag aus, Tag ein auf der Reise* ('dia sí, dia també de viatge'); o absència de connector, *Dies frühzeitige Aufstehen macht einen ganz blödsinnig. Der Mensch muß seinen Schlaf haben*, ('Aquest llevar-se d'hora et fa tornar totalment ximple. L'home necessita el seu son'). Sovint s'exemplifiquen els pensaments a partir de l'enumeració: per exemple de sintagmes nominals quan Gregor descriu en què consisteix la tortura de viatjar: *Sorgen um die Zugangschlüsse... das... Essen... menschlicher Verkehr...* ('preocupacions per les connexions del tren... el menjar... el tracte amb persones...'); o bé d'oracions en condicional quan el protagonista expressa el que li agradaria fer amb la seva col·locació i amb el seu cap, si pogués, o les conseqüències que tindria si acabés fent-ho: *...ich hätte längst gekündigt, ich wäre vor den Chef hin getreten und hätte ihm meine Meinung von Grund des Herzens aus gesagt* ('...m'hauria acomiadat ja fa temps, m'hauria plantat davant del cap i li hauria dit el que en penso en el fons del cor').

El vocabulari, sent bàsicament també vocabulari estàndard, correspon a un registre més col·loquial que no pas el del primer fragment: *blödsinnig* ('ximple'), *auf der Stelle hinausfliegen*

(‘sortir volant allà mateix’), i en alguns passatges conté gran càrrega expressiva, *von Grund des Herzens* (‘en el fons del cor’); trobem paraules molt imprecises però ben expressives en el context on apareixen, *machte ich die Sache unbedingt* (‘faré la cosa segur’); i inclou frases fetes *Der Teufel soll alles holen!* (‘Que s’ho endugui el diable’); *Tag aus, Tag ein* (‘dia sí, dia també’); *der große Schnitt* (‘el gran tall’); interjeccions *Ach Gott* (‘Ai Déu!’), comparacions amb finalitat humorística *wie Haremsfrauen* (‘com dones de l’harem’) i crosses lingüístiques *Nun* (‘Bé’). També corresponen al llenguatge col·loquial alguna incorrecció sintàctica, com la segona posició del verb en l’oració principal: *Wenn ich mich nicht wegen meiner Eltern zurückhielte, ich hätte* (aquí hi hauria d’haver inversió; *hätte ich*) *längst gekündigt* (‘Si no em retingués pels meus pares, m’hauria acomiadat ja fa temps’). Amb tot, cal remarcar que ens les havem amb un registre certament menys formal que en el primer passatge però en cap cas volgudament descuidat o incorrecte.

5.2.2 Comentari de les traduccions

En totes les traduccions es dona un canvi de tractament del llenguatge que s’adapta al canvi de registre produït en l’original, i en general es mantenen les línies de traducció que hem assenyalat en el primer fragment per a cada traducció. Així, en Llovet (1978) es reconeix d’entrada un ús d’un lèxic estàndard que tendeix de vegades al formalisme o al cultisme, tendència que es corregeix una mica en la versió 1996: *...contactes efímers amb persones sempre distintes, que mai no esdevenen cordials* (1978) es converteix en *contactes efímers amb persones sempre diferents, que mai no us tracten amb cordialitat* (1996); o bé *D’altra banda, qui sap si això no seria el millor per a mi* (1978) es converteix en *Fet i fet, qui sap si això no seria millor per mi* (1996). Però Llovet manté un registre molt formal per a expressions que permetrien un tractament més col·loquial: *Segur que hauria caigut del seu pupitre, tan alt* (1978); *Això assenyalarà la separació definitiva* (en totes tres versions). En una altra formulació força col·loquial del text original, Llovet presenta tres versions diferents, força formals totes tres: *...saltaria del meu lloc de treball immediatament* (1978); *perdria la feina a l’instant* (1985); *em farien fora de la feina immediatament* (1996). Pel que fa a l’organització del text, Llovet (1978 i 1985) divideix el segon paràgraf de l’original en dos paràgrafs diferents, probablement per facilitar la lectura, i desfà aquesta divisió en la traducció de 1996. En un parell de passatges, Llovet opta per separar amb un punt i seguit frases que en l’original estaven separades per coma: *M’hauria presentat davant el director...; Quan hagi reunit els diners...* Els canvis són, en aquest sentit, mínims, però contribueixen a convertir el text en més explicatiu. També és una explicitació absent al text original l’adjectiu *tan alt* que acompanya *pupitre*.

La traducció de van Lawick i Sòria (1989) manté el tractament d’explicitació sintàctica ja emprat al principi, tot desglossant en unitats separades algunes estructures més complexes del text original. Així, la frase central del primer paràgraf de l’original es converteix en tres frases en la traducció. El vocabulari, tanmateix, reproduceix amb molta vivacitat i naturalitat

el to de l'original i això tal vegada compensa la regularització sintàctica esmentada: *Amb la gent, un tracte inconstant sempre, mai res de ferm, i molt menys de cordial; Aquestes matinejades... et deixen torrat del tot; ...em despatxava a l'acte*. Els traductors valencians empenen els signes de puntuació dobles en la interrogació i l'exclamació ¡! ¿?, i algun valencianisme lèxic: *roïns, desdijunant, ix*, així com morfològic: *s'ho emporte, continguera*.

Les dues versions de Joan Fontcuberta (1997 i 2000) gairebé no difereixen en absolut. Hi ha un canvi de traducció en l'expressió *...hätte ihm meine Meinung von Grund des Herzens aus gesagt*, que en la versió de 1997 fa: *...li hauria cantat les quaranta sense manies...* i a la de 2000: *...li n'hauria deixat anar quatre de fresques pel broc gros...* ambdues expressions igualment col·loquials i naturals. La traducció de Fontcuberta reproduïx l'estructura de l'original i també el registre de vocabulari, més col·loquial, distanciant-se així de la tendència al cultisme que fa servir en el passatge narrat per una veu omniscient.

La resta de retraduccions reproduïxen amb fidelitat l'estructura de l'original i el canvi de registre que comentàvem, optant cada traductor per formes diferents però força equivalents funcionalment, per exemple *Dia sí, dia també de viatge* (Estelrich 1999); *Tot el sant dia voltant!* (Gala 2001); *Viatjant dia sí, dia també* (Pàmies 2014); *Viatjant dia sí, dia també* (Creus 2015); *Cada dia amunt i avall* (Pera 2016). O bé *Que el diable s'ho emporti tot plegat!* (Estelrich 1999); *N'hi ha per endegar-ho tot al diable!* (Gala 2001); *Au, va, a pastar fang!* (Pàmies 2014); *Al diable tot plegat!* (Creus 2015); *A fer punyetes tot plegat!* (Pera 2016).

En l'espectre d'aquest registre més col·loquial és possible fixar en les traduccions graus de més o menys anostrament. Algunes solucions més anostrades són, per exemple: *...te'n trobes de senyorassos que aleshores esmorzen. Ves que no fes jo, això, amb el meu amo; em fotria al carrer l'endemà mateix*. (Gala 2001); *Aquestes matinejades et deixen torrat del tot*. (van Lawick & Sòria 1989); *Mare meva!* (Pera 2016). Pel que fa a les estructures, cal dir que la construcció paratàctica o juxtaposada, de caràcter menys formal que la hipotètica, es reproduïx amb més facilitat en les traduccions, que en general es mantenen fidels a la disposició dels elements en l'original. A banda dels casos ja esmentats al començament, en aquest sentit, també Pera (2016) subdivideix en la seva traducció el segon paràgraf de l'original, per tal de facilitar-ne la lectura.

5.3 Discurs indirecte focalitzat

5.3.1 Descripció del text original

En aquest passatge es barregen característiques textuais dels passatges anteriors, amb preponderància d'elements, en aquest cas, de l'estil directe. La veu narrativa és la tercera persona, que, però, s'allunya i s'acosta del fil del pensament de Gregor fins a identificar-s'hi del tot en algun moment. Si la primera frase és del tot distanciada i omniscient: *Und er sah zur Weckuhr, die auf dem Kasten tickte* ('I va mirar cap al despertador, que feia tic tac damunt la tauleta'), la següent és literalment discurs directe: *«Himmlischer Vater!»* ('Pare

celestial'). A partir d'aquí la narració està formulada en discurs indirecte focalitzat en el pensament de Gregor, caracteritzat per una estructura sintàctica de concatenació d'idees que sovint acaba amb la formulació d'una pregunta retòrica o adreçada a si mateix: *Sollte der Wecker nicht geläutet haben?* ('No devia haver sonat el despertador?'), *Wie nun, wenn er sich krank meldete?* ('Què passaria si els digués que estava malalt?'); o bé amb una pregunta que és més aviat una exclamació del seu estat d'ànim: *Was aber sollte er jetzt tun?* ('Què diantre havia de fer ara?'). Per tant, tot i que la veu és la tercera persona gramatical, el flux del pensament i la presentació de les idees i les seves connexions són clarament les del protagonista. En algunes ocasions, l'acumulació de frases simples juxtaposades té com a finalitat la presentació dramàtica de l'escalada del conflicte intern que parteix el protagonista, amb la progressiva desaparició de nexes: *Es war halb sieben Uhr, und die Zeiger gingen ruhig vorwärts, es war sogar halb vorüber, es näherte sich schon dreiviertel* ('Eren dos quarts de set, i les agulles del rellotge avançaven tranquil·lament, ja eren dos quarts tocats, aviat serien tres quarts').

Pel que fa al lèxic, trobem colloquialismes com *Donnerwetter* ('bronca'), *gewiß* ('segur'), l'ús de partícules modals: *Nun, ruhig hatte er ja nicht geschlafen* ('Vaja, no es pot pas dir que hagués dormit tranquil') al costat d'un vocabulari de registre més formal: *der Geschäftsdienner hatte [...] die Meldung von seiner Versäumnis längst erstattet* ('l'empleat havia fet arribar ja feia estona el comunicat sobre la seva negligència'). La ironia, aquí potser el sarcasme, també es manifesten en la tria de paraules: *Es war eine Kreatur des Chefs, ohne Rückgrat und Verstand* ('Era una criatura de l'amo, covard i sense enteniment').

5.3.2 Comentari de les traduccions

Les traduccions reproduïen també en aquesta ocasió força fidelment l'estructura de l'original. Ens centrarem en el comentari d'alguns aspectes destacats, i de fet ja presents en els fragments anteriors, de cadascuna d'elles.

En les tres versions de Llovet ja hem vist amb anterioritat l'evolució del tractament que el traductor dona al pretèrit perfet, canviant progressivament del simple al perifràstic, que es manté també aquí (en el fragment amb narrador omniscient). Pel que fa al fragment amb narrador focalitzat, malgrat la persistència d'un vocabulari força formal, observem un progressiu acostament a cada versió cap a una llengua més natural i colloquial: *...i ell mateix tampoc no es trobava especialment actiu ni fresc...* (1978); *...i ell mateix tampoc no es trobava especialment actiu ni deixondit...* (1985); *...i ell mateix tampoc no es trobava especialment espavilat...* (1996); *Sí, però, ¿com era possible haver continuant dormint tranquil·lament, després d'aquell soroll que arribava a sacsejar els mobles?* (1978 i 1985, en la segona versió sense el signe ¿); *Sí, però, ¿com podia ser que hagués continuat dormint com si res, després d'aquell soroll que arribava a sacsejar els mobles?* (1996); en la primera formulació d'aquesta darrera frase identifiquem un calc lingüístic de la formulació original en alemany. El calc es repeteix en la frase següent: *Es podia veure des del llit que el despertador estava correctament posat a*

les quatre (1978 i 1985), que Llovet modifica el 1996: *Del llit estant es veia que el despertador estava correctament posat a les quatre*. Cal comentar també la traducció del verb *tictaquejava*, que és inexistent en català però imita onomatopèicament la forma verbal original.

La traducció de van Lawick i Sòria segueix la tendència a l'anostrament dels primers passatges. En aquest fragment els traductors també duen a terme una separació d'estructures sintàctiques no present en l'original, amb la clara finalitat de fer fàcil la lectura: *Si, ¿però era possible continuar dormint amb aquell soroll? ¿Si feia tremolar els mobles!*. En general, però, el vocabulari i les estructures segueixen en aquest passatge, més que en els anteriors fragments, el patró marcat per l'original. Els traductors tradueixen el verb *ticken* ('fer tic-tac'), per *repicar*. Les hores estan formulades a la manera valenciana: *Eren les sis i mitja...*, però en aquest fragment veiem com els traductors usen preferentment el perfet perifràstic enlloc del simple: *Va girar la vista...; ...va pensar*, menys comú en aquesta varietat del català.

Pel que fa a les versions de Fontcuberta (1997 i 2000), cal consignar de nou una tendència a l'ús d'un registre lèxic més culte que el de l'original, tant a la part omniscient com a la part de discurs focalitzat, especialment en la primera versió, que s'inicia amb la següent frase: *Llança una llambregada al despertador* (1997), que en la segona esdevé *Donà un cop d'ull al despertador* (2000). Com veiem, en tots dos fragments Fontcuberta usa el pretèrit perfet, com ja ha fet anteriorment. Aquesta tendència general a un major formalisme es manté en el discurs indirecte focalitzat, per exemple en la formulació de la següent pregunta: *¿era possible d'haver continuat dormint com si res malgrat aquella estridor que sotragava els mobles?* (1997 i 2000) o bé en la frase *...no evitaria l'escridassada de l'amo, perquè el mosso de l'empresa havia d'esperar-lo al tren de les cinc i de ben segur que ja havia comunicat la seva incompareixença feia estona*. (1997 i 2000). En general, aquest ús més formal i culte del llenguatge produeix un distanciament en el lector en relació al personatge de Gregor, en qui tenim focalitzada la veu narrativa. Per contra, Fontcuberta tradueix *ticken* per la construcció 'feia tic-tac', que és potser la solució traductològica més natural en aquest cas.

Pel que fa al verb *ticken*, Estelrich (1999) opta per no reproduir-lo en la seva traducció i el dona per implícit en la frase: *I va mirar cap al despertador que hi havia a la tauleta*. Pel que fa la resta del fragment, la traductora reproduceix de forma fidedigna tant les estructures com el registre del lèxic presents en l'original, mantenint així la línia traductològica dels fragments anteriors.

Gala (2001), com Fontcuberta, opta pel terme *feia tic-tac*. Seguint la tendència marcada anteriorment, la seva traducció aposta decididament per l'anostrament, per exemple en el passatge: *...no havia pas dormit tranquil, però profundament, prou*. Tal vegada en aquest passatge en trobem exemples menys evidents que en els anteriors. Gala, en tot cas, reproduceix fidelment el registre menys formalitzat d'aquest passatge.

En la traducció de Pàmies (2014) trobem una lleugera regularització d'estructures en el passatge inicial en què es fa referència a l'hora que és: *...ja passava de dos quarts i tot, i aviat serien tres quarts*. La darrera conjunció *i* sembla trencar l'espiral de tensió de l'original. Pàmies també tradueix el so del despertador amb la construcció *fent tic-tac*. Per la resta, manté el to col·loquial formalitzat de l'original.

Jaume Creus (2015) duu a terme la mateixa regularització que Pàmies: *...eren fins i tot dos quarts passats i ja s'acostaven els tres quarts*. Creus manté la tendència a l'explicitació tot traduint un verb que en la frase original està elidit: *No, certament no havia tingut un son tranquil, però per això mateix devia haver estat molt tranquil*.

Pel que fa a Pera (2016) la seva traducció tendeix també a l'anostrament i a la naturalització d'estructures, com en els fragments vistos anteriorment: *Maria Santíssima!*, expressa el protagonista al començament del fragment.

Tal vegada, per concloure aquesta descripció de les versions de *La metamorfosi* resulti útil reproduir una de les darreres frases d'aquest tercer fragment en l'original i en les onze versions. A cadascuna hi reconeixem una mica la tendència traductològica i de model de llengua que han seguit els traductors:

Es war eine Kreatur des Chefs, ohne Rückgrat und Verstand.

Aquell vailet estava fet a la mida del director, estúpid i sense empena. (Llovet 1978 i 1985)

Aquell vailet estava fet a la mida del director: era ximple i sense empena. (Llovet 1995)

Aquell estava fet a mida del patró, sense espenta ni coneixement. (van Lawick; Sòria 1989)

Era la veu de l'amo, sense caràcter ni pesquis. (Fontcuberta 1997 i 2000)

Era un ninot del cap, sense integritat ni cervell. (Estelrich 1999)

Era un instrument de l'amo, aquest, sense caràcter ni sentit comú. (Gala 2001)

Era un titella del director, sense caràcter ni enteniment. (Pàmies, 2014)

Era ben bé una criatura de l'amo, sense caràcter ni enteniment. (Creus 2015)

Aquell noi era la veu del seu amo: un fleuma sense dos dits de front. (Pera 2016)

6 Conclusions

De cap manera es pot justificar amb l'obsolescència lingüística de les traduccions prèvies, com hem anat veient, l'excepcional nombre de retraduccions que ha experimentat *La metamorfosi* al català des de l'any 1978 ençà. Cal comptar com a primera de les motivacions que expliquen les iniciatives reiterades de retraducció d'aquest text la intenció per part dels editors d'adreçar-lo a un públic determinat, escolar o universitari, concretament en cinc ocasions: van Lawick i Sòria (1989); Llovet (1996); Fontcuberta (1997); Gala (2001) i Pàmies (2014). Gairebé totes aquestes edicions van acompanyades d'introduccions a la biografia i al context històric en què visqué Kafka, com també de propostes didàctiques per aprofundir en la lectura de l'obra i de notes a peu de pàgina de caràcter explicatiu. En cap cas es pot parlar d'adaptació literària per a un públic juvenil, es tracta sempre de traduccions. Cal dir que una d'aquestes retraduccions (la de van Lawick i Sòria), a més a més, està adreçada específicament al públic jove del País Valencià. En el cas de tres altres retraduccions, la iniciativa respon a la voluntat d'incloure Kafka en el catàleg editorial propi tot oferint un producte amb un valor interpretatiu afegit: així la traducció de Pilar Estelrich (1999), com ja hem vist, apareix al catàleg de l'editorial Empúries en un volum intítulat *Els fills*, amb pròleg

d'Enrique Vila-Matas; Quaderns Crema publica el volum *Narracions* en traducció de Joan Fontcuberta (2000), on recull totes les narracions que havien rebut el vistiplau de Kafka per a la publicació. La versió de Jaume Creus aparegué el 2015 a Nórdica, coincidint amb els cent anys de publicació de l'obra original, amb pròleg de Juan José Millás i un estudi d'Isabel Hernández.

Amb tot, l'anàlisi de les traduccions ens mostra també les diferents opcions lingüístiques i traductològiques adoptades pels traductors, i especialment una clara evolució en el temps tant en el tractament traductològic del text original com en la tria del model de llengua literària. Si els primers traductors catalans de Kafka, des de Ferrater (a *El procés*) fins a van Lawick i Sòria, passant per Llovet i Murgades (a *Narracions completes*), veien necessari reflexionar sobre la llengua de l'autor txec i sobre el model de llengua literària catalana que calia fer servir per reproduir-ne l'estil, aquesta necessitat sembla que va desapareixent en les successives retraduccions. De Fontcuberta (1997) ençà aquesta qüestió no apareix tractada en cap pròleg.

D'altra banda, podem concloure, un cop feta l'anàlisi textual de les diferents versions, que les primeres traduccions són les que presenten plantejaments traductològics més extrems: Llovet representa el respecte més gran cap al text original, fins arribar al calc i a l'excessiu formalisme, probablement causat per l'absència encara d'un català literari 'natural' establert; van Lawick i Sòria representen, per contra, una opció molt decidida d'anostrament, amb els riscos de simplificació de l'original que això comporta; en el cas de Fontcuberta detectem una forta tendència a literaturitzar el llenguatge. És potser a partir d'Estelrich que comencem a parlar ja d'opcions de traducció més ajustades tant a l'original com a la llengua d'arribada. Però són justament van Lawick i Sòria qui posen damunt la taula la qüestió de la literalitat en traducció; els traductors valencians es pregunten què significa, al capdavant, traduir literalment, com deia Ferrater: ser més pròxims a la forma o a l'esperit del text original? Amb la seva traducció ells demostren que prenen partida per una opció. En el seu pròleg es fan ressò, alhora, de la inseguretat del traductor català a l'hora d'enfrontar-se a un text ple de subtileses com el de Kafka, havent-se de valer d'un instrument poc afinat encara, amb poca tradició al darrere, i per tant incapaç encara de reproduir les fineses d'una llengua com l'alemanya en mans de Kafka. Som a l'any 1989. Aquesta inseguretat també l'expressa més tard Llovet (1996), però ell l'atribueix explícitament a la pressió exercida per un model de llengua literària inqüestionable a la Catalunya de finals dels setanta, un model encarcerat i excessivament culte.

També podem establir distincions traductològiques en les retraduccions més modernes: Gala (2001) i Pera (2016) tendeixen a una posició clarament més anostradora; Creus (2015) a una subjecció més gran al text original, Estelrich (1999) i Pàmies (2014) representen una posició més eclèctica. En tot cas, en aquest bloc d'autors sembla que el model de llengua ha guanyat en naturalitat i fluència, aconseguint alhora una reproducció força aproximada de les característiques del text original.

Estem convençuts que les conclusions a què hem arribat en aquest treball estan legitimades pels models d'anàlisi en els quals ens basem i, en aquest sentit, estem també

convençuts que la traductologia contribueix a millorar substancialment el coneixement profund de les traduccions fetes al llarg de la història, i enriqueix el debat, i de retruc la pràctica, de la traducció. En l'anàlisi i la valoració dels models de llengua literària usats històricament, tractant-se de convencions subjectes als gustos i percepcions de cada moment, cal atribuir una certa proporció de les diagnosis i dels judicis a la percepció personal, i històrica, tanmateix. Al capdavant també ens mirem les coses amb les ulleres del nostre temps.

Referències bibliogràfiques

- Abraham, Ulf. 1993. *Franz Kafka. Die Verwandlung*. Frankfurt am Main: Diesterweg.
- Barjau, Eustaquio. 1997. «Introducció». Dins *La metamorfosi i altres contes*. Traducció de Joan Fontcuberta, vii–xxx. Barcelona: Vicens Vives.
- Bellver, Sergi. 2014. «Un mirall per fugir». Dins *La metamorfosi*, 7–11. Barcelona: Base.
- Berman, Antoine. 1990. «La retranslation comme espace de la traduction». *Palimpsestes* 4 (set.): 1–7.
- Binder, Harmut. 1977. *Kafka Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*. München: Winkler.
- Blasco, Olga. 1996. «Estudi i crítica de textos de Kafka traduïts al català». Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Brisset, Annie. 2004. «Retraduire ou le corps changeant de la connaissance. Sur l'historicité de la traduction». *Palimpsestes* 15 (abr.): 39–67.
- Cònsul, Isidor. 2002. «Cantar, trair, triar (notes d'editor sobre el mercat de traducció)». Dins *II Jornades per a la cooperació en l'estandardització lingüística*, 61–66. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Desmidt, Isabelle. 2009. «(Re)translation Revisited». Dins *Meta* 54 (des.): 669–683.
- Ferrater, Gabriel. 1966. «Pròleg». *El procés*, 5–25. Traducció de Gabriel Ferrater. Barcelona: Proa.
- Gürçağlar, Şehnaz Tahir. 2009. «Retranslation». *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 233–236. London: Routledge.
- Guzmán, Josep R.; Marco, Josep. «Introducció» al monogràfic «Traducció i model lingüístic». *Caplletra* 58 (primavera): 115–121.
- Hernández, Isabel. 2015. «Epíleg». Dins *La metamorfosi*, 133–149. Traducció de Jaume Creus. Madrid: Nórdica.
- Jané-Lligé, Jordi. 2007. «La recepció de Heinrich Böll a Espanya». Tesi doctoral, Universitat Pompeu Fabra. <http://hdl.handle.net/10803/7585>.
- . 2013. «L'anàlisi de traduccions en els estudis de recepció literària. Un model per a la narrativa de ficció: el comentari de traduccions». *Quaderns. Revista de traducció* 20: 165–186.
- . 2015 «Literary translation and Censorship: A Textual Approach». Dins *Perspectives on Translation*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 235–258.
- Kafka, Franz. 1997. *Die Verwandlung*. Bibliothek der Erstaussagen. München: dtv.
- . 1978. *La transformació (La metamorfosi)*. Traducció de Jordi Llovet. Barcelona: Proa.

- Kafka, Franz. 1985. *La metamorfosi*. Traducció de Jordi Llovet. Barcelona: Proa.
- . 1989. *La metamorfosi*. Traducció de Heike van Lawick i Enric Sòria. Alzira: Bromera.
- . 1996. *La metamorfosi*. Traducció de Jordi Llovet. Barcelona: Columna – Proa jove.
- . 1997. *La metamorfosi i altres contes*. Traducció de Joan Fontcuberta. Barcelona: Vicens Vives.
- . 1999. *Els fills*. Traducció de Pilar Estelrich. Barcelona: Empúries.
- . 2000. *Narracions*. Traducció de Joan Fontcuberta. Barcelona: Quaderns Crema.
- . 2001. *La metamorfosi*. Traducció de Carme Gala. Barcelona: Columna.
- . 1985. *La metamorfosi*. Traducció d'Ignasi Pàmies. Barcelona: Base.
- . 2015. *La metamorfosi*. Traducció de Jaume Creus. Madrid: Nórdica.
- . 2016. *La metamorfosi*. Traducció de Marta Pera. Carcaixent: Sembra llibres.
- Koskinen, Kaisa; Paloposki, Outi. 2010. «Retranslation». Dins *Handbook of Translation Studies*, 294–298. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.
- Llovet, Jordi. 1978. «La transformació de Franz Kafka». Dins *La transformació (La metamorfosi)*, 7–36. Barcelona: Proa.
- . 1985. «Pròleg a la segona edició». *La metamorfosi*. Traducció de Jordi Llovet, 9–12. Barcelona: Proa.
- . 1996. «Pròleg a aquesta edició». *La metamorfosi*. Traducció de Jordi Llovet, 5–7. Barcelona: Columna – Proa jove.
- . 2007. «Kafka a Catalunya». Dins *Carrers de frontera*, 400–404. Barcelona: Institut Ramon Llull.
- Marco, Josep. 2009. «La llengua de les traduccions (aspectes generals) i la llengua de les traduccions al català en la literatura d'entreguerres». Dins *Llengua literària i traducció (1890–1939)*, 9–31. Lleida: Punctum & Trilcat.
- Millás, Juan José. 2015. «Mamífers i insectes». *La metamorfosi*. Traducció de Jaume Creus, 7–23. Madrid: Nórdica.
- Murgades, Josep. 1982. «Nota liminar del traductor». *Narracions*, ix–x. Barcelona: Quaderns Crema.
- Oliver, Joan Miquel. 2016. «Pròleg». *La metamorfosi*. Traducció de Marta Pera, 9–18. Carcaixent: Sembra llibres.
- Ortín, Marcel. 2016. «Notes sobre traducció, llengua literària i crítica de variants». Dins *Literatura catalana contemporània: crítica, transmissió textual i didàctica*, 189–204. Barcelona: Societat Catalana de Llengua i Literatura / Universitat de Vic.
- Pericay, Xavier; Toutain, Ferran. 1996. *El malentès del noucentisme*. Barcelona: Proa.
- Sala-Sanahuja. 2002. «La norma i la traducció». Dins *II Jornades per a la cooperació en l'estandardització lingüística*, 35–51. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Sellent, Joan. 2002. «De models i de gustos». Dins *II Jornades per a la cooperació en l'estandardització lingüística*, 81–83. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Udina, Dolors. 2005. «Algunes reflexions sobre el model de llengua en la traducció». Dins *Quaderns divulgatius* 26 (juny): 11–16.

- Van Lawick, Heike; Sòria, Enric. 1989. «Introducció». *La metamorfosi*. Traducció de Heike van Lawick i Enric Sòria. Alzira: Bromera.
- Vanderschelden, Isabelle. 2000. «Re-translation». Dins *Encyclopedia of literary translation into English*, 1154–1155. London: Fitzroy Dearborn.
- Vila-Matas, Enrique. «Pròleg». *Els fills*. Traducció de Pilar Estelrich, 7–15. Barcelona: Empúries.

Annex. Text original i textos traduïts

Fragment 1: Discurs autorial

Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt. Er lag auf seinem panzerartig harten Rücken und sah, wenn er den Kopf ein wenig hob, seinen gewölbten, braunen, von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch, auf dessen Höhe sich die Bettdecke, zum gänzlichen Niedergleiten bereit, kaum noch erhalten konnte. Seine vielen, im Vergleich zu seinem sonstigen Umfang kläglich dünnen Beinen flimmerten ihm hilflos vor den Augen. (S.7)

Traduccions i versions

1 Llovet (1978, 37)

Quan un matí, Gregor Samsa es despertà d'uns somnis neguitosos, es va trobar al llit transformat en un insecte monstruós. Jeia damunt l'esquena dura, com una closca, i, si aixecava una mica el cap, veia la seva panxa bruna, segmentada per estreps arquejats, com un voltam, tan prominent, que el cobrellit a punt de relliscar del tot a penes s'aguantava. Les cames, molt nombroses i dolorosament primes en comparació amb el gruix que tenien abans, s'agitaven indefenses davant els seus ulls.

2 Llovet (1985, 35)

Quan un matí, Gregor Samsa va despertar-se d'uns somnis neguitosos, es va trobar al llit transformat en un insecte monstruós. Jeia damunt l'esquena dura, talment com una closca, i, si aixecava una mica el cap, veia la seva panxa bruna, segmentada per estreps arquejats, com un voltam, i tan prominent que el cobrellit, a punt de relliscar del tot, a penes s'aguantava. Les cames, molt nombroses i dolorosament primes en comparació amb el gruix que tenien abans, s'agitaven indefenses davant els seus ulls.

3 Llovet (1996, 37)

Quan un matí, Gregor Samsa va despertar-se d'uns somnis neguitosos, es va trobar al llit transformat en un insecte monstruós. Jeia damunt l'esquena dura, com una closca, i, si aixecava una mica el cap, es veia la panxa de color marró, segmentada per estreps arquejats, com una volta, tan prominent que el cobrellit, a punt de relliscar del tot, amb prou feines s'aguantava. Les cames, molt nombroses i dolorosament primes en comparació amb la grandària habitual, s'agitaven indefenses davant els seus ulls.

4 Van Lawick & Sòria (1989, 33)

Un matí, quan Gregor Samsa es despertà d'uns somnis agitats, es trobà al llit, transformat en un insecte monstruós. Estava gitat d'esquena, dura com una closca ara, i, alçant un poc

el cap, es va veure la panxa, combada i marró, segmentada per unes durícies arquejades. Al capdamunt, a punt d'esvarar-se'n del tot avall, el cobertor s'hi aguantava a males penes. Una multitud de cames, llastimosament fines en comparació a la resta del cos, li espurnejaven davant dels ulls, desvalgudes.

5 Fontcuberta (1997, 3)

Un matí que en Gregor Samsa es despertà de somnis desassossegats, es trobà al llit convertit en un insecte monstruós. Jeia de sobines damunt una esquena dura com una cuirassa i, aixecant una mica el cap, podia veure un ventre bru i bombat, solcat de nervadures arquejades, damunt el qual, amb penes i treballs, s'aguantava el cobrellit, a punt de caure completament a terra. Les seves múltiples potes, llastimosament minses en comparació amb les seves proporcions, s'agitaven desvalgudes davant els seus ulls.

6 Fontcuberta (2000, 101)

Un matí que en Gregor Samsa es despertà de somnis desassossegats, es trobà al llit convertit en un insecte monstruós. Jeia de sobines damunt una esquena dura com una cuirassa i, aixecant una mica el cap, podia veure's un ventre bru i bombat, solcat de nervadures arquejades, damunt el qual amb penes i treballs s'aguantava el cobrellit, a punt d'acabar de lliscar fins a terra. Les seves múltiples potes, llastimosament primes en comparació amb les seves proporcions, s'agitaven desvalgudes davant els seus ulls.

7 Estelrich (1999, 73)

Un matí, quan Gregor Samsa es va despertar de somnis intranquils, es va trobar al llit convertit en una bestiola monstruosa. Jeia sobre l'esquena, dura com una cuirassa, i si aixecava una mica el cap es veia la panxa bombada, bruna, dividida en segments arquejats al capdamunt dels quals amb prou feines s'aguantava el cobrellit, a punt de relliscar del tot. Les seves múltiples potes, miserablement primes en comparació amb la resta de l'embalum, li pampalluguejaven desvalgudes davant els ulls.

8 Gala (2001, 7)

Un matí que Gregor Samsa es va despertar d'uns somnis agitats, es va trobar metamorfozat en una bestiola monstruosa. Jeia al llit d'esquena, que era dura com una cuirassa, i si alçava una mica el cap, es veia el ventre bombat, de color marró i solcat d'unies durícies arquejades, al capdamunt del qual l'edredó amb prou feines s'aguantava encara, a punt de llenegar del tot a terra. Un munt de potes, llastimosament esmerlides en comparació del gruix normal de les seves cames, li bellugaven davant dels ulls, desvalgudes.

9 Pàmies (2014, 15)

Quan un matí en Gregor Samsa es despertà d'uns somnis neguitosos, va trobar-se al llit transformat en un insecte monstruós. Estava estirat damunt l'esquena, dura com una closca, i si aixecava una mica el cap es podia veure la panxa bombada, marronosa, dividida per

nervadures en forma d'arc, damunt la qual el cobrellit amb prou feines s'aguantava, a punt de caure a terra. Les nombroses potes, llastimosament primes en comparació amb la resta del cos, tremolaven indefenses davant el seus ulls.

10 Creus (2015, 27)

Quan Gregor Samsa un matí es va despertar d'uns somnis intranquils, es va trobar al llit transformat en un enorme insecte. Jeia sobre la seva esquena dura talment una closca i veia, si aixecava una mica el cap, el seu ventre marró i bombat separat per tibants arcuacions, al capdamunt del qual a penes es podia sostenir el cobrellit, a punt de relliscar del tot a terra. Les seves moltes potes, llastimosament primes en comparació a les seves habituals proporcions, se li agitaven, indefenses, davant dels ulls.

11 Pera (2016, 23)

Un matí que en Gregor Samsa es va despertar d'uns somnis agitats, es va trobar al llit transformat en un insecte monstruós. Ajagut sobre una esquena dura com una cuirassa, si aixecava una mica el cap es veia la panxa fosca i inflada, segmentada per unes durícies en forma d'arc, i a sobre hi havia el cobrellit, que gairebé havia lliscat del tot i amb prou feines s'hi aguantava. Les potes, nombroses i deplorablement primes en comparació amb l'embalum de tot el cos, se li bellugaven impotents davant els ulls.

Fragment 2: Discurs directe

„Ach Gott,“ dachte er, „was für einen anstrengenden Beruf habe ich gewählt! Tag aus, Tag ein auf der Reise. Die geschäftlichen Aufregungen sind viel größer, als im eigentlich Geschäft zu Hause, und außerdem ist mir noch die Plage des Reisen auferlegt, die Sorgen um die Zugangschlüsse, das unregelmäßige, schlechte Essen, ein immer wechselnder nie andauernder, nie herzlich werdender menschlicher Verkehr. Der Teufel soll das alles holen!“ [...]

„Dies frühzeitige Aufstehen“, dachte er, „macht einen ganz blödsinnig. Der Mensch muß seinen Schlaf haben. Andere Reisende leben wie Haremsfrauen. Wenn ich zum Beispiel im Laufe des Vormittags ins Gasthaus zurückgehe, um die erlangten Aufträge zu überschreiben, sitzen diese Herren erst beim Frühstück. Das sollte ich bei meinem Chef versuchen; ich würde auf der Stelle hinausfliegen. Wer weiß übrigens, ob das nicht sehr gut für mich wäre. Wenn ich mich nicht wegen meiner Eltern zurückhielte, ich hätte längst gekündigt, ich wäre vor den Chef hin getreten und hätte ihm meine Meinung von Grund des Herzens aus gesagt. Vom Pult hätte er fallen müssen! Es ist auch eine sonderbare Art, sich auf das Pult zu setzen und von der Höhe herab mit dem Angestellten zu reden, der überdies wegen der Schwerhörigkeit des Chefs ganz nahe herantreten muß. Nun, die Hoffnung ist noch nicht gänzlich aufgegeben; habe ich einmal das Geld beisammen, um die Schuld der Eltern an ihn abzutahlen —es dürfte noch fünf bis sechs Jahre dauern—, mache ich die Sache unbedingt. Dann wird der große Schnitt gemacht. Vorläufig allerdings muß ich aufstehen, denn mein Zug fährt um fünf.“ (S.8–9)

*Traduccions i versions***1 Llovet (1978, 39–40)**

«Déu meu! —va pensar—, quin ofici més esgotador he triat. Un dia sí un dia no de viatge. Aquests afers duen pitjors maldecaps que si es té un negoci propi, a casa, i al damunt aquesta plaga dels viatges, la preocupació per l'enllaç dels trens, els menjars irregulars i dolents, contactes efímers amb persones sempre distintes, que mai no esdevenen cordials. Que se'n vagi tot al carall!» [...]

«Això de llevar-se d'hora —va pensar— ens fa tornar ben ximples. La gent ha de tenir el seu descans. Hi ha viatjants que viuen com les dones dels harems. Per exemple, quan al llarg del matí torno a l'hostal per transcriure les comandes que m'han fet, aquells tot just seuen a taula esmorzant. Si jo fes això, amb el director que tinc, saltaria del meu lloc de treball immediatament. D'altra banda, qui sap si això no seria el millor per a mi. Si no fos que em continc a causa dels meus pares, ja faria temps que m'hauria acomiadat de la feina. M'hauria presentat davant el director i li hauria dit sense embuts tot el que penso.»

«Segur que hauria caigut del seu pupitre, tan alt. També és una cosa ben curiosa, això de seure damunt el pupitre i conversar des d'allí dalt amb els empleats, que, a més, s'han d'acostar molt al director, perquè sordeja. Bé, encara hi ha esperances. Quan hagi reunit els diners que em fan falta per acabar d'eixugar el deute que tinc amb els meus pares —això és cosa de cinc o sis anys més—, llavors, ja ho crec que ho faré. Això assenyalarà la separació definitiva. De moment, però, el que he de fer és llevar-me, que *el tren surt a les cinc*.»

2 Llovet (1985, 36–37)

«Déu meu! —va pensar—, quin ofici més esgotador he triat. Un dia sí un dia no de viatge. Aquests afers duen pitjors maldecaps que si es té un negoci *propi, a casa, i al damunt aquesta plaga dels viatges, la preocupació per l'enllaç dels trens, els menjars irregulars i dolents, contactes efímers amb persones sempre distintes, que mai no esdevenen cordials. Que se'n vagi tot al carall!*» [...]

«Això de llevar-se d'hora —va pensar— ens fa tornar ben ximples. La gent ha de tenir el seu descans. Hi ha viatjants que viuen com les dones dels harems. Per exemple, quan a mig matí torno a l'hostal per transcriure les comandes que m'han fet, aquells tot just seuen a taula esmorzant. Si jo fes una cosa així amb el director que tinc, perdria la feina a l'instant. D'altra banda, qui sap si això no seria el millor per a mi. Si no fos que em continc a causa dels meus pares, ja faria temps que m'hauria acomiadat de la feina. M'hauria presentat davant el director i li hauria dit sense embuts tot el que penso.

«Segur que hauria caigut d'aquell seu pupitre tan alt. També és una cosa ben curiosa, això de seure damunt el pupitre i conversar des d'allí dalt amb els empleats, que, a més, s'han d'acostar molt al director perquè sordeja. Bé, encara hi ha esperances. Quan hagi reunit els diners que em fan falta per acabar d'eixugar el deute que tinc amb els meus pares —és cosa de cinc o sis anys més—, llavors, ja ho crec que ho faré. Això assenyalarà la separació definitiva. De moment, però, el que he de fer és llevar-me, que *el tren surt a les cinc*.»

3 Llovet (1996, 52–53)

«Déu meu! —va pensar—, quin ofici més esgotador he triat. Un dia sí un dia no de viatge. Aquests afers porten pitjors maldecaps que si es té un negoci propi, a casa, i al damunt aquesta plaga dels viatges, la preocupació per l'enllaç dels trens, els menjars irregulars i dolents, contactes efímers amb persones sempre diferents, que mai no us tracten amb cordialitat. Que se'n vagi tot al carall!» [...]

«Això de llevar-se d'hora —va pensar— ens fa tornar ben ximpls. La gent ha de poder descansar de tant en tant. Hi ha viatjants que viuen com les dones d'un harem. Per exemple, quan a mig matí torno a l'hostal per transcriure les comandes que m'han fet, aquells tot just seuen a taula esmorzant. Si jo fes una cosa així, amb el director que tinc, em farien fora de la feina immediatament. Fet i fet, qui sap si això no seria el millor per mi. Si no fos que em continc a causa dels meus pares, ja faria temps que m'hauria acomiadat de la feina. M'hauria presentat davant el director i li hauria dit sense embuts tot el que penso. Segur que hauria caigut d'aquell pupitre tan alt! També és una cosa ben curiosa, això de seure damunt el pupitre i conversar des d'allà dalt amb els empleats, que, a més, s'han d'acostar molt al director, perquè sordeja. Bé, encara hi ha esperances. Quan hagi reunit els diners que em fan falta per acabar d'eixugar el deute que tinc amb els meus pares —és cosa de cinc o sis anys més—, llavors, ja ho crec que ho faré. Això assenyalarà la separació definitiva. De moment, però, el que he de fer és llevar-me, que *el tren surt a les cinc*.»

4 Van Lawick & Sòria (1989, 50–51)

«¡Déu meu!» va pensar. «¡Quin ofici més treballós que m'he triat! Tots els dies amunt i avall. I així els negocis donen molts més maldecaps que no a dins del magatzem. Per no parlar d'aquesta plaga dels viatges, la preocupació pels enllaços dels trens, els menjars irregulars i roïns. Amb la gent, un tracte inconstant sempre, mai res de ferm, i molt menys de cordial. ¡Que el dimoni s'ho emporti, tot això!» [...]

«Aquestes matinejades» va pensar «et deixen torrat del tot. L'home necessita dormir prou. I això que hi ha viatjants que viuen com les dones dels harems. Quan, posem per cas, torne a mitjan matí a la fonda per anotar les comandes tancades, els senyorets encara s'estan desdijunant. Si jo, amb el patró que tinc, intentava fer una cosa així, em despatxava a l'acte. I, al capdavant ¡Qui sap si no em convindria més! Si no em continguera pensant en els meus pares, ja fa temps que me n'hauria acomiadat, m'hauria plantat davant del patró i li hauria dit el que pense amb tota l'ànima. ¡Segur que queia del pupitre! També té uns costums estranys, el patró, sempre enfilat al pupitre i, sord com està, parlant des d'allà dalt amb els empleats, que se li han d'apegar quasi. Ara bé, encara hi ha esperances. Quan haja aplegat tots els diners que em calen per pagar-li els deutes dels pares —cert que ho faré. Aleshores faré el gran pas. De moment, però, el que de fer és alçar-me, que *el meu tren ix a les cinc*.»

5 Fontcuberta (1997, 4–5)

«Déu meu!», va pensar, «quin ofici més cansat que he triat! Tots els dies viatjant. Els maldecaps de la feina són molt més grans que quan teníem negoci propi a casa i, a més, a mi

m'ha tocat aquest turment dels viatges, haver-me de preocupar de les connexions dels trens, el menjar dolent i a deshora, unes relacions humanes sempre canviant, no duradores, mai cordials. A pastar fang tot plegat!» [...]

«Això de llevar-se abans d'hora fa tornar imbècil la gent», pensà. «L'home ha de dormir. Altres viatjants viuen com dones d'un harem. Per exemple, si a mig matí torno a la fonda per passar les comandes rebudes, em trobo aquests senyors tot just esmorzant. Si jo provés de fer això amb el meu patró, sortiria volant per la finestra. És clar que, d'altra banda, qui sap si no seria una sort per a mi. Si no fos pels pares, ja fa temps que hauria plegat, hauria anat a veure l'amo i li hauria cantat les quaranta sense manies. Hauria caigut de cul de l'escriptori! I és que té la curiosa mania d'asseure's damunt l'escriptori i des d'allà dalt parlar amb els empleats, els quals, a més, se li han d'acostar molt perquè és dur d'orella. Però, vaja, encara no he perdut les esperances; quan hagi reunit els diners per *pagar-li el deute dels pares (encara em falten uns cinc o sis anys), com hi ha món que ho faig. La ruptura definitiva. De moment, però, m'haig de llevar, perquè el tren em surt a les cinc.*»

6 Fontcuberta (2000, 102–103)

«Déu meu!», va pensar, «quin ofici més cansat que he triat! Tots els dies viatjant. Els maldecaps de la feina són molt més grans que quan tens un negoci propi a casa i, a més, a mi m'ha tocat aquest turment dels viatges, haver-me de preocupar de les connexions dels trens, el menjar dolent i a deshores, i unes relacions humanes sempre canviant, no duradores i mai cordials. A pastar fang tot plegat!» [...]

«Això de llevar-se abans d'hora fa tornar imbècil la gent», pensà. «L'home ha de dormir. Altres viatjants viuen com dones d'un harem. Per exemple, si a mig matí torno a la fonda per passar les comandes rebudes, em trobo aquests senyors tot just esmorzant. Si jo provés de fer això amb el meu patró, sortiria volant per la finestra. És clar que, d'altra banda, qui sap si no seria una sort per a mi. Si no fos pels pares, ja fa temps que hauria plegat, hauria anat a veure l'amo i li n'hauria deixat anar quatre de fresques pel broc gros. Hauria caigut de cul de l'escriptori! I és que té la curiosa mania d'asseure's damunt l'escriptori i des d'allà dalt parlar amb els empleats, els quals, a més, se li han d'acostar molt perquè és dur d'orella. Però, vaja, encara no he perdut les esperances; quan hagi reunit els diners per pagar-li el deute dels pares (encara en tinc per a uns cinc o sis anys), com hi ha món que ho faig. La ruptura definitiva. De moment, però, m'haig de llevar, perquè el tren em surt a les cinc.»

7 Estelrich (1999, 74–75)

«Ai, Déu meu», va pensar, «quin ofici més dur he triat! Dia sí, dia també de viatge. Aquesta feina posa molt més nerviós que no pas el negoci en si mateix, i a més haig de patir aquesta creu del viatjar, patir per les combinacions de trens, el menjar dolent i irregular, unes relacions personals que sempre canvien, mai no duren, mai no esdevenen més cordials. Que el diable s'ho emporti tot plegat!» [...]

«Això de llevar-se tan d'hora», pensava, «et fa tornar beneït. Les persones necessiten dormir. Altres viatjants viuen com dones d'harem. Per exemple, quan a mig matí torno a l'hostal per

transferir les comandes que he aconseguit, aquests senyors tot just estan esmorzant. Si jo intentés fer-li això al meu cap, em despatxaria immediatament. D'altra banda, qui sap si no em convindria. Si no em controlés per consideració als meus pares, hauria plegat ja fa molt temps, m'hauria plantat *davant del cap i li hauria cantat les quaranta. Hauria caigut daltabaix del pupitre! També és ben estrany això d'asseure's dalt del pupitre i d'allà dalt estant parlar amb l'empleat, que a més a més, s'ha d'acostar a tocar del cap perquè és sord. Bé, l'esperança encara no està del tot perduda; el dia que hagi aplegat tots els diners que calen per pagar-li el deute que els meus pares tenen amb ell —pot trigar encara cinc o sis anys—, ho faré, per descomptat. Aleshores serà el gran canvi. Però mentrestant m'he d'aixecar, perquè el meu tren surt a les cinc.»*

8 Gala (2001, 8-9)

«Ai, senyor!», pensava. «Quina feina tan cansada que he triat. Tot el sant dia voltant! El neguit és molt més gran quan has de fer comerç fora de casa i, damunt, aquesta plaga dels viatges que m'ha tocat, l'ànsia pels enllaços dels trens, menjar sense regularitat i malament, tractar sempre amb gent diversa, mai cap relació contínua que arribi a ser cordial. N'hi ha per a endegar-ho tot al diable!» [...]

«Això de matinar tant et fa tornar ximple», pensava. «La gent ha de dormir les seves hores. Alguns viatjants viuen com les dones d'un harem. A mig matí, per exemple, si torno a la fonda a copiar les comandes que he aconseguit, te'n trobes de senyorassos que aleshores esmorzen. Ves que no fes jo, això, amb el meu amo; em fotria al carrer l'endemà mateix. I, d'altra banda, qui sap si no m'aniria molt bé. Si no fos que em retinc per consideració als pares, ja fa temps que m'hauria acomiadat, m'hauria plantat davant de l'amo i li hauria fet saber el meu parer de tot cor. Segur que hauria caigut del taulell, l'home! Que tampoc no són maneres, això d'asseure's dalt del taulell i parlar des d'aquella alçada amb els treballadors, que s'hi ha d'atansar molt, a més, perquè l'amo és dur d'orella. Bé, l'esperança encara no està perduda del tot; un cop hagi aplegat els diners per liquidar el deute que els pares tenen amb ell —que trigaré cosa de cinc o sis anys més—, ho faré sens falta. Aleshores tallaré pel dret. De moment val més que em llevi, que el tren em surt a les cinc.»

9 Pàmies (2014, 17-18)

«Déu meu», pensà, «quin ofici més esgotador que he triat! Viatjant dia sí, dia també. Quan treballes fora els maldecaps són molt més grans que quan tens negoci propi a casa, i a sobre m'ha tocat aquesta desgràcia de viatjar, haver-me de preocupar per les connexions dels trens, menjar a deshora i malament, les relacions humanes sempre canviants i que no duren gens, ni tan sols arriben a ser cordials. Au, va, a pastar fang!» [...]

«Això de llevar-se tan d'hora», va pensar, «et fa tornar ben ximple. Les persones han de dormir les seves hores. Hi ha viatjants que viuen com les dones d'un harem. Per exemple, si torno a la pensió a mig matí per registrar les comandes que he rebut, aquests senyors tot just esmorzen. Això mateix, si ho provés amb el meu director, em faria fora a l'instant. I qui sap si no m'estaria fent un favor? Si no fos pels meus pares, hauria deixat la feina fa molt de

temps, m'hauria plantat davant del director i li hauria cantat les veritats. Hauria caigut de l'escriptori! Ja n'és de curiosa *la seva manera d'asseure's damunt l'escriptori i des d'allà dalt parlar amb els empleats, que a més s'hi han d'apropar molt per la sordesa del director. Però, no he perdut l'esperança; quan hagi aconseguit reunir els diners per pagar el que els meus pares li deuen —això podria durar encara uns cinc o sis anys—, ho faré de totes maneres. Serà la ruptura definitiva. De moment, però, m'he de llevar, perquè el meu tren surt a les cinc.»*

10 Creus (2015, 28–30)

«Déu meu —va pensar—, quin ofici més esgotador que he triat! Viatjant dia sí, dia també. Els maldecaps d'aquesta feina són més grossos que tenir negoci propi a casa, i, a més a més, encara he de suportar aquesta pena infligida dels viatges, estar pendent dels enllaços dels trens, el menjar dolent i a deshores, unes relacions humanes sempre variables, mai duradores i mai cordials. Al diable tot plegat!» [...]

«Això de llevar-se tan d'hora —va pensar— ens fa tornar ben estúpids. La gent ha de tenir el seu descans. D'altres viatjants viuen com les dones d'un harem. Quan a mig matí, per exemple, torno a la fonda per passar les comandes fetes, aquests senyors tot just s'han entaulat per esmorzar. Si això ho intentés fer amb el meu amo, m'engegaria per la finestra. Qui sap si al capdavant no seria molt millor per a mi. Si no fos que em retinc pels pares, ja hauria plegat fa temps, hauria anat a trobar l'amo i li hauria dit tot el que penso pel broc gros. Segur que cauria de cul del pupitre! També és una curiosa mania això d'asseure's al pupitre i des d'allà dalt parlar amb els empleats, que, a més a més, a causa de la sordesa de l'amo s'hi han d'acostar molt. Però, vaja, no he perdut pas l'esperança encara; un cop hagi reunit els diners per pagar el deute dels pares —encara n'hi ha per cinc o sis anys—, i tant que ho faré. Llavors sí que serà la gran ruptura. De moment, però, el que he de fer és llevar-me, perquè el meu tren surt a les cinc.»

11 Pera (2016, 24–25)

«Mare meva!», va pensar, «quin ofici tan cansat que he triat! Cada dia amunt i avall. Les tensions de la feina són molt més grans que no pas si treballés a casa, i, a més, tota la murga dels viatges, la preocupació pels enllaços de tren, menjar malament i a deshores, un tracte amb la gent sempre canviant, mai durador, mai cordial. A fer punyetes tot plegat!» [...]

«Això de llevar-se tan d'hora et trastoca», va pensar. «Tothom necessita dormir. Hi ha viatjants que viuen com les dones d'un harem. Quan torno a la pensió a mig matí, posem per cas, a passar les comandes que m'han fet, tot just me'ls trobo esmorzant. Si jo ho fes, l'amo em faria despatxar immediatament.

»Però qui sap, potser hi sortiria guanyant. Si no fos pels meus pares, ja fa temps que hauria deixat la feina; m'hauria plantat davant de l'amo i li hauria dit sense embuts tot el que penso. Hauria caigut del pupitre! També és ben estrany que s'installi en aquell pupitre per parlar amb els empleats des de les altures, ja que, d'altra banda, l'empleat s'ha d'acostar molt a l'amo perquè sordeja. Però no he perdut del tot l'esperança; quan hagi reunit els diners per

saldar el que els pares li tenen —trigaré uns cinc o sis anys—, llavors sí que ho faré. Serà el tall definitiu. Però de moment m'he de llevar perquè el tren surt a les cinc.»

Fragment 3: Discurs indirecte focalitzat

Und er sah zur Weckuhr hinüber, die auf dem Kasten tickte. „Himmlischer Vater!“, dachte er. Es war halb sieben Uhr, und die Zeiger gingen ruhig vorwärts, es war sogar halb vorüber, es näherte sich schon dreiviertel. Sollte der Wecker nicht geläutet haben? Man sah vom Bett aus, daß er auf vier Uhr richtig eingestellt war; gewiß hatte er auch geläutet. Ja, aber war es möglich, dieses möbeleerschütternde Läuten ruhig zu verschlafen? Nun, ruhig hatte er ja nicht geschlafen, aber wahrscheinlich desto fester. Was aber sollte er jetzt tun? Der nächste Zug ging um sieben Uhr; um den einzuholen, hätte er sich unsinnig beeilen müssen, und die Kollektion war noch nicht eingepackt, und er selbst fühlte sich durchaus nicht besonders frisch und beweglich. Und selbst wenn er den Zug einholte, ein Donnerwetter des Chefs war nicht zu vermeiden, denn der Geschäftsdienner hatte beim Fünfuhrzug gewartet und die Meldung von seiner Versäumnis längst erstattet. Es war eine Kreatur des Chefs, ohne Rückgrat und Verstand. Wie nun, wenn er sich krank meldete? Das wäre aber äußerst peinlich und verdächtig, denn Gregor war während eines fünfjährigen Dienstes noch nicht einmal krank gewesen. (S.10)

Traduccions i versions

1 Llovet (1978, 40–41)

I va donar un cop d'ull al despertador, que tictaquejava damunt el bagul. «Redeu!», es digué. Eren dos quarts de set i les agulles del rellotge continuaven avançant tranquil·lament; ja eren fins i tot dos quarts tocats, gairebé tres quarts de set. ¿Potser no havia sonat el despertador? Es podia veure des del llit que el despertador estava correctament posat a les quatre. Segur que havia sonat. Sí, però ¿com era possible haver continuat dormint tranquil·lament, després d'aquell soroll que arribava a sacsejar els mobles? Bé, un son tranquil, no l'havia tingut; possiblement per això havia dormit tan profundament. ¿I què havia de fer, ara? El pròxim tren sortia a les set. Per agafar-lo, hauria hagut de córrer com un ximple, i el mostrar encara no estava embolicat; i ell mateix tampoc no es trobava especialment actiu ni fresc. I encara que atrapés el tren, no hi hauria manera d'evitar els crits del director, perquè el noi dels encàrrecs, que sempre l'acompanyava en els seus viatges devia haver anat a esperar el tren de les cinc, i ja devia fer estona que havia comunicat la negligència de Gregor. Aquell vailet estava fet a la mida del director, estúpid i sense empatia. ¿Què passaria, si els trucava dient que estava malalt? Això seria molt penós, i despertaria sospites, perquè Gregor no havia estat malalt ni una sola vegada durant cinc anys de servei a la casa.

2 Llovet (1985, 38)

I va donar un cop d'ull al despertador, que tictaquejava damunt el bagul. «Redéu!», es digué. Eren dos quarts de set i les agulles del rellotge continuaven avançant tranquil·lament; ja eren fins i tot dos quarts tocats, gairebé tres quarts de set. Potser no havia sonat el despertador? Es podia veure des del llit que el despertador estava correctament posat a les quatre. Segur que havia sonat. Sí, però, com era possible haver continuat dormint com si res, després d'aquell soroll que arribava a sacsejar els mobles? Bé, un son tranquil, no l'havia tingut; possiblement per això havia dormit tan profundament. I què havia de fer, ara? El pròxim tren sortia a les set. Si volia agafar-lo, havia de córrer com un ximple, i el mostrar encara no estava embolicat; i ell mateix tampoc no es trobava especialment actiu ni deixondit. I encara que atrapés el tren, no hi hauria manera d'evitar els crits del director, perquè el noi dels encàrrecs que sempre l'acompanyava en els seus viatges devia haver anat a esperar el tren de les cinc, i ja devia fer estona que havia comunicat la negligència de Gregor. Aquell vailet estava fet a la mida del director, estúpid i sense empenta. Què passaria, si els trucava dient que estava malalt? Això seria molt penós, i despertaria sospites, perquè Gregor no havia estat malalt ni una sola vegada durant cinc anys de servei a la casa.

3 Llovet (1996, 53)

I va donar un cop d'ull al despertador, que tictaquejava damunt el bagul. «Redéu!», es va dir. Eren dos quarts de set i les agulles del rellotge continuaven avançant tranquil·lament; ja eren fins i tot dos quarts tocats, gairebé tres quarts de set. Potser no havia sonat el despertador? Del llit estant es veia que el despertador estava correctament posat a les quatre. Segur que havia sonat. Sí, però, ¿com podia ser que hagués continuat dormint com si res, després d'aquell soroll que arribava a sacsejar els mobles? Bé, un son tranquil, no l'havia tingut; possiblement per això havia dormit tan profundament. ¿I què havia de fer, ara? El pròxim tren sortia a les set. Si volia agafar-lo, havia de córrer com un ximple, i el mostrar encara no estava lligat; i ell mateix tampoc no es trobava especialment espavilat. I encara que atrapés el tren, no hi hauria manera d'evitar els crits del director, perquè el noi dels encàrrecs, que l'acompanyava cada dia en el trajecte, devia haver anat a esperar el tren de les cinc, i ja devia fer estona que havia comunicat la negligència de Gregor. Aquell vailet estava fet a la mida del director: era ximple i sense empenta. ¿Què passaria si trucava dient que estava malalt? Això seria molt penós i despertaria sospites, perquè Gregor no havia estat malalt ni una sola vegada durant cinc anys de servei en aquella casa.

4 Van Lawick & Sòria (1989, 50–51)

Va girar la vista cap al despertador, que repicava sobre el bagul. «Per l'amor de Déu» va pensar. Eren les sis i mitja i les busques seguien fent camí com si res, fins i tot havien passat de la mitja i s'acostaven ja als tres quarts. ¿Que no hauria tocat el despertador? Des del llit es veia que estava correctament posat a les quatre, per tant, segur que havia tocat. Sí, ¿però era possible continuar dormint amb aquell soroll? ¿Si feia tremolar els mobles! Bé, cert que no havia tingut un son tranquil, però es veu que sí havia estat d'allò més profund. ¿I ara, què havia de fer? El

pròxim tren eixia a les set, per poder agafar-lo hauria calgut que s'afanyara com un boig, i el mostrarí encara no estava ni empaquetat i ell mateix no es trobava, ara com ara, especialment fresc ni animós. I, encara que poguera agafar el tren, els brams del patró eren ja inevitables, perquè el mosso d'encàrrecs l'hauria esperat en l'andana a les cinc i n'hauria comunicat l'absència feia estona. Aquell estava fet a mida del patró, sense espenta ni coneixement. ¿I si deia que es trobava malalt? Però això seria summament humiliant i suspecte, perquè, en cinc anys que treballava allí, Gregor no havia estat malalt mai, ni una sola vegada.

5 Fontcuberta (1997, 5–6)

Llança una llambregada al despertador, que feia tic-tac damunt la calaixera. «Mare de Déu!», es va dir. Eren dos quarts de set i les busques anaven avançant impassibles, ja eren fins i tot dos quarts tocats, s'acostaven a tres quarts. Que potser no havia sonat, el despertador? Del llit estant podia veure que l'havia posat exactament a les quatre; segur que havia sonat. Sí, però, era possible continuar dormint com si res malgrat aquella estridor que sotragava els mobles? La veritat és que un son tranquil no l'havia tingut, però probablement per això havia estat més profund. I ara, què? El tren següent sortia a les set; si el volia agafar, hauria de córrer com un boig; encara no tenia el mostrarí empaquetat i ell no es trobava precisament vigorós i actiu. I encara que arribés a temps al tren, no evitaria l'escriidassada de l'amo, perquè el mosso de l'empresa havia d'esperar-lo al tren de les cinc i de ben segur que ja havia comunicat la seva incompareixença feia estona. Era la veu del seu amo, sense caràcter ni pesquis. ¿I si es donava de baixa per malaltia? Hauria estat una cosa d'allò més enutjosa i molt sospitosa, perquè en Gregor no havia estat malalt ni una sola vegada durant els cinc anys que portava a la casa.

6 Fontcuberta (2000, 103–104)

Donà un cop d'ull al despertador, que feia tic-tac damunt la calaixera. «Mare de Déu!», es va dir. Eren dos quarts de set i les busques anaven avançant impassibles, ja eren fins i tot dos quarts tocats, s'acostaven a tres quarts. ¿Que potser no havia sonat el despertador? Del llit estant podia veure que l'havia posat exactament a les quatre; segur que havia sonat. Sí, però ¿era possible d'haver continuat dormint com si res malgrat aquella estridor que sotragava els mobles? La veritat és que no havia tingut un son tranquil, però probablement per això havia estat més profund. I ara, ¿què? El tren següent sortia a les set; si el volia agafar hauria de córrer com un boig; encara no tenia el mostrarí empaquetat i ell no es trobava precisament gaire vigorós i actiu. I encara que arribés a temps al tren, no evitaria l'escriidassada de l'amo, perquè el mosso de l'empresa havia d'esperar-lo al tren de les cinc i de segur que ja havia comunicat la seva incompareixença feia estona. Era la veu del seu amo, sense caràcter ni pesquis. ¿I si agafava la baixa per malaltia? Hauria estat una cosa d'allò més enutjosa i sospitosa, perquè en Gregor no havia estat malalt ni una sola vegada durant els cinc anys que portava a la casa.

7 Estelrich (1999, 75–76)

I va mirar cap al despertador que hi havia a la tauleta, «Déu del cel!», va pensar. Eren dos quarts de set, i les agulles avançaven tranquil·lament, fins i tot eren ja més de dos quarts, ja s'acostaven a tres quarts. ¿Que potser no havia sonat el despertador? Del llit estant es veia que estava ben posat a les quatre; segur que havia sonat. ¿Però com era possible seguir dormint tan tranquil amb aquell timbre que feia trontollar els mobles? Bé, no és que hagués pas dormit tranquil, però probablement amb un son molt fondo. ¿I què li convenia fer ara? El proper tren sortia a les set; per aconseguir-lo hauria d'haver corregut com un boig, i la col·lecció no estava empaquetada encara, i ell tampoc no se sentia pas especialment descansat i àgil. I encara que aconseguís el tren, era inevitable un reny del cap, perquè el mosso l'havia estat esperant a la sortida del tren de les cinc i ja feia molt que havia avisat de la seva negligència. Era un ninot del cap, sense integritat ni cervell ¿I si avisava que estava malalt? Però això era enormement incòmode i sospitos, perquè Gregor encara no havia estat mai malalt en els cinc anys que feia que estava de servei.

8 Gala (2001, 9–10)

I va mirar el despertador que feia tic-tac sobre l'arca, «Déu del cel!», va pensar. Eren dos quarts de set i les busques avançaven impassiblement, fins i tot eren dos quarts tocats, aviat serien tres quarts. Que no havia sonat? Del llit estant se'l veia ben posat a l'hora, de segur que el despertador havia sonat a les quatre. Com era possible que hagués continuat dormint tan tranquil, amb aquell timbre que feia trontollar els mobles? Tanmateix, no havia pas dormit tranquil, però profundament, prou. I ara, què havia de fer? El següent tren sortia a les set; per arribar a agafar-lo, hauria hagut de córrer com un esbojarrat, i el mostrari estava encara per plegar, i ell mateix no se sentia gaire fresc ni lleuger precisament. I encara que agafés aquell tren, una esbrancada de l'amo era inevitable, perquè el mosso de la feina el devia haver anat a trobar al tren de les cinc i ja devia fer estona que havia donat avís de la seva falta. Era un instrument de l'amo, aquest, sense caràcter ni sentit comú. I si els deia que estava malalt? Però això seria molt més penós i compromès, perquè en els cinc anys que feia que hi prestava els seus serveis no havia estat malalt ni una sola vegada.

9 Pàmies (2014, 18–19)

Va alçar els ulls cap al despertador, que seguia fent tic-tac damunt l'armari. «Déu del Cel!», va pensar. Eren dos quarts de set, i les busques seguien avançant impassibles, ja passava de dos quarts i tot, i aviat serien tres quarts. No hauria d'haver sonat el despertador, ja? Del llit estant, es podia veure que estava posat correctament per a les quatre; segur que ja havia sonat. Sí, ¿però com era possible que hagués seguit dormint amb aquell soroll que feia tremolar els mobles? Bé, de fet no havia dormit tranquil, però en canvi sí molt profundament. I què havia de fer, ara? El següent tren sortia a les set; per agafar-lo, s'hauria hagut d'afanyar de mala manera, i encara no havia empaquetat el mostrari, i ell mateix no se sentia especialment fresc ni vigorós. I encara que arribés a agafar el tren, no evitaria una esbrancada del director, perquè el mosso de l'empresa l'esperava amb el tren de les cinc i ja devia haver informat de la

seva negligència. Era un titella del director, sense caràcter ni enteniment. I si digués que estava malalt? Seria d'allò més vergonyós i sospitos, perquè durant els seus cinc anys de servei encara no havia estat mai malalt.

10 Creus (2015, 30–31)

I va donar una ullada al despertador que feia tic-tac damunt la calaixera. «Déu del cel», va pensar. Eren dos quarts de set i les busques del rellotge anaven avançant tranquil·lament, eren fins i tot dos quarts passats i ja s'acostaven els tres quarts. ¿És que no havia sonat el despertador? Des del llit es podia veure clarament que l'havia posat correctament a les quatre; segur que havia sonat. Sí, però ¿com era possible que hagués continuat dormint amb aquell soroll que feia trontollar els mobles? No, certament no havia tingut un son tranquil, però per això mateix devia haver estat molt profund. ¿I ara què havia de fer? El següent tren sortia a les set; per poder-lo agafar, hauria de córrer com un esperitat, i el mostrarí encara s'havia de recollir i empaquetar. I, a més, tampoc ell no se sentia precisament gaire fresc ni actiu. Suposant que arribés a temps d'agafar el tren, l'escàndol que li clavaria l'amo no se'l podria estalviar, perquè el mosso de l'empresa havia d'esperar-lo al tren de les cinc i ja devia haver donat feia estona avís de la seva incompareixença. Era ben bé una criatura de l'amo, sense caràcter ni enteniment. ¿I si avisava per dir que estava malalt? Això seria, però, molt penós i fins i tot resultaria sospitos, perquè en Gregor no havia estat mai malalt ni una sola vegada en tots els seus cinc anys de servei.

11 Pera (2016, 25–26)

I va mirar el despertador que feia tic-tac sobre l'armari. «Maria Santíssima!», va pensar. Eren dos quarts de set i les busques avançaven impertorbables; dos quarts tocats, ja, i s'acostaven a tres quarts. Podia ser, que no hagués sonat el despertador? Des del llit es veia que estava posat exactament a les quatre; havia d'haver sonat per força. Sí, però era possible que hagués continuat dormint amb aquell soroll que feia estremir els mobles i tot? A veure, no havia tingut un son tranquil, però possiblement per això havia sigut més profund. I què faria, ara? El tren següent passava a les set; per agafar-lo hauria de córrer com un esperitat, el mostrarí no estava empaquetat, i ell mateix no se sentia especialment espavilat ni dinàmic. I encara que arribés a agafar el tren, no s'estalviaria pas la fúria de l'amo, ja que el mosso l'esperava al tren de les cinc, i ja devia fer estona que havia informat de la seva negligència. Aquell noi era la veu del seu amo: un fleuma sense dos dits de front. I si deia que estava malalt? Però seria extremament vergonyós i despertaria sospites, ja que en Gregor, durant els cinc anys que havia treballat a la casa, no havia estat malalt ni un sol dia.

Crònica d'una mort anunciada, **traducció d'Avel·lí Artís-Gener**

GUILLEM CUNILL

guillemcunill2@gmail.com

«Nunca la dejaba cargada», me dijo su madre. Yo lo sabía, y sabía además que guardaba las armas en un lugar y escondía la munición en otro lugar muy apartado, de modo que nadie cediera ni por casualidad a la tentación de cargarlas dentro de la casa. Era una costumbre sabia impuesta por su padre desde una mañana en que una sirvienta sacudió la almohada para quitarle la funda, y la pistola se disparó al chocar contra el suelo, y la bala desbarató el armario del cuarto, atravesó la pared de la sala, pasó con un estruendo de guerra por el comedor de la casa vecina y convirtió en polvo de yeso a un santo de tamaño natural en el altar mayor de la iglesia, al otro extremo de la plaza. Santiago Nasar, que entonces era muy niño, no olvidó nunca la lección de aquel percance.

La última imagen que su madre tenía de él era la de su paso fugaz per el dormitorio. La había despertado cuando trataba de encontrar a tientas una aspirina en el botiquín del baño, y ella encendió la luz y lo vio aparecer en la puerta con el vaso de agua en la mano, como había de recordarlo para siempre. Santiago Nasar le contó entonces el sueño, pero ella no les puso atención a los árboles.

—Todos los sueños con pájaros son de buena salud —dijo.

Lo vio desde la misma hamaca y en la misma posición en que la encontré postrada por las últimas luces de la vejez, cuando volví a este pueblo tratando de recomponer con tantas astillas dispersas el espejo roto de la memoria. (pp. 11–13)

«Mai no la deixava carregada», em va dir sa mare. Jo ja ho sabia, i a més a més sabia que guardava les armes en un indret i en un altre, allunyat, les municions, a fi i efecte que mai ningú no sofrís la temptació de carregar-les dins la casa. Era un assenyat costum imposat per son pare d'ençà del matí que una minyona havia sacsejat el coixí per tal de treure la coixinera, i la pistola s'havia disparat en tocar el sòl i la bala va desfer l'armari de la cambra, va travessar el mur de la sala, va passar amb estrèpit de guerra pel corredor de la casa veïna i va deixar fet pols de guix un sant de mida natural de l'altar major de l'església, a l'altra banda de la plaça. En Santiago Nasar, que aleshores era un nen, mai no va oblidar la lliçó d'aquell malfat.

La darrera imatge que sa mare servava d'ell era el seu pas fugisser pel dormitori. L'havia despertada quan volia trobar a les palpentes una aspirina a la farmaciola de la cambra de bany, i ella va encendre el llum i el va veure comparèixer a la porta, amb un got d'aigua a la mà, i per sempre més l'hauria de recordar així. Llavors en Santiago Nasar li havia contat el somni, però ella no havia fet gens de cas dels arbres.

—Tots els somnis amb ocells són senyal de bona salut —havia dit.

El va veure de l'hamaca estant i en la mateixa posició en què jo la vaig trobar, aclaparada per les darreres llums de vellesa, quan vaig tornar en aquell poble oblidat mirant de refer, entre aquell munt d'estelles escampades, el mirall trencat de la memòria. (pp. 12–14)

Aquests dos fragments corresponen a un passatge de l'obra de Gabriel García Márquez *Crónica de una muerte anunciada*, publicada l'any 1981 (Barcelona: Bruguera), i a la seva traducció per Avel·lí Artís-Gener l'any 1982, el mateix any que van donar el Premi Nobel a García Márquez (*Crònica d'una mort anunciada*, Barcelona: Grijalbo). L'anàlisi que en farem a continuació ens permetrà, d'una banda, observar la tendència general de la traducció d'Artís-Gener i, de l'altra, obtenir alguns indicis de quina era la concepció de llengua literària dominant al llarg de la segona meitat del segle xx.

La prosa de García Márquez és «estudiada i conscient», diu Jesús Benítez, encara que el lèxic i la sintaxi que hi utilitza no siguin, aparentment, gaire elaborats: és precisament en aquesta pretesa simplicitat estilística on hi ha un dels atractius de la seva literatura.¹ L'estil de García Márquez a *Crónica de una muerte anunciada* és fresc, planer i d'un registre molt neutre.

Algunes característiques distintives de la traducció d'Artís-Gener són evidents en les seves tries lèxiques:

- [1] d'ençà del [desde] matí que una minyona [criada] havia sacsejat el coixí
- [2] guardava les armes en un indret [lugar] i en un altre, allunyat, les municions
- [3] s'havia disparat en tocar el sòl [suelo]
- [4] va travessar el mur [pared] de la sala
- [5] la darrera [última] imatge que sa mare servava [tenía] d'ell
- [6] el va veure comparèixer [aparecer] a la porta
- [7] la bala va desfer [desbarató] l'armari de la cambra [cuarto]
- [8] mai no va oblidar la lliçó d'aquell malfat [percance]
- [9] el seu pas fugisser [fugaz] pel dormitori
- [10] En Santiago Nasar, que aleshores era un nen [que entonces era muy niño]
- [11] aclaparada [postrada] per les darreres llums [luces] de la vellesa
- [12] va passar amb estrèpit de guerra pel corredor [comedor] de la casa veïna

Tal com es pot observar, en els aspectes purament lèxics, Artís-Gener moltes vegades es decanta per la solució que s'allunya de la forma castellana: utilitza sistemàticament «darrer» en comptes d'«últim» al llarg de la traducció i, en el passatge que analitzem aquí, s'hi pot observar l'ús de «minyona» en comptes de «criada», d'«indret» en comptes de «lloc»

1 Benítez, Jesús. 1992. «Gabriel García Márquez y el periodismo». Dins Túa Blesa, ed., *Quinientos años de soledad: Actas del congreso «Gabriel García Márquez»* (Saragossa: Navarro & Navarro), 183–189.

i de «fugisser» en comptes de «fugaç» (exemples 1, 2, 5 i 9). D'altres vegades es decanta per utilitzar un lèxic de registre elevat en la traducció quan l'original espanyol no ho demana, ja que García Márquez utilitza un llenguatge neutre: són els casos de «servar», «cambrà» i «malfat» (exemples 5, 8 i 9). L'exemple 1 no forma part d'aquest grup, ja que *d'ençà que* era, segons Albert Pla Nualart, una expressió «ben viva, genuïna i popular» a l'època.²

Pel que fa als aspectes traductològics, aquest afany d'Artís-Gener d'utilitzar una paraula que no s'assembli a la forma espanyola fa que a vegades incorri en falsos sentits:³ «comparèixer» significa 'presentar-se' (i no 'aparèixer') i s'utilitza sobretot en contextos jurídics, i «mur» fa referència a una 'paret mestra o exterior d'un edifici' (exemples 4 i 6).⁴ També comet calcs de freqüència, amb desviació del sentit, ja que, d'una banda, a l'exemple 3, en lloc de «terra», mot neutre i d'àmbit general, fa servir el terme més tècnic «sòl»; d'altra banda, per a la frase «que entonces era muy niño», en català l'expressió genuïna corresponent és «que aleshores era molt petit» i no pas «que aleshores era un nen» (exemple 10). També cal comentar un calc de l'espanyol de la paraula *llum*, atès que en castellà *luces* significa 'claridad de la mente',⁵ però en català no té aquest sentit (exemple 11). Finalment, també s'hi observen errors per mala lectura de l'original: en aquest passatge, Artís-Gener ha traduït «comedor» per «corredor» (exemple 12).

Des del punt de vista de la frase, en la traducció no hi sol haver el que Francisco Abad anomena «bimembració del discurs», és a dir, l'ús de repeticions i estructures paral·leles.⁶ En casos com el següent, en què la repetició «en un lugar» i «en otro lugar» sembla volguda per l'autor, el traductor, en canvi, utilitza un pronom per evitar aquesta repetició lèxica:

[13a] Yo lo sabía, y sabía además que guardaba las armas en un lugar y escondía la munición en otro lugar muy apartado

[13b] Jo ja ho sabia, i a més sabia que guardava les armes en un indret i en un altre, allunyat, les municions

Ja hem comentat més amunt que la traducció apujava el registre, per exemple recorrent a estructures altament formals com «de l'hamaca estant»: Pompeu Fabra (*Gramàtica catalana*, 1918, p. 122) considerava que «expressions com *Ho veiem DES DE casa* [...], poden molt bé ésser reemplaçades per *Ho veiem DE casa ESTANT* [...]», sense advertir que aquesta construcció era molt més formal. En paral·lel a aquestes estructures formals, el traductor utilitza els demostratius àtons, un recurs típicament col·loquial però ben establert en la

2 «'Des que'/'D'ençà que': límits i paranys d'una sinonímia», *Ara*, 19 febr. 2016.

3 S'empra la terminologia d'Amparo Hurtado Albir: «La enseñanza de la traducción directa: objetivos de aprendizaje y metodología», *Estudios sobre traducción* 3 (1996): 31–55.

4 Les definicions s'han extret del *Diccionari de la llengua catalana* de l'IEC i del *Diccionari català-valencià-balear*.

5 La definició prové del *Diccionario de la lengua española* de la RAE.

6 «La trayectoria de la lengua y el estilo de García Márquez», dins Túa Blesa, ed., *Quinientos años de soledad*, 161–168 (p. 163).

llengua escrita, i per aquesta raó recollit en la gramàtica de Fabra (ibid., p. 57) —«Aquests possessius [els demostratius àtons] a penes s'usen en la llengua parlada (no s'usen sinó amb uns quants noms de parentiu)— per a fer referència als familiars de Santiago Nasar, el protagonista: «La darrera imatge que sa mare servava d'ell era el seu pas fugisser pel dormitori» o bé «Era un assenyat costum imposat per son pare». Per a introduir els noms propis, Artís-Gener fa servir els articles *en*, *el*, *la* o *l'*, un ús que també acostava el llenguatge literari al català parlat: «En Santiago Nasar li havia contat el somni».

Pel que fa al tractament de les preposicions *por* i *para*, també és molt freqüent que el traductor, en comptes de traduir-les per *per* o *per a* segons escaigui, recorri a solucions més formals (exemples 14 i 15). Cal dir que tant *per tal de* com *a fi i efecte de* indiquen propòsit o objectiu, per tant són solucions correctes:

[14] guardava les armes en un indret i en un altre, allunyat, les municions, a fi i efecte que mai ningú no sofrís la temptació de carregar-les dins de casa.

[15] d'ençà del matí que una minyona havia sacsejat [*sacudió*] el coixí per tal de treure la coixinera

Pel que fa al tractament dels verbs, Artís-Gener canvia encertadament, quan el verb presenta una situació realitzada «amb anterioritat al moment passat de referència» (exemple 15) o té un «valor resultatiu» (exemple 16) (*Gramàtica de la llengua catalana*, IEC, 2016, p. 919), el *pretérito perfecto simple* espanyol pel pretèrit plusquamperfet català:

[16] i la pistola s'havia disparat [*se disparó*] en tocar el sòl

D'altra banda, davant de l'estructura espanyola *al + infinitivo* («al chocar»), una construcció molt freqüent i d'un registre no gens elevat, Artís-Gener utilitza *en + infinitiu* («en tocar»). Recentment a aquesta construcció se li ha «donat preferència en els registres formals» (*Gramàtica de la llengua catalana*, IEC, 2016, p. 1193), però cal tenir en compte que Artís-Gener seguia les indicacions de Fabra (*Gramàtica catalana*, 1918, p. 119):

[...] quan un infinitiu forma part d'una determinació circumstancial, amb el valor d'un gerundi, de les dues construccions llavors possibles, que són la introducció de l'infinitiu mitjançant la preposició *a* seguida de l'article definit [...] i la introducció de l'infinitiu mitjançant la sola preposició *en* [...], és d'aconsellar que els escriptors es decantin decididament a favor de la segona».

Un altre aspecte que cal comentar és que Artís-Gener utilitza de manera sistemàtica la doble negació al llarg de tot el capítol, tal com prescrivia la gramàtica de Fabra (1918, p. 105): «Quan en una proposició negativa algun dels mots *ningú*, *res*, *cap*, *gens*, *mai* i *enlloc*, precedeix el verb, és corrent avui de suprimir l'adverbi *no*. [...] En aquestes proposicions, quan són negatives, no és admissible la supressió de l'adverbi *no*». En comptes de col·locar

els quantificadors negatius en posició postverbal, una manera de construir frases amb doble negació com les de la llengua parlada, Artís-Gener col·loca sempre el *no* i el quantificador negatiu abans del verb, un ús que actualment la normativa considera «la solució més habitual en els registres formals» (*Gramàtica de la llengua catalana*, IEC, 2016, p. 1305). Això provoca, doncs, unes frases extremadament formals (exemples 17, 18 i 19) que en cap cas es donen en el text original:

[17] Mai no la deixava carregada

[18] a fi i efecte que mai ningú no sofrís la temptació de carregar-les

[19] En Santiago Nasar [...] mai no va oblidar la lliçó d'aquell malfat

Per concloure l'anàlisi, tenint en compte tot el que s'ha comentat, podem afirmar que, si bé el trasllat del contingut és complet i correcte, el registre de la llengua original es veu modificat en la traducció per un seguit de solucions formals. Aquesta llibertat que s'ha pres el traductor ve donada per diversos motius. D'entrada, cal tenir en compte la màniga ampla que havien donat al traductor, segons el seu propi testimoni.⁷ Aquesta llibertat podria explicar que hagi afegit informació —la frase «a este pueblo» l'ha traduïda per «en aquell poble oblidat»— o n'hagi omès —la frase «que nadie cediera ni por casualidad a la tentación» l'ha traduïda per «que mai ningú no sofrís la temptació». En segon lloc, cal posar èmfasi en el fet que Artís-Gener només es dedicava esporàdicament a la traducció: la seva activitat traductora es limita a vuit traduccions en total, segons un recompte recent.⁸ Per això, és possible que el traductor no tingués una plena consciència de les exigències de la traducció, i que el pogués més aviat el propòsit d'incorporar al català algunes de les obres clàssiques de la literatura universal.

Ara bé, el motiu principal de la llibertat de traducció en el registre és la influència del català literari del moment, ja que era normal per convenció que el registre dels textos literaris fos elevat (i això afecta, evidentment, tant les creacions literàries com les traduccions literàries). En efecte, determinats factors historicosocials van influir en la traducció. En l'estandardització del català, Fabra havia avisat que no es tractava d'una tasca d'allunyar la llengua catalana a totes passades del castellà, sinó de descastellanitzar la llengua. Molts autors de la postguerra, però, van optar per una llengua més purista i artificiosa, una actitud que podem considerar normal en una posició resistent, a parer d'Antoni Badia i Margarit: «Davant els perills que atemptaven contra la puresa de la llengua, preferíem de tancar-nos, i així guardar-la amb més seguretat. [...] Duts per les circumstàncies» —la Guerra Civil Espanyola, la persecució del català i la seva prohibició a les escoles, el gran nombre d'exiliats o la vinguda de persones castellanoparlants en grans onades migratòries,

7 Virgínia Botey, «Entrevista a Avel·lí Artís-Gener, traductor», *Quaderns. Revista de traducció* 6 (2001): 155–161 (p. 158).

8 Francesc Galera Porta, «Avel·lí Artís-Gener, traducció i alteritat. El com i el perquè de la praxi traductora de Tísner». Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016. <http://hdl.handle.net/10803/392741>.

com expliquen Francesc Feliu i Joan Ferrer—,⁹ «haviem identificat la llengua escrita amb la llengua literària».¹⁰ L'única llengua que consideraven correcta per a escriure literatura era la llengua escrita, la culta, la normativa. El fragment que hem analitzat de la traducció d'Artís-Gener ho ilustra perfectament.

9 Francesc Feliu i Joan Ferrer, «La llengua de l'heroi. Notes sobre la llengua del segle xx a partir de les traduccions catalanes de *David Copperfield* de Charles Dickens», *Quaderns. Revista de traducció* 17 (2010): 47–80.

10 Antoni M. Badia i Margarit, *Llengua i cultura als Països Catalans* (Barcelona: Edicions 62, 1964), 115–116.

Un viatge que es va fer esperar

JOAN SELLENT ARÚS

El 1990 es publicava, per primera vegada en català i en traducció de Ferran Toutain, «Viatge a Laputa, Balnibarbi, Luggnagg, Glubbudbrib i Japó»,¹ el tercer dels quatre llibres que componen els *Viatges de Gulliver* de Jonathan Swift. Feia setanta-set anys que havia aparegut una primera traducció fragmentària (només els dos primers llibres) d'aquesta obra, a càrrec de Lluís Deztany, i cinquanta-quatre que el lector de traduccions catalanes tenia accés a la versió de J. Farran i Mayoral dels llibres primer, segon i quart.² Aquesta versió incompleta de Farran i Mayoral es va reeditar a Editorial Selecta el 1954 i a la col·lecció Les Millors Obres de la Literatura Universal d'Edicions 62 el 1981, i en cap cas no es va creure oportú encarregar la traducció del tercer llibre a fi que la versió pogués sortir completa; gosem especular que una de les raons per mantenir aquesta omissió va ser, probablement, la incomoditat que causava el primer topònim del títol.

L'objectiu d'aquest article és fer una breu anàlisi i avaluació de les estratègies traductores i estilístiques que Ferran Toutain va aplicar en la seva versió d'aquest tercer llibre dels *Viatges de Gulliver*, a partir d'un fragment concret: el primer paràgraf del primer capítol, que transcrivim a continuació, seguit del text original.

El criteri de transcriure primer la versió catalana i després l'original respon al convenciment que, per anar bé, el primer estadi avaluatiu hauria de ser una comprovació del funcionament de la traducció «com si no ho fos»; és a dir, atorgant plena autonomia al text català i prescindint del fet que al darrere hi ha un text en una altra llengua. És a tal fi, per tant, que recomanem llegir primer el fragment en català (i, si pot ser, en veu alta) reprimint qualsevol mirada de reüll a l'original anglès.

No feia ni deu dies que era a casa quan vaig rebre la visita del capità William Robinson de Cornualla, que comandava el *Bona Esperança*, un sòlid navili de tres-centes tones. Jo ja havia prestat els meus serveis com a oficial metge en un viatge al Llevant a bord d'un altre vaixell del qual ell era capità i propietari en una quarta part. Sempre m'havia tractat més com un germà que no pas com un subordinat, i, havent tingut notícia de la meua arribada, em va venir a veure per raons, segons em va semblar, de pura amistat, ja que no em va parlar de res que no fos d'esperar després d'una llarga separació. Però les seves visites es van repetir sovint. Em deia que estava molt content de trobar-me amb bona salut, em preguntava si havia decidit quedar-me en terra per sempre més, em

1 Aquest títol tancava la col·lecció de llibres que el *Diari de Barcelona* havia anat oferint cada diumenge als seus lectors durant la segona meitat de la dècada de 1980.

2 La traducció dels dos primers llibres («Viatge a Lilliput» i «Viatge a Brobdingnag») va ser publicada per primer cop a la Biblioteca Literària, i la del quart llibre («Viatge al país dels houyhnhnms»), també a càrrec de Farran i Mayoral, apareixia el 1936 a Quaderns Literaris.

parlava d'un viatge de la Índies Orientals que pensava emprendre al cap de dos mesos... Finalment, un bon dia em va presentar excuses per la confiança que es prenia i, sense més preàmbuls, em va demanar que fos el metge del vaixell. Comptaria amb l'ajuda d'un altre metge i dels dos segons de bord i cobraria un salari doble de l'habitual. Sabent per pròpia experiència que el meu coneixement de les coses del mar era com a mínim igual que el seu, se'm va comprometre, a més, a seguir els meus consells com si jo compartís amb ell el comandament.

I had not been at home above ten days, when Captain Robinson, a Cornish man, commander of the Hopewell, a stout ship of three hundred tons, came to my house. I had formerly been surgeon of another ship where he was master, and a fourth part owner, in a voyage to the Levant. He had always treated me more like a brother, than an inferior officer; and, hearing of my arrival, made me a visit, as I apprehended only out of friendship, for nothing passed more than what is usual after long absences. But repeating his visits often, expressing his joy to find me in good health, asking, "whether I were now settled for life?" adding, "that he intended a voyage to the east Indies in two months," at last he plainly invited me, though with some apologies, to be surgeon of the ship; "that I should have another surgeon under me, beside our two mates; that my salary should be double to the usual pay; and that having experienced my own knowledge in sea-affairs to be at least equal to his, he would enter into any engagement to follow my advice, as much as if I had shared in the command."

Un cop sotmès el text català a aquesta primera prova (la lectura autònoma), crec que podem afirmar que el redactat de Toutain funciona impecablement, en el sentit que es pot llegir sense encallar-s'hi perquè flueix amb naturalitat i se cényeix en tot moment als recursos lèxics, locucionals, rítmics, sintàctics i estilístics més genuïns de la prosa catalana. D'altra banda, no incorre en cap arcaisme lèxic ni gramatical ni en cap solució sintàctica forçada, i fa aquella impressió de facilitat que aconsegueixen justament els textos que tenen al darrere un treball més elaborat de selecció i combinació.

Però és evident que, per molt bé que flueixi una traducció, no la podem donar per bona sense comprovar si compleix els requisits d'equivalència de sentit i d'estil respecte a l'original. Passem, doncs, a la fase següent: confrontem el text català amb el text anglès i entretinguem-nos en uns quants detalls.

Això ens permet observar, ja d'entrada, que la manera com s'ha recreat la primera frase del paràgraf té prou interès perquè ens hi aturem:

I had not been at home above ten days : No feia ni deu dies que era a casa

Aquí s'ha prioritzat el ritme de la frase per sobre de l'exactitud semàntica: la solució adoptada no és del tot literal (si s'hagués donat preferència a la literalitat, hauria dit probablement: «No feia més de deu dies que era a casa»), però té l'atractiu de coincidir

exactament amb el nombre de síl·labes i el patró mètric de la frase anglesa. Allò que a l'original és un pentàmetre iàmbic («*I had not been at home above ten days*») es converteix en un decasíl·lab català amb la mateixa distribució accentual («No feia ni deu dies qu'era a casa»). La pèrdua semàntica no és significativa, perquè aquí el que es tracta de conservar és la idea d'un període breu de temps; que aquest període sigui exactament deu dies o no hi acabi d'arribar, en aquest context, és irrellevant. En canvi, la «propina» d'aquesta equivalència rítmica tan precisa complementa i potencia la naturalitat de la frase inicial, i és com un anunci de la fluïdesa que presidirà el redactat de tota la versió.

when Captain William Robinson, a Cornish man, commander of the Hopewell, a stout ship of three hundred tons, came to my house : quan vaig rebre la visita del capità William Robinson de Cornualla, que comandava el *Bona Esperança*, un sòlid navili de tres-centes tones.

En aquest segment s'ha produït una redistribució dels elements de la frase i un canvi de subjecte que permet evitar dues coses: la incòmoda distància entre subjecte i predicat, d'una banda, i de l'altra la repetició d'un mateix terme («casa») allà on l'anglès pot combinar-ne dos («*home*» i «*house*»). La solució «vaig rebre la visita del capità William Robinson» ja implica prou clarament que el capità va anar a casa del narrador.

surgeon : oficial metge

Aquí, a diferència de l'exemple 1, la literalitat estricta hauria anat en contra del sentit del terme anglès en aquest fragment, i el traductor ha procedit en conseqüència: si hagués optat per «cirurgià», que és l'equivalent de *surgeon* en la majoria de contextos, l'opció hauria estat clarament errònia, perquè, en un context militar o nàutic, *surgeon* (tal com aclareixen els diccionaris més fiables) és l'oficial que exerceix la medicina general, i no pas únicament la cirurgia.

nothing passed more than what is usual : no em va parlar de res que no fos d'esperar

L'opció «no em va parlar de res» per traduir «*nothing passed*» esquiva encertadament la trampa de la similitud formal entre «*pass*» i «passar», que hauria induït a la solució errònia «no va passar res». El traductor ha recollit el sentit correcte del verb en aquest context, que és el d'intercanvi de missatges verbals.

But repeating his visits often, expressing his joy to find me in good health, asking [...] adding : Però les seves visites es van repetir sovint. Em deia que estava molt content de trobar-me amb bona salut, em preguntava [...], em parlava

En aquest fragment és interessant d'observar com la traducció evita reproduir la profusió de gerundis de l'original i els recrea amb formes personals dels verbs equivalents. Si en la tradició estilística en llengua anglesa l'ús del gerundi és molt més freqüent que en català, ho és més encara en un text del segle XVIII com el que ens ocupa, i, com era d'esperar en una versió com aquesta (que ja hem dit més amunt que mostra una clara voluntat d'evitar qualsevol tret arcaïtzant), el traductor opta per un redactat sense cap rastre d'estranyesa per a un lector català actual, de la mateixa manera que, en la juxtaposició de frases, substitueix les comes de l'original per punts i seguit. No creiem que el to conversacional del text anglès pugui ser recreat per cap altra via si se'n vol capturar la intenció estilística. L'estranyesa que l'original de Swift pugui causar a un lector anglòfon actual es deu, senzillament, al fet que va ser escrit en un anglès de fa gairebé tres segles, no pas a una voluntat de distanciament per part de l'autor. Qualsevol experiment arcaïtzant en la traducció, per tant, no hauria fet sinó allunyar-se de la intenció de l'original.

asking, "whether I were now settled for life?" adding, "that he intended a voyage to the East Indies in two months" [...] "that I should have another surgeon under me [...] in the command." : em preguntava si havia decidit quedar-me en terra per sempre més, em parlava d'un viatge a les Índies Orientals que pensava empendre al cap de dos mesos [...]. Comptaria amb l'ajuda d'un altre metge [...] el comandament.

Aquí observem una altra peculiaritat estilística del text anglès que en reflecteix la distància temporal, i que la traducció catalana no manté: l'ús de cometes per emmarcar uns enunciats que, a diferència del que s'esperaria en un text actual, no es corresponen a un estil directe (com seria, per exemple, «*asking, "Are you now settled for life?"*») sinó indirecte, com denoten els pronoms que introdueixen els enunciats. Es tracta, en definitiva, d'un recurs tipogràfic perfectament prescindible i que no aportaria altra cosa que desconcert si es conservés.

Podríem comentar altres detalls del paràgraf, però ens aturem aquí per no excedir els límits prudencials d'aquest article. Esperem, tanmateix, que els exemples seleccionats hagin pogut demostrar que els mèrits d'aquest text redactat per Ferran Toutain no tan sols resideixen en la seva excel·lència, fluïdesa i naturalitat estilística sinó també en la fidelitat amb què ha reproduït el text anglès. I no cal dir que el concepte de *fidelitat* no l'entendem com a sinònim de *literalitat* (i així esperem que ho avalin els comentaris als exemples seleccionats), sinó com a recreació satisfactòria del sentit, del to i de la intenció de l'original; un objectiu que, com sap prou bé qui hagi reflexionat mínimament sobre els mecanismes de la traducció literària, sovint demana altres vies que l'estrictament literal.

És evident, d'altra banda, que el bon funcionament d'un sol paràgraf no garanteix d'una manera automàtica que tota la traducció funcioni igual de bé. La nostra lectura de la versió sencera ens ha corroborat que aquest requisit es compleix sobradament, i és per això que recomanem al lector que, si és possible, s'entretengui a llegir el text íntegre d'aquesta

traducció de Ferran Toutain del «Viatge a Laputa» de Jonathan Swift.³ Si fa aquest exercici de lectura integral del llibre, el lector comprovarà, entre altres coses, l'esforç constant del traductor per aconseguir la naturalitat idiomàtica aplicant uns recursos compartits per la tradició oral i la tradició escrita més genuïnes, cosa que no sempre es pot dir de les traduccions catalanes que es van produir al llarg del segle xx o que s'han publicat des d'aleshores. I, per il·lustrar el que acabem de dir, ens permetrem citar-ne uns quants exemples amb l'original entre parèntesis:

«a última hora» (*at last*), «no tenia esma d'aixecar-me» (*I had not the heart to rise*), «més a la vora» (*nearest*),⁴ «aquests esgueros» (*such accidents*), «Aquell soroll em va esverar» (*I was quite stunned by the noise*), «Aquesta gent viu en un neguit continu» (*These people are in continual disquietudes*), «tot aquell atrafegament de caps, cares i mans» (*so many busy heads, hands, and faces*), «petrificaven de viu en viu els cascots a un cavall» (*petrifying the hoofs of a living horse*), «en acabat plegaven els estris» (*then put up their implements*), «que ha de menester» (*to supply him*), «gent que no hi és tota» (*wholly out of their senses*), «quan seuen a la comuna» (*when they are at stool*), «La ciutat ve a ser de gran com ara Portsmouth» (*The town is about as large as Portsmouth*), «fan per manera» (*effectual care is taken*), «una caterva de bergants, pispes, assaltadors de camins i perdonavides» (*a knot of pedlars, pick-pockets, highwaymen, and bullies*).

Quan es va publicar aquesta traducció, ja feia uns quants anys que Ferran Toutain s'havia significat com un dels defensors més conspicus d'un model de llengua alternatiu a l'artifici que semblava enquistat en el català escrit (tant en originals com en traduccions), com si l'única opció vàlida fos l'allunyament sistemàtic de la tradició oral. Vist que la defensa pública d'aquest model provocava els més enèrgics anatemes i esquinçaments de vestidures, va arribar un punt en què el sentit comú recomanava teoritzar menys i passar més a la pràctica per il·lustrar el que es proposava. Aquesta versió del tercer llibre dels *Viatges de Gulliver* creiem que és un magnífic exemple del que acabem de dir, i gosàriem afegir que la concepció del català literari que presideix totes i cada una de les seves pàgines no ha caigut del tot en sac foradat.

3 L'any 1998 va ser reeditada per Editorial Columna (Columna Butxaca, 21).

4 Si l'ús aquesta locució ens ha semblat digne d'esment és perquè molts traductors catalans mostren una curiosa, excessiva i de vegades exclusiva preferència per «a prop», amb la mateixa obstinació amb què condemnen a l'oblit el tan genuí «acostar-se» a favor d'un omnipresent «apropar-se».

Un *Werther* revisitat

al cap dels anys: de 1929 a 2002

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

En aquesta petita aportació ens proposem comparar breument alguns trets de dues versions de la novella epistolar primerenca (1774) de Johann Wolfgang Goethe (1749–1832), que amb el seu posat trencador, i junt amb la reivindicació de la tradició medieval alemanya del drama *Götz von Berlichingen* (1773) i l'apassionament dels nombrosos poemes juvenils, el va catapultar a la fama i va arribar a generar autèntiques onades d'una imitació intensament emocional, que anaven des de la moda del vestir fins a l'increment de la taxa de suïcidis.

Concretament, tenim al davant *Les desventures del jove Werther*, «traducció directa de l'alemany de Joan Alavedra», apareguda el 1929 a la Biblioteca Univers de l'editorial Llibreria Catalònia, així com *Les penes del jove Werther*, «traduït de l'alemany per Manel Pla», versió publicada per Tusquets Editors el 2002.¹ Aquesta publicació més recent ve anunciada com una nova traducció molt propera al llenguatge dels adolescents actuals, una modificació imprescindible i urgent segons la ressenya de Margarida Casacuberta.² Intentarem donar algun indici del grau d'innovació assolit.

El primer fet que crida l'atenció i que es troba clarament proper al lector actual és l'absència d'un pròleg com eren les quatre planes que Joan Alavedra va redactar, i que no té cap manifestació comparable per part del nou traductor. Alavedra lloa el jove Goethe ben bé com si en fos un contemporani, un dels seus companys identificats amb el *Sturm und Drang* que escandalitzaven la societat tradicional del seu moment. El descriu com el *Genie* admirat que tots ells anhelaven ser, a risc de trobar-se a voltes mal compresos per l'entorn:

1 Original: Johann Wolfgang von Goethe: *Die Leiden des jungen Werther* (1774). Projekt Gutenberg 14. No hi apareix la paginació. Versions catalanes utilitzades:

JA 1929: *Les desventures del jove Werther*. Traducció directa de l'alemany de Joan Alavedra. [Amb un pròleg del traductor, pp. 7–9.] Barcelona: Llibreria Catalònia, [1929] (Biblioteca Univers, 5). Reedició: Barcelona: Selecta, 1968 (Biblioteca Selecta, 404).

MP 2002: *Les penes del jove Werther*. Traduït de l'alemany per Manel Pla. Barcelona: Tusquets Editors, 2002 (L'Ull de Vidre, 6).

2 «Era preciso hacerlo. La traducción que hasta el momento el lector tenía a su disposición, de Joan Alavedra, pedía a gritos una actualización. El catalán que hoy se habla y también se escribe hará sin duda mucho más grato el camino que el lector debe recorrer acompañado del protagonista de la novela, Werther, un personaje que todo el mundo identifica con el amor romántico, puro, absoluto, que perdura más allá de la muerte y cuya experiencia se convierte en el ideal del individuo moderno.» Margarida Casacuberta, «En el espejo de Werther», *La Vanguardia. Culturas* 21 (Barcelona, 6 nov. 2002), 9.

No pot contenir els seus transports i passa per sobre de tot, es riu de totes les conveniències. I tot se li perdona. És irresistible. Perquè per damunt de tot és poeta, un poeta genial. [...] Tot ell és foc i flama. Improvisa poesies, escenes, drames sencers en versos ardents, bellíssims, impecables. Està embriac de geni. (JA 1929, 7-8)

Amb aquest inici, no esperarem pas que Alavedra opti per fer una versió distant i neutra d'un text que d'altra banda hi seria difícilment compatible. Tanmateix, pel que hem pogut observar, demostra un coneixement admirable de la llengua de l'original, tot i la distància temporal que podria causar-li problemes; alhora, l'estil entusiasta del pròleg s'adiu amb el fort biaix sentimental de la novella, de tal forma que podríem pensar, amb teòrics com Lawrence Venutti, que hi ha hagut un esforç conscient d'apropar-se al llenguatge del jovent arrauxat de finals del segle XVIII.

Algunes convencions de la tasca traductora s'han anant modificant al llarg del temps, una de les quals, ben visible, és la conservació dels noms propis. En la traducció de Pla, els personatges ja no es diuen Guillem ni Lota (o Loteta, en boca dels germans petits), com en la d'Alavedra, sinó Wilhelm, Lotte o Lottchen.

Un aspecte que també podria mostrar evolució són els topònims, però es dona el cas que el més remarcable és fictici i expressiu. Efectivament, l'indret que Werther escull per allotjar-se no correspon a cap entitat geogràfica determinada, sinó que és anomenat «Wahlheim», la llar que cadascú escolliria per tal de viure-hi feliç, tal com el protagonista escriu a Wilhelm el 26 de maig. En ares d'una pronúncia més senzilla, Alavedra simplifica la grafia del mot compost, de manera que de 'llar escollida' passaria a significar 'llar de balena', literalment:

Du kennst von alters her meine Art, mich anzubauen, mir irgend an einem vertraulichen Orte ein Hüttchen aufzuschlagen und da mit aller Einschränkung zu herbergen. Auch hier habe ich wieder ein Plätzchen angetroffen, das mich angezogen hat.

Ungefähr eine Stunde von der Stadt liegt ein Ort, den sie Wahlheim nennen. (G)

Temps ha que coneixes la meva manera d'arranjar-me i saps que quan trobo un lloc que em plau, miro de plantar-hi tenda i allotjar-m'hi amb poc dispendi. I bé: també ací he trobat un raconet que m'ha seduït i fixat.

Una hora lluny, més o menys, de la vila, hi ha un llogarret que hom nomena Walheim. (JA 1929, 19)

Coneixes de fa temps la meva dèria d'instalar-me en qualsevol lloc apartat, i construir-me una cabaneta on faig vida amb tota mena d'estretors. També aquí hi he trobat un petit lloc que m'ha resultat encisador.

A una hora, més o menys, de la ciutat, hi ha un indret que anomenen Wahlheim. (MP 2002, 23)

A la petita mostra ja s'observa la tria de col·locacions habituals contemporànies pel que fa a Alavedra («plantar-hi tenda [...] poc dispendi») i la més rebuscada de Pla, que partint de la literalitat («construir-me una cabaneta on faig vida amb tota mena d'estretors») obté un significat poc versemblant. En general, Alavedra sembla manifestar un major domini dels matisos de l'original, si bé aquesta sensació es pot veure afavorida per la tria de lexemes i formulacions pròpies de la seva època. En alguns moments fa l'efecte que la nova versió, d'altra banda ben llegidora, constitueixi més aviat una relectura que no pas una nova traducció.

Ens fixarem només en alguns fragments seleccionats a tall de mostra de la forma de traduir dels dos. Començant amb la brevíssima presentació del volum que fa Wilhelm, l'amic receptor i posterior editor de les cartes, observem que Alavedra hi agilitza la sintaxi en segregar les frases, a més de retenir el sentit de la frase final, en la qual Pla substitueix la forma verbal *ich weiß*, 'jo sé', per la segona del plural, cosa que en modifica la percepció, si bé el sentit es manté, intensificat: ja no és només l'emissor qui està convençut de l'oportunitat del seu treball, sinó que en prediu l'èxit que tindrà entre els lectors:

Was ich von der Geschichte des armen Werther nur habe auffinden können, habe ich mit Fleiß gesammelt und lege es euch hier vor, und weiß, daß ihr mir's danken werdet.
(G)

He aplegat amb cura tot el que he pogut recollir de la història del pobre Werther, i ací vos ho ofereixo. Sé que m'ho agraireu. (JA 1929, 11)

Us presento tot el que he pogut trobar, i que he aplegat amb zel, sobre la història del pobre Werther; i sapiguen que me'n donareu les gràcies. (MP 2002, 23)

En el segon paràgraf del brevíssim exordi podem veure fenòmens situats en una línia semblant; la interpel·lació directa del lector (l'«ànima bona»), tan pròpia de les autobiografies iniciades pel pietisme, imposa una proximitat gairebé semblant a un registre oral, d'altra banda farcit de mots gens quotidians:

Und du gute Seele, die du eben den Drang fühlst wie er, schöpfe Trost aus seinem Leiden, und laß das Büchlein deinen Freund sein, wenn du aus Geschick oder eigener Schuld keinen näheren finden kannst. (G)

I tu, ànima bona que pateixes del mateix turment, poa consol en les seves dolors i fes que aquest llibret esdevingui el teu amic, si el fat o ta pròpia culpa no t'han permès de trobar-ne un altre que estigui més a prop del teu cor. (JA 1929, 11)

I tu, bona ànima que com ell sents també aquesta fúria, pren consol de les seves penes i fes-te amic d'aquest llibret, si per desencert o per culpa teva no n'has pogut trobar cap altre que et sigui més pròxim. (MP 2002, 13)

La tria lèxica d'Alavedra, molt adient al registre, és clarament antiquada, en correspondència amb el context: patir turment, poar consol, les dolors, el fat... Així doncs, es troba en perfecta correlació amb el contingut i l'estil de l'original. L'afany de modernització de Pla el porta a cometre un anacronisme en identificar «Drang» ('impuls, empenta') amb la correspondència lexicalitzada a través de la denominació *Sturm und Drang*, on ha quedat fossilitzada³ i sol traduir-se com a «tempesta i fúria», «tempesta i impuls». Una dissonància semblant el porta a evitar la identificació de *das Geschick* amb *das Schicksal*, una forma antiquada per 'destí', i associar el mot amb un sentit adquirit posteriorment, aproximat a *Geschicklichkeit* ('habilitat'), la qual cosa el fa escollir «desencert», de forma que la segona versió reforça la culpabilitat de qui pateix solitud en esmentar dos cops nocions similars.⁴

D'altra banda, sovint s'agraeix la tria lèxica menys antiquada de Pla, com s'esdevé per exemple en descriure la bellesa del paisatge on un aristòcrata va situar el jardí que tant agrada a Werther. Ens pot satisfer la substitució de les «valls tan xamoses» per «les valls més boniques», però es fa difícil entendre quines «varietats» poden formar-les:

Das bewog den verstorbenen Grafen von M., einen Garten auf einem der Hügel anzulegen, die mit der schönsten Mannigfaltigkeit sich kreuzen und die lieblichsten Täler bilden. (G)

Això és el que que decidí el difunt comte de M. a fer-se el jardí sobre un d'aquests pujols que s'entrecreuen amb tan bella varietat i formen valls tan xamoses. (JA 1929, 12)

Això va empènyer el difunt comte Von M [sic] a construir un jardí dalt d'un dels turons, que es barregen amb les més belles varietats i formen les valls més boniques. (MP 2002, 15)

Tan bonic és aquell indret que fa venir desig de convertir-se en un insecte per gaudir-ne a plaer, però precisament l'animaló escollit per Goethe i característic de la primavera centreeuropea, el *Maikäfer* (*Melolontha melolontha*) és poc conegut entre nosaltres, i propicia el recurs a una substitució; la tria lèxica de Pla és més senzilla al llarg de la frase sencera:

Jeder Baum, jede Hecke ist ein Strauß von Blüten, und man möchte zum Maienkäfer werden, um in dem Meer von Wohlgerüchen herumschweben und alle seine Nahrung darin finden zu können. (G)

3 Recordem que aquest moviment precursor del romanticisme rep la denominació que portava una peça teatral característica, l'obra de 1776 de Friedrich Maximilian Klinger (1752–1831) titulada inicialment *Wirrwarr* ('confusió, enrenou, batibull').

4 Davant textos d'èpoques reculades és convenient recórrer a diccionaris com el de Hermann Paul (1a ed. 1897); vegeu l'article «Geschick» (p. 250, de la 7a edició).

Cada arbre, cada cleda, és un pomell florit i hom voldria esdevenir papalló per a planar sobre aquesta mar benolent i nodrir-se'n. (JA 1929, 12)

Cada arbre, cada mata, són un ram de flors, i voldria ser una abella per submergir-me en el seu mar de fragàncies i poder-ne trobar tot l'aliment. (MP 2002, 15)

Més enllà del problema de designar la bestiola, que va crear tantes molèsties al personatge de Wilhelm Busch i al seu traductor al català, Jordi Jané Carbó,⁵ ens topem amb la relació entre el jardiner que té cura del petit paradís i el protagonista. L'original deixa clar que el bon home no en sortirà malparat des d'un punt de vista econòmic, i Alavedra també ens ho dona a entendre amb una col·locació habitual, mentre que la solució de Pla no acaba de reflectir clarament que es tracta d'una propina o tracte de favor que el bon home té esperances d'obtenir: podem dir més planerament que no en sortirà pas perjudicat:

Bald werde ich Herr vom Garten sein; der Gärtner ist mir zugetan, nur seit den paar Tagen, und er wird sich nicht übel dabei befinden. (G)

Aviat seré l'amo del jardí, car, amb només dos dies que sóc aquí, el jardiner ja m'és ben afecte. No li'n sabrà greu. (JA 1929, 3)

El jardiner ja m'ha agafat simpatia, amb només aquests dies, i no se sentirà gens molest. (MP 2002, 15)

Disposem de poc espai per a poder continuar collacionant l'original i les dues versions. Ara bé, tots tres textos són tan característics que més enllà dels elements lèxics esmentats creiem que amb aquests segments inicials n'hi ha prou per a fer-nos una idea de la diversitat de les dues traduccions. Ben cert que la versió de Joan Alavedra pot sonar antiquada, però el lector alemany contemporani de l'original també s'enfronta a un text que se li pot fer llunyà, per més que li arribi endolcit pel prestigi del cànon que l'envolta; ve a representar una experiència prou conseqüent, que exigeix un esforç per part d'un lector lletraferit. En canvi, llegir la versió catalana del 2002 remet més fàcilment a l'acció i al nucli temàtic de la novella, i és ben possible que un públic jove s'hi trobi atret amb més facilitat i aconsegueixi comprendre l'impacte que la recepció d'aquella novetat va causar en el seu moment.

5 Vegeu la seva traducció de l'obra de Wilhelm Busch *Max und Moritz*. En tractar-se de rodolins amb el terme en posició molt remarcada (*Jeder weiss, was für ein Mai-//käfer für ein Tier sei*) i acompanyats de dibuixos, de manera semblant a una auca, no es podia eludir la denominació, que va quedar resolta com a «escarabat de maig». Ara bé, la *Història Natural dels Països Catalans* (volum x, p. 290) recull la denominació «escarabat de maig» o «escarabat de la mesa».

Montserrat Bacardí, Francesc Foguet & Enric Gallén, eds. *La literatura catalana contemporània: intertextos, influències i relacions*. Barcelona: Societat Catalana de Llengua i Literatura / Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, 263 pp.

MARIA DASCA
Harvard University / Universitat Pompeu Fabra
maria.dasca@upf.edu

El volum compila les quinze intervencions de la I Jornada LITCAT d'intergrups de recerca, celebrada l'11 de maig del 2012 a l'Institut d'Estudis Catalans amb el tema que dona títol al recull, precedides per una presentació dels tres editors, Montserrat Bacardí, Francesc Foguet i Enric Gallén. Al final es reproduïx el manifest «Per una presència digna de la literatura a l'ensenyament», que denuncia la reducció del nombre d'hores de dedicació a la literatura a secundària, al qual s'adheriren els grups participants, adscrits a deu universitats dels Països Catalans.

En el pròleg els editors exposen els objectius de l'encontre biennal: donar a conèixer les línies de recerca de cada grup, visualitzar la recerca que s'hi du a terme i establir una xarxa de relacions a través de les quals es promogui l'intercanvi i la col·laboració intergrup. Per bé que en aquesta primera edició no participaren tots els grups, en les dues posteriors (celebrades, respectivament, el 2014 a l'Institut d'Estudis Catalans i el 2016 a la Universitat d'Alacant) se n'afegiren d'altres, vinculats a centres no presents en la primera trobada, com la Universitat de Girona. De cara a les properes edicions caldrà evitar absències com la del grup IdentiCat, de la Universitat Oberta de Catalunya.

Els organitzadors convidaren els participants a donar a conèixer un tema de recerca desenvolupat en el marc del grup respectiu. Els textos que s'apleguen —els quals, en alguns casos, difereixen dels que es van presentar a la jornada, segons es col·legeix de la nota que redactà Miquel Ramis (vegeu *Llengua & Literatura* 23, 2013, pp. 375–378)— mostren un ampli ventall de perspectives de recerca, concernint a una perspectiva interdisciplinària (Aulet), un aprofundiment en l'anàlisi del segle XIX (Badosa, Domingo i Sunyer) o el vincle entre creació i teoria literària (López-Pampló i Pons); ofereixen lectures genètiques de l'edició de textos (Malé i Veny-Mesquida, Talavera) o de la relació entre la literatura i el gènere (Oriol i Cotoner), la traducció (Biosca i Gibert), la biografia (Espinós) o el sistema editorial (Llanas), i fan un balanç crític a la dramaturgia del segle XXI (Foguet).

Jaume Aulet analitza la recepció de l'arquitectura modernista (de Gaudí i Domènech i Montaner principalment) en el període noucentista (i postnoucentista) i constata que, si bé prohoms del moviment, com Eugeni d'Ors, es mostren reservats pel que fa a les mostres de genialitat modernista, d'entre les quals destaca la «sublim anormalitat» que és la Sagrada Família, el seu posicionament no serà tan negatiu com el d'alguns dels intel·lectuals dels anys 20 i 30, com Manuel Brunet, Feliu Elias, Carles Soldevila i Rafael Tasis. El rebuig, en aquest

cas, no es deu tant al factor del gust estètic sinó a la «inadequació d'un model d'artista a les necessitats d'un programa cultural» (2013, 24).

Per la seva part, Cristina Badosa, partint del concepte utilitzat per Michel Foucault d'*heterotopia*, se centra en un determinat espai de la perifèria perpinyanesa, emplaçat entre el Tet i la Bassa, que es convertí, a finals del segle XIX, en el *faubourg* de l'espectacle. L'*heterotopia* és vista com un espai d'utopia realitzable, «on són representats tots els emplaçaments reals que es troben a l'interior d'una cultura, llocs que poden ser contestats o invertits, que són fora de tots els llocs i alhora són localitzables» (2013, 37). Badosa inventaria l'oferta de locals d'oci com l'Alcazar Roussillonais, el Théâtre-Cirque des Variétés, la Taverne Alsacienne i L'Eldorado, actius a partir de 1864 i destinats a la classe popular. Funcionaven com a cafès-concerts on es feien espectacles de pantomima, acrobàcia i equilibris, amb revistes dedicades a l'actualitat, còmics i clowns, i representacions d'operetes, òperes bufa i vodevils.

Carles Biosca fa un seguiment de les traduccions de l'obra d'Eugène Ionesco a Catalunya, publicades a partir dels anys 50, moment en què fou difós i representat en relació amb la seva identificació com a representant de l'antiteatre o del teatre de l'absurd. L'article indaga en la circulació de la seva obra en català, anant més enllà dels clàssics *La cantant calba* i *Rhinocerós*, tot posant-la en relació amb les traduccions al castellà i al portuguès. També constata que entre 1990 i 2004 deixà de traduir-se i argumenta que molt possiblement el lector català s'hi aproximà a través de les versions al castellà. També es lamenta que, de les 34 peces teatrals, només n'hi hagi tretze de traduïdes al català i, d'aquestes, només cinc d'editades.

Amb una orientació similar, Luisa Cotoner repertoria les traduccions al català de l'obra de Marguerite Duras i recorda que fou relacionada, en els 50, amb l'existencialisme sartrià i el realisme i, a partir dels anys 80, amb la literatura experimental del Nouveau Roman. Cotoner destaca l'interès de traductores com M. Aurèlia Capmany per Duras i el paper que hi assumiren editorials com Seix Barral, Edicions 62 (amb la col·lecció El Balanci) i Tusquets (que comptà amb Ana M. Moix i Marta Pessarrodona com a traductores). Dels anys de la transició destaca el paper de les editorials EDHASA, Proa i Empúries.

Quant a la literatura del segle XIX Josep M. Domingo analitza els «usos i pràctiques del romanticisme» que Joaquim Rubió i Ors assumí en uns determinats espais socials i culturals (els salons mundans) en el període de desenvolupament del capitalisme industrial (1833–1843). Aquests usos impliquen unes pràctiques de promoció i dignificació social que són orientades, en Rubió i Ors, a fer possible un transclassament a través de l'articulació d'una «trajectòria professional d'escriptor públic» (2013, 82). Són usos que, sumats a una programada estratègia d'inserció en la societat literària, regida per unes instàncies de legitimació (l'ús de la llengua popular i la història), faran possible l'èxit del llibre *Lo Gaiter del Llobregat. Poesies*, publicat el 1841, una de les fites emblemàtiques de «la vasta operació comunicativa que van convenir a anomenar *Renaixença*» (2013, 83). L'article es clou amb l'anàlisi d'un àlbum il·lustrat que «els salons oferien al geni, o a l'enginy, dels escriptors, artistes i homes de món que hi concorrien» (2013, 93), que inclou una cançó de Rubió i Ors

musicada per Josep Piqué —aquesta darrera és contextualitzada, en la part final del text, per Francesc Cortès.

Joaquim Espinós Felipe estudia les cinc biografies existents sobre Mercè Rodoreda, considerant-les una excepció en una literatura amb pocs exemples de biografies d'escriptors. També constata que, en els darrers anys, paral·lelament a la canonització de l'obra rodorediana, s'han donat a conèixer una sèrie de llibres que poden ser considerats mostres, de vegades no voluntàries, d'escriptura autobiogràfica. Aquest és el cas de l'edició de l'epistolari amb Anna Murià (l'èxit del qual en justificà la reedició) i del recull d'entrevistes publicat per Mònica Miró i Abraham Mohino, que podria ser considerat un (també involuntari) autoretrat. El centre de l'article, però, són les quatre biografies: la de Montserrat Casals, les dues de Mercè Ibarz (la segona, resultat de l'ampliació de la primera), la de Carme Arnau i la de Marta Pessarrodona. En la seva valoració Espinós assenyala que Ibarz tendeix a vindicar la biografiada i a identificar-s'hi, Casals l'explica amb distància i amb una voluntat nítidament desmitificadora, Arnau interrelaciona l'anàlisi de l'obra amb la de la vida i, finalment, Pessarrodona parteix de la coneixença personal de l'autora per construir una biografia fàcilment confusible amb una autobiografia.

En l'únic treball dedicat a la literatura del segle XXI, Francesc Foguet Boreu radiografia el teatre primisecular, tot lamentant, d'antuvi, que l'ecosistema (i el mercat) literari afavoreixi l'emergència de nous autors per sobre de la consolidació d'uns noms «supervivents». En aquest context d'«espectacularització de la cultura en general» (2013, 121), apunta, s'ha desenvolupat un interès teòric i crític per la «dramatúrgia indígena», gràcies a plataformes com el T6 del Teatre Nacional o la Sala Beckett, que han permès d'ampliar el públic. Foguet denuncia les dinàmiques endogàmiques del sector i la manca de reconeixement del gènere. Considera que el ventall estètic actual és, sens dubte, molt ampli i inclou des del teatre postdramàtic germànic fins al neoneaturalisme surrealista argentí, tot passant pel melodrama i la comèdia amb elements d'absurd. Foguet navega per un panorama complex, que pateix problemes estructurals i tendeix a recuperar la realitat com a font d'inspiració, i en destria algunes noms que atenen a «criteris de qualitat literària i de gosadia estètica i de pensament» (2013, 126).

En el tercer treball sobre la recepció del volum, Miquel M. Gibert aprofundeix en l'anàlisi de les traduccions que, a través del francès, Joan Oliver féu del teatre breu de Txèkhov, especialment durant la postguerra, anys en què l'obra txekhoviana tornà a ser ben valorada a la URSS. Gibert estudia les traduccions publicades a partir dels anys 50, tot posant-les en relació amb possibles traduccions anteriors i vinculant-les, quan fa el cas, a les escenificacions i la seva recepció crítica. Pel que fa a les plataformes de difusió, destaca el paper de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, que contribuï a prestigiar la tasca traductora d'Oliver i, ja en els 60, del Teatre Romea.

A partir del concepte de pacte de lectura, segons les aproximacions que en feren Roland Barthes i Michel Foucault, Gonçal López-Pampló analitza la identificació genèrica i l'ús de la ironia en el llibre *Un any de divorciat* (2007) de Josep M. Fonalleres. En el seu article, tant el pacte de lectura com la ironia són vistos com a construccions textuais que condicionen el

potencial de sentit de què disposa un text, clarament determinat pel procés de comunicació. En observar-ne el funcionament, López-Pampló té també en compte el concepte de mons possibles, el paratext, les referències a altres textos i les tipologies textuais.

L'anàlisi del sistema editorial és l'objecte de l'article de Manuel Llanas i Ramon Pinyol, centrat en l'activitat professional de preguerra (1920–1936) de l'editor i llibreter López-Llausàs. A partir de la recerca en els llibres del registre mercantil i del Fons Joan Estelrich es ressegueixen els seus inicis com a impressor i publicitari en el segell d'Edicions Pàtria i, a partir de 1924, amb l'editorial i llibreria Catalònia. Especialment interessant és el vincle que estableix amb Joan Estelrich, a qui fitxa com a director de la col·lecció Biblioteca Literària, la qual tancarà, per manca de vendes, el 1931.

Jordi Malé i Joan R. Veny-Mesquida presenten el potencial de recerca del Corpus Literari Digital, desenvolupat per la Càtedra Màrius Torres, el qual inventaria tota mena de documents (escrits, gràfics, sonors i audiovisuals) del patrimoni literari català contemporani. Primerament, l'anàlisi d'un bloc de notes de Carles Riba sobre Josep Pla forneix informació de primera mà sobre el *modus operandi* del crític, no només pel que fa l'afinament del seu judici (i procediment) valoratiu, sinó també quant a la influència de la crítica idealista de Karl Vossler, que determinà la seva formació en els anys 20. Segonament, es col·legeixen dues versions del poema «Campo Santo» de Màrius Torres, del qual es conserven deu testimonis. L'anàlisi permet d'illuminar el procés compositiu del poeta i, més concretament, la substitució d'elements descriptius per elements més «lírics i al·lusius o suggestius» amb la voluntat d'aconseguir una determinada «concentració lírica» (2013, 194).

Adoptant una perspectiva pròxima a la de Luisa Cotoner, Carme Oriol desbrossa el paper de les dones en la recollida i transmissió de la literatura popular. Per fer-ho destaca tres nivells d'interacció: textual (quan s'investiga la representació del gènere en el contingut dels relats), contextual (concernent a les persones que fan d'informants o de col·lectors de materials folklòrics) i metatextual (que té en compte les aportacions de la crítica feminista a l'estudi del folklore). Oriol especifica les fonts d'informació a l'abast, sintetitza algunes de les activitats de recerca dutes a terme amb aquesta orientació i subratlla la tasca duta a terme per les folkloristes Palmira Jaquetti i Maria Carbó, entre d'altres.

Margalida Pons qüestiona les aproximacions «rupturistes» a l'estudi de la poesia experimental dels anys 70 i 80, centrades en la textualitat. Segons aquesta interpretació, la poesia experimental s'erigiria com a reacció (o desviació) a la tradició que implicaria «un grau menor d'elaboració verbal o fins i tot la desaparició del component verbal» (2013, 212). Pons, en canvi, es planteja de llegir aquestes «poètiques de la ruptura» concebant-les com un fenomen inestable clarament condicionat per la funció pública que estableix amb un receptor determinat. A partir d'aquesta premissa problematitza que es pugui assumir l'existència d'un corpus amb unes homologies formals, gestat en el marc d'una tradició, i en oposició a determinades opcions poètiques. Finalment, analitza la poesia d'experimentació segons les nocions d'heterogeneïtat, polimorfisme i condició mudable, entre d'altres, trets que «la converteixen en correlat d'una cultura catalana també mutant» (2013, 221).

Magí Sunyer indaga en la pervivència del mite de la «terra alta» en el tombant del XIX al XX, centrant-se en les novel·les *Sang nova* (1900), de Marià Vayreda, i *Montalba* (1891), de Carles Bosch de la Trinxeria. Es tracta de dues obres al marge del modernisme a través de les quals es vehicula el mite de la ruralia, base del catalanisme conservador que contribueixen a difondre ambdós escriptors. En el primer cas Vayreda fa ús del mite de la terra alta per a reivindicar unes argumentacions tradicionalistes que no exclouen una crítica a la desídia a què els propietaris han sotmès l'espai rural. Així, si bé del camp emana la sang nova que, fonamentada en el folklore i la natura, infon les essències de la catalanitat ben entesa segons el tradicionalisme, cal, creu, que es millorin les condicions de vida en el camp a fi de fer més atractiu (i confortable) viure-hi. L'article es conclou amb una interpretació de la novella *Desillusió*, de Jaume Massó i Torrents, on la represa del mite s'entrelliga amb la vindicació dels estudis folklòrics.

Finalment, Meritzell Talavera exhuma una versió de la *Plaça del Diamant* conservada a l'Archivo General de la Administración, a Alcalà de Henares, operació que li permet de desgranar la «intrahistòria» de la novella, és a dir: de resseguir-ne amb detall el procés d'escriptura, que tingué lloc entre setembre de 1960 i febrer de 1962. En un primer moment, indaga en la història externa de text, que inclou el conjunt de canvis que l'autora introduí al mecanoscrit, resultants de les propostes d'esmena que li fa Armand Obiols, primerament, i de les correccions introduïdes per Sales, segona. Es tracta d'un procés de «refecció formal, substancial i, en conjunt, global» en el qual Rodoreda s'erigeix en paradigma «de voluntat programàtica a cavall entre la individualment activa i l'activa en col·laboració» (2013, 243). En total, el procés comprèn tots els testimonis (set en total, amb dos de no conservats) de l'estadi redaccional. En un segon moment explica part de la història textual de l'obra i analitza les motivacions genètiques i retòriques d'algunes variants contingudes en un fragment del capítol XIV. De tot això conclou que l'anàlisi de les variants mostra com Rodoreda aconsegueix un text més nítid i connotatiu, incorporant-hi recursos de dicció per addició i una cadència rítmica conferida per l'*oratio soluta*.

Christian Lagarde & Helena Tanqueiro, eds. *L'Autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*. Limoges: Éditions Lambert-Lucas, 2013, 285 pp.

PAU FREIXA TERRADAS

Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej / Universitat de Barcelona

paufreixa@ub.edu

Encara que els primers textos i tesis doctorals sobre les traduccions de certes obres realitzades pels seus propis autors o sobre els escriptors més notables que escrivien en més d'una llengua i que s'autotraduïen apareixen als anys vuitanta del segle xx, no és fins molt recentment que els estudis sobre autotraducció agafen volada i es desenvolupen com a subcamp de la traductologia, però també amb importants implicacions per a la sociolingüística, els estudis culturals i la teoria literària. Com afirma Rainier Grutman, l'autotraducció «complète les questions habituellement posées dans le cadre d'approches textuelles de la traduction ("comment traduire?" ou, plus récemment et moins normativement "comment a-t-on traduit?") par des questions relevant du contexte, susceptibles de jeter un éclairage nouveau: Qui traduit? De quelles langues á quelles langues? Pourquoi? Pour quel public? Dans quels buts?». En aquest sentit, *L'autotraduction...* té el privilegi, i alhora l'enorme virtut, de tractar-se del primer gran recull imprès de textos específicament dedicats a respondre algunes de les noves preguntes que ens planteja aquest incipient camp d'estudi. El llibre està format per una selecció de les millors comunicacions presentades al congrés d'identificatíu títol celebrat a la Universitat de Perpinyà Via Domitia l'octubre de 2011. Organitzat conjuntament amb el grup de recerca AUTOTRAD, amb epicentre a la Universitat Autònoma de Barcelona, es tractava del tercer congrés dedicat monogràficament a l'autotraducció i sens dubte el més ambiciós tant pel nombre de contribucions, com per la qualitat d'alguns dels seus expositors. Precisament les aportacions d'alguns dels especialistes més reconeguts en la matèria a nivell internacional enriqueixen aquest llibre imprescindible per a qualsevol, acadèmic o no, que vulgui endinsar-se en aquest camp. L'únic handicap remarcable és potser que, seguint les llengües del congrés de Perpinyà, al llibre hi apareixen textos en francès, en castellà, en català i en anglès.

Tot i que el gruix principal el constitueixen articles que analitzen casos d'obres i d'escriptors concrets, també hi podem trobar alguns textos teòrics que serveixen com a excellent marc introductori a la matèria. En aquest sentit resulta especialment interessant la introducció al volum, anomenada molt significativament «L'autotraduction, *terra incognita?*», en la qual Christian Lagarde presenta l'estat de la qüestió i alhora fa un repàs als principals aspectes i problemes dels estudis sobre autotraducció, que després anirem veient exemplificats en casos concrets als diferents articles que conformen aquest llibre: la tensió entre traducció i reescriptura, la problematització del concepte de visibilitat del traductor, les virtuts i defectes de l'*auctoritas* respecte al traductor allògraf, l'estatus de

l'obra autotraduïda respecte a l'original i, en fi, les molt diverses motivacions que porten l'autor bilingüe a autotraduir-se (o no).

Igualment interessant resulta el succint, però esclaridor «Esbozo de una historia de la autotraducción», de Julio César Santoyo, segurament el major especialista en l'estudi diacrònic de l'autotraducció (entesa en un sentit ampli, no només literària) que, constatant que fins a un 10% dels premis Nobel de literatura va traduir almenys una obra pròpia a un altre idioma, demostra que l'autotraducció està lluny de ser un fenomen aïllat.

Encara en el camp teòric, especialment remarcable resulta «Autotraduction, asymétrie, extraterritorialité», de Rainier Grutman, un dels pioners d'aquests estudis, que molt gràficament presenta les dues grans coordenades bàsiques de l'experiència autotraductora: la simetria / asimetria tant a nivell pragmàtic com simbòlic de les dues llengües en joc i l'exogènesi / endogènesi del bilingüisme dels autors que decideixen —perquè poden— autotraduir-se. L'asimetria que apareix en el títol fa referència al grup d'autotraductors de territoris on conviuen més d'una llengua, algunes amb més prestigi, d'altres minoritzades, que solen presentar en la tria i ús d'una o altra llengua situacions de diglòssia i aspectes polítics, sentimentals i també comercials que influeixen en la decisió d'autotraduir-se als autors bilingües (i per tant endògens). És aquest el cas de literatures com la catalana, la quebequesa, la basca, la gallega i la de les excolònies tant franceses com britàniques, on les diferents llengües vernacles conviuen amb les llengües anomenades centrals o hipercentrals. D'aquí que trobem en aquest volum tants estudis de casos referents a aquestes llengües i les seves literatures. Per contra, el terme extraterritorialitat fa referència a l'altre gran «grup» d'autotraductors: els autors anomenats *translingües*, que per una raó o altra, especialment per motius polítics o conjunturals, s'han vist obligats a deixar els seus països —i polisistemes literaris— i amb l'exili han decidit també migrar de llengua o simplement han traduït les seves obres a la llengua del país d'acollida per a poder seguir existint com a escriptors (es tracta, per tant, de bilingües en general exògens). Aquí apareixen els grans noms que desencadenaren ja fa unes dècades l'emergència d'aquest tipus d'estudis, com Beckett o Nabokov, autors també analitzats en diferents articles del volum, així com d'altres escriptors extraterritorials menys coneguts. Una de les altres conclusions generals a què arriben els autors del volum és que tant per a un grup d'escriptors traductors com per a l'altre la direcció de l'autotraducció és majoritàriament d'una llengua petita a una de gran, encara que, com podem veure en algun dels treballs presents a l'obra, no sempre sigui així, i l'autotraducció se'ns presenta com un fenomen que pot adoptar una enorme diversitat de formes.

Precisament la gran varietat de casos tractats als diferents articles ens permet una visió panoràmica, realment molt completa, de les moltes cares que conformen el poliedre de l'autotraducció literària. Els vint-i-set treballs que conformen aquesta obra es troben dividits en quatre grans capítols que vagament els agrupen des d'un punt de vista temàtic.

El primer capítol, anomenat «Quelle place pour l'autotraduction?» recull tant escrits teòrics (els de Santoyo, Grutman i Lagarde, basant-se aquest últim en el cas de l'escriptor franco-provençal Frédéric Mistral) com anàlisis de casos entorn de la posició de l'autotraducció

com a camp d'estudi i també el posicionament de diversos autors / autotraductors en els seus respectius polisistemes amb textos sobre escriptors bilingües exògens que viuen en territoris plurilingües marcats per la diglòssia: Maria Alice Antunes comenta el cas de tres escriptors africans que autotradueixen les seves obres de la llengua vernacle a l'anglès i Elizabete Manterola Agirrezabalaga comenta el cas del basc Bernardo Atxaga.

Sota el títol «L'autotraduction comme outil d'autodéfinition», el segon capítol continua aquestes perquisicions ampliant el camp als autors *translingües* i extraterritorials. Autors potser menys coneguts, tots ells bilingües tant endògens com exògens, com Nancy Huston i Vassilis Alexakis (per Alain Ausoni), Julien Green (per Silvia Audo Gianotti), els italians Beppe Fenoglio, Luigi Capuana i Marco Micone (per Chiara Montini, Claire Chassagne i Paola Puccini, respectivament), Itxaro Borda (per Katixa Dolharé-Çaldumbide), Eileen Chang (per Tan-Ying Chou), Francesc Serés (per Rosanna Rion) o Raymond Federman (per Fransiska Louwagie) desfilen per aquestes pàgines.

Al capítol tercer, intitulat «Autotraduction et réécriture», hi trobem interessants reflexions sobre el possible valor afegit de l'autotraducció per a l'obra original. S'indaguen aquí, per tant, aspectes intrínsecament literaris, ja que en molts casos l'autotraducció implica una revisió de l'obra original que pot portar a una reescriptura en la traducció i fins i tot a una reelaboració de l'original o la seva substitució, ja que a vegades és l'obra autotraduïda (especialment si ho és, com sol ser el cas, d'una llengua minoritzada a una de prestigiosa) la que servirà com a *princeps* per a la posterior (re)traducció a llengües terceres. Trobem en aquest capítol diversos casos provinents de la literatura catalana: sobre l'autotraducció (l'única que féu) de *Lo somni de Sant Joan* de Verdaguer (per Ramon Piñol i Torrents i Pere Quer Aiguadé), l'interessantíssim cas de reescriptura bidireccional i constant a través de l'autotraducció a l'obra de Sebastià Juan Arbó (per Josep Miquel Ramis) i entorn del bilingüisme i la diglòssia del poeta rossellonès Henri Guiter (per Marie-Noëlle Costa). Dues ponències tracten la translació, relativament inhabitual, d'un original escrit en una llengua central cap a la llengua materna, minoritària o menys prestigiosa, de l'autor, sobre l'exemple del romanès Panaït Istrati (Muguras Constantinescu, Nicoleta Redinciuc). Així mateix, val la pena destacar l'escrit més teòric «Self-translation in translingual writing», de Lyudmila Razumova, sobre l'autotraducció en autors *translingües*, extraterritorials, basant-se en l'anàlisi de figures com Beckett o Nabokov, o el brillant «Autoheterotraducción: las versiones inglesas de *Vista del amanecer en el trópico* de Guillermo Cabrera Infante», en el qual Marcos Eymar compara de forma polèmica traducció allògrafa i autògrafa, subvertint en certa manera el postulat clàssic d'Helena Tanqueiro segons el qual l'autotraductor és un traductor privilegiat.

El capítol 4, amb el títol «Des jeux et des enjeux complexes», es concentra, en canvi, en el(s) propi(s) procés(sos) de traducció i com la confrontació entre original i autotraducció, realitzats per la mateixa ploma, posen al descobert certs aspectes de l'art de la traducció en general. Novament trobem aquí exemples provinents de la literatura catalana: diversos casos de l'obra de Carme Riera i Pere Gimferrer són analitzats per Mercè Pujol Berché i Marie-Claire Zimmermann, respectivament; de la basca, on Ibon Urizarri Zenekorta

presenta *Atheke gaitzeko oihartzunak* de Jean-Baptiste Dasconguerre, considera la novella fundacional d'aquesta literatura, com a pseudo-autotraducció; de la gallega, amb una anàlisi comparativa entre una versió d'autor i una retraducció allògrafa del llibre *Xente de aquí y de acolá* d'Álvaro Cunqueiro (per Xosé Manuel Dasilva). Completen aquest capítol una semblança del multilingüe Carlo Coccioli (per Valentina Mercuri) i un article sobre el franco-argentinà Marcelo Lobera on Agnès Surbezy posa de relleu l'especificitat de l'autotraducció de textos teatrals.

Posa el colofó a aquesta obra colectiva una nota d'Helena Tanqueiro en què la professora de la Universitat Autònoma de Barcelona fa un repàs a les principals aportacions del grup AUTOTRAD, que lidera, tot apuntant les possibles línies que hauran de transitar els futurs investigadors dels estudis sobre l'autotraducció.

Resumint, a pesar dels desnivells en la qualitat de les diferents aportacions que conformen aquesta obra coral, pot afirmar-se que *L'Autotraduction aux frontières de la langue et de la culture* constitueix un excellent portal d'entrada a tothom que estigui interessat en aquest camp tan desconegut com revelador, tan nou com prometedor. En aquest sentit, l'obra aconsegueix amb escreix el propòsit que exposa Lagarde al pròleg d'«apporter la preuve à un lecteur pas forcément très averti, de la richesse et de l'ouverture d'un champ où il entend le convier».

Ángel-Luis Pujante & Juan F. Cerdá, eds. *Shakespeare en España: bibliografía anotada bilingüe / Shakespeare in Spain: An Annotated Bilingual Bibliography*. Murcia / Granada: Universidad de Murcia / Universidad de Granada, 2014, XLIII + 532 pp.

Ángel-Luis Pujante & Keith Gregor, eds. «*Romeo y Julieta*» en *España: las versiones neoclásicas*. Murcia / Madrid: Universidad de Murcia / Universidad Complutense de Madrid, 2017, 273 pp.

DÍDAC PUJOL
Universitat Pompeu Fabra
didac.pujol@upf.edu

Desde hace años, el principal grupo de investigación en torno al tema «Shakespeare en España», ubicado en la Universidad de Murcia (<http://www.um.es/shakespeare>), viene desarrollando una muy importante contribución al estudio de la recepción y traducción españolas del dramaturgo y poeta inglés. Dejando de lado las traducciones al español de las obras dramáticas por parte de Ángel-Luis Pujante y las contribuciones académicas individuales, hay dos ámbitos en los que, trabajando conjuntamente, el grupo ha producido frutos especialmente encomiables: por un lado, el de la bibliografía shakespeariana en España, y, por otro, el de la edición de las versiones primerizas de las obras dramáticas de Shakespeare en español. Los dos libros aquí reseñados complementan obras anteriores publicadas por miembros del mismo grupo de investigación. Así, la labor que se inició con «*Hamlet*» en *España: las cuatro versiones neoclásicas* (edición de Ángel-Luis Pujante y Keith Gregor, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010) y con «*Macbeth*» en *España: las versiones neoclásicas* (edición de Keith Gregor y Ángel-Luis Pujante, Murcia: Universidad de Murcia, 2011) continúa con «*Romeo y Julieta*» en *España: las versiones neoclásicas* (2017). Con esta serie de volúmenes se pone al alcance del lector las primeras versiones españolas de grandes obras dramáticas de Shakespeare, mayormente traducciones, realizadas sobre todo a partir de las adaptaciones que hizo Jean-François Ducis para la escena francesa a finales del siglo XVIII. Por otra parte, si *Shakespeare en España: textos 1764–1916* (edición de Ángel-Luis Pujante y Laura Campillo, Granada y Murcia: Universidad de Granada / Universidad de Murcia, 2007) editaba y anotaba 114 textos que se escribieron sobre Shakespeare en el período que va desde la primera noticia crítica española hasta la fecha del tricentenario de la muerte de Shakespeare, el libro *Shakespeare en España: bibliografía anotada bilingüe / Shakespeare in Spain: An Annotated Bilingual Bibliography* (2014) resume textos críticos sobre el escritor inglés en 695 entradas bibliográficas presentadas en orden cronológico desde 1764 hasta 2000.

Centrándonos en *Shakespeare en España: bibliografía anotada bilingüe / Shakespeare in Spain: An Annotated Bilingual Bibliography*, los ítems incluidos están publicados en España o

por españoles. Así, el ítem 304 es la tesis doctoral de Pedro Juan Duque Díaz de Cerio publicada con el título *España en Shakespeare: presencia de España y lo español en Shakespeare y su obra*, mientras que el ítem siguiente, que aparece en un volumen publicado por el Instituto Shakespeare y la Universidad de Valencia, es el capítulo de libro «Shakespeare's Use of the Subplot», de William Fowler. Se incluyen también ítems en catalán, por ejemplo el número 649, «*Tirant lo Blanc* i les fonts de *Much Ado about Nothing*», de Joaquim Anyó i Oliver. Todos estos ítems aparecen, por orden alfabético, en la bibliografía final no anotada, que incluye no solo las 695 entradas bibliográficas que conforman el grueso del volumen, sino unas 300 entradas más (en total, casi 1.000) que no aparecen en los resúmenes. Ponen la guinda al libro un utilísimo índice onomástico y de obras, indispensable en este tipo de trabajo tan extenso, y una introducción muy adecuada en la que se resiguen, a partir de los resúmenes incluidos, los grandes rasgos de la recepción de Shakespeare en España desde sus inicios hasta 2000: la visión neoclásica y romántica de Shakespeare; los cambios en las diferentes versiones del *Hamlet* de Leandro Fernández de Moratín (dramaturgo a caballo entre el Neoclasicismo y el Romanticismo); el paralelo que se establece entre Shakespeare, Calderón y Cervantes, sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX; los porcentajes sobre las clases de crítico que escriben sobre Shakespeare en la segunda mitad del siglo XX (40% de anglistas, 55% de hispanistas y comparatistas, 7% de latinistas); el número de tesis (40) de contenido shakespeariano hasta el año 2000; y la preponderancia en España, a lo largo de dos siglos y medio, de estudios sobre obras trágicas, especialmente de *Hamlet*, seguida de *Macbeth*, *Otelo*, *Romeo y Julieta* y *El rey Lear*. Como indica el subtítulo de *Shakespeare en España*, la bibliografía anotada es bilingüe, de modo que los resúmenes en español (que aparecen en las páginas impares) van acompañados de resúmenes en inglés (en las páginas pares). Es este uno de los más grandes aciertos de la obra, puesto que indica que se ha concebido no solo para el lector español, sino para un público europeo e internacional: se pretende así dar a conocer, más allá de fronteras idiomáticas, las características de la recepción española de Shakespeare, con el fin de sentar las bases para una historia de Shakespeare en España que ayude a construir, en el futuro, «la historia de Shakespeare en el continente europeo y, por extensión, en el resto del mundo» (p. XLIII). Quizás alguien pueda aducir que los títulos de cada entrada bibliográfica, en español en su inmensa mayoría, no están traducidos al inglés, por ejemplo figurando entre corchetes después del título original en español, o que los títulos de la bibliografía final no distinguen los ítems que se resumen de los que no, pero estos son detalles menores que se podrían cambiar en una futura reedición y que quedan de sobras compensados por los resúmenes en sí mismos y por el *magnum opus* que representa la obra en su conjunto.

Se trata, pues, de un proyecto muy ambicioso, y los resultados son, salta a la vista, excelentes. El libro, justamente premiado en 2015 por la Unión de Editoriales Españolas en la categoría de mejor coedición universitaria de 2014, es fruto, según me consta, de siete años de trabajo, y eso se nota. El material manejado es ingente, y uno intuye que los ítems bibliográficos, especialmente los más antiguos, no siempre deben haber sido fáciles de encontrar: uno de los innegables méritos de la obra es haber accedido a la fuente original

y haberla resumido de primera mano, prescindiendo de resúmenes previos, excepto que fueran del autor o autores. Las entradas son concisas, precisas y eficaces. Se nota, además, que su redacción ha sido muy cuidada: hay remisiones entre entradas (la 182 remite, por ejemplo, a la 164 y a la 168); se facilitan, cuando las hay, reediciones (la entrada 189, correspondiente al año 1935, remite a la versión ampliada de 1937 y a la reedición de 2009); y varias entradas aportan una perspectiva histórica y crítica muy útil y necesaria («Lectura jurídica marxista», entrada 320; «Con respecto a la primera edición, en el estudio introductorio revisado en la cuarta y siguientes se suprimen, entre otras: la referencia [...], entrada 180; «Sus juicios críticos, indisociables de su devoción incondicional por la obra de Shakespeare y no siempre imparciales, tienden al elogio de los admiradores de Shakespeare y a la reprobación de quienes expresan opiniones reservadas o adversas», entrada 190). Con este libro el grupo de la Universidad de Murcia actualiza la nunca bien ponderada obra de Alfonso Par *Shakespeare en la literatura española* (1935, 2 vols.) y consolida, pues, los cimientos para una futura historia de Shakespeare en España, que debe completarse, en lo que respecta a las representaciones teatrales, con un libro escrito por uno de los coautores, Keith Gregor: *Shakespeare in the Spanish Theatre: 1772 to the Present* (Londres: Continuum, 2010) —libro que a su vez complementa y actualiza el de Alfonso Par *Representaciones shakespearianas en España* (1936 y 1940, 2 vols.). Es así como avanza el conocimiento: poco a poco, artículo tras artículo, libro tras libro, se va construyendo un discurso crítico sobre Shakespeare.

El otro libro que nos ocupa, «*Romeo y Julieta*» en España: las versiones neoclásicas, es bastante más reciente (2017), y contribuye también, a su manera, a construir un discurso crítico sobre la recepción (y la traducción) de Shakespeare en España y a esclarecer autorías, fuentes y fechas que conocíamos solo parcialmente o que, simplemente, desconocíamos. Así como *Shakespeare en España: bibliografía anotada bilingüe / Shakespeare in Spain: An Annotated Bilingual Bibliography* tiene una alcance temporal y temático muy amplio, «*Romeo y Julieta*» en España: las versiones neoclásicas es un libro más especializado que se centra en una sola obra en un período relativamente corto: 1803–1817. Las versiones españolas que se editan son *Julia y Romeo* (atribuida a Dionisio Solís; estrenada en Madrid en 1803 e inédita hasta ahora); *Romeo y Julieta* (atribuida a Manuel García Suelto; estrenada y publicada en 1817); y *Julieta y Romeo* (atribuida a Dionisio Solís; libreto inédito de una ópera homónima no estrenada, que los editores sitúan entre 1800 y 1808, quizás en 1805). Que dos de las tres obras se editen por vez primera representa ya de por sí una aportación significativa a la recepción temprana de *Romeo y Julieta* en España. El volumen consta de: una amplia introducción (24 páginas) en la que se estudian los textos editados; unas notas complementarias en las que, con una prudencia y un rigor envidiables, se establece la posible autoría y fecha de cada obra; la edición de los textos; una bibliografía; y, finalmente, un apéndice en el que figuran todas las traducciones y adaptaciones españolas de *Romeo y Julieta* (1803–2016). Estamos hablando, claro está, del *Romeo y Julieta* de Shakespeare, pues la historia de los amantes de Verona aparece en la literatura española sin dependencia de Shakespeare bastante antes de 1803: dos siglos antes, por ejemplo, Lope de Vega escribe

Castelvines y Montes (ca. 1608). Las obras editadas en el volumen «*Romeo y Julieta*» en *España: las versiones neoclásicas* derivan de Shakespeare, aunque de manera indirecta: no son traducciones, sino adaptaciones o traducciones hechas a partir de adaptaciones en otras lenguas. Así, *Julia y Romeo* (1803) puede atribuirse a Dionisio Solís, pseudónimo de Dionisio Villanueva y Ochoa. En la introducción los editores tratan de averiguar las fuentes de esta adaptación (que no traducción) y apuestan por el *Romeo und Julie* (1768) del alemán Christian Felix Weisse en traducción francesa realizada por Georges-Adam Junker (1785). La obra de Weisse tiene presente a Shakespeare, pero también a precedentes italianos del siglo XVI como Luigi Da Porto y Matteo Bandello. Siguiendo los cánones neoclásicos, la acción se desarrolla en un espacio de 24 horas (aspecto que recoge la adaptación de Solís); los casi 30 personajes de la tragedia shakespeariana quedan reducidos a 8 (5 en Solís); y la obra está escrita en prosa, mientras que Solís utiliza el verso rimado. Pujante y Gregor comparan a fondo y muy certeramente varios pasajes del texto francés con la adaptación que hace Solís, y demuestran de forma concluyente que la traducción francesa es la fuente principal del texto de Solís, aunque este recurriera, probablemente, a otras fuentes francesas —no al *Roméo et Juliette* de Jean-François Ducis (1772), sino a *Les tombeaux de Vérone* de Louis-Sébastien Mercier (1782) y al *Roméo et Juliette* de d'Ozincourt (1771)— e imprimiera carácter a la historia recortando, añadiendo y manipulando a su antojo, por ejemplo concluyendo la obra con un final trágico (en el manuscrito de la Biblioteca Nacional) y con un final feliz (en el manuscrito de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, posterior al de la Biblioteca Nacional).

Las otras dos obras editadas en «*Romeo y Julieta*» en *España: las versiones neoclásicas* son *Romeo y Julieta* (1817), atribuida a Manuel García Suelto, y *Julieta y Romeo* (ca. 1805), atribuida a Dionisio Solís. Las fuentes de ambas obras son diferentes. Por una parte, García Suelto traduce (y adapta) la adaptación shakespeariana *Roméo et Juliette* de Jean-François Ducis (1772; Ducis apenas sabía inglés, por lo que sus versiones se basan en las traducciones de Pierre-Antoine de La Place, publicadas entre 1746 y 1749). Por otra parte, Solís hace una refundición del libreto de la ópera en tres actos de Joseph-Alexandre de Ségur *Roméo et Juliette*, con música de Daniel Steibelt, estrenada y publicada en 1793, lo que contradice la creencia de Alfonso Par de que la partitura era original de García Suelto. Los principales cambios de cada obra española con respecto a su fuente y al original shakespeariano quedan bien explicados en la introducción de Pujante y Gregor: se comparan minuciosamente el argumento, los diálogos, los nombres de los personajes, el contexto político, la retórica y la métrica a fin de establecer las semejanzas y las diferencias entre la fuente francesa y la versión española. Cabe destacar que, al no haber sido estrenada ni editada, la ópera *Julieta y Romeo* con recitados atribuidos a Solís es «un caso de recepción sin difusión» (p. 36), mientras que las otras dos versiones editadas fueron representadas y, en el caso de García Suelto, editada dos veces (1817 y 1820).

La edición de las obras no se ha realizado con prisas, sino que se han examinado y seleccionado con esmero las variantes y se han seguido los preceptos tradicionales de la ecdótica. Así, la labor de edición de *Julia y Romeo* atribuida a Solís ha comportado, entre otros

aspectos, transcribir manuscritos con enmiendas y tachaduras, acarar dos manuscritos a fin de producir una transcripción lo más completa posible, adoptar las mejores lecturas y, además, señalar en cursiva los versos marcados como atajos en el manuscrito de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Por otra parte, para editar la versión de García Suelto, Pujante y Gregor no se han limitado a transcribir la primera edición, sino que han consultado la segunda (en realidad, una reimpresión no revisada con algunas pequeñas variaciones en las palabras finales de Julieta) y cuatro manuscritos distintos de la obra; tras su comparación, los editores han llegado a la conclusión de que los manuscritos se utilizaron para distintas representaciones teatrales (1818 y 1828), y han decidido recurrir a los manuscritos solo para incorporar algunas enmiendas de las ediciones impresas. Finalmente, para llevar a cabo la edición de la ópera *Julieta y Romeo* se ha transcrito el libreto que integra recitados y cantables, facilitándose la identificación de los cantables poniéndolos en cursiva y sangrándolos. Además, se ha recurrido a expertos de distintos ámbitos, desde una grafóloga (que ayudó a aclarar dudas en la letra de los manuscritos) a una musicóloga (que ayudó a transcribir el libreto de *Julieta y Romeo*). Toda una lección de filología, aunque a veces la complejidad del material manejado pueda llevar a que, en la introducción y en las notas complementarias sobre la autoría, se pierda el hilo: enrevesados de vez en cuando, los datos (no la exposición de los editores) pueden hacer que quede poco claro quién influye en quién, qué candidato se propone como autor o de qué título se está hablando, por lo que en algún caso quizás hubiera sido deseable alguna especie de cuadro sinóptico o tabla que ayudase a visualizar una información que, como reconocen Pujante y Gregor, a veces resulta «compleja y algo confusa» (p. 44). Pero a pesar de la gran complejidad (histórica, filológica y de datos) del material utilizado, las dos obras reseñadas salen airoso del reto asumido: estamos ante dos contribuciones a la recepción de Shakespeare en España de gran calado que, sin lugar a dudas, ayudan, desde el ámbito nacional, a desentrañar redes y enigmas locales y a ponerlos en relación con otros nombres clave de la recepción europea de Shakespeare. Solo así, siguiendo un método inductivo que va de lo particular a lo general, se puede contribuir de forma sólida a una futura historia de la recepción de Shakespeare en Europa, tanto en lo que se refiere a las obras concretas como a las grandes corrientes que subyacen tras las muy diversas representaciones, traducciones, adaptaciones y escritos críticos sobre Shakespeare.

Pilar Ordóñez López & José Antonio Sabio Pinilla, eds. *Historiografía de la traducción en el espacio ibérico. Textos contemporáneos*. Escuela de Traductores de Toledo, 16. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, 385 pp.

LUCÍA AZPEITIA-ORTIZ
Universitat Pompeu Fabra
lucia.azpeitia@upf.edu

Historiografía de la traducción en el espacio ibérico. Textos contemporáneos aspira a ofrecer un panorama de las aportaciones más destacadas en materia de historiografía de la traducción que han surgido recientemente en el ámbito ibérico. Sus puntos de partida son dos: una concepción abarcadora y de consenso de la historiografía —entendida como toda reflexión sobre la investigación histórica— y la defensa de una historiografía ibérica —amparada en los estudios ibéricos, que conciben a la península ibérica como un polisistema político, identitario y literario, caracterizado por la interconexión, el multilingüismo y la multiculturalidad (Pérez Isasi & Fernandes 2013)—. El propósito de la obra es doble: de un lado, testimoniar y entender la evolución interna de esta disciplina; de otro, poner de relieve sus singularidades y su vinculación con los modelos dominantes, su extraordinario auge en los últimos tiempos y la riqueza de los temas tratados.

Esta no es la primera obra que preparan conjuntamente los editores del volumen, Pilar Ordóñez López (profesora contratada doctora de la Universitat Jaume I, estudiosa de la historia y la teoría de la traducción, así como de su didáctica) y José Antonio Sabio Pinilla (profesor titular de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada, especializado en las relaciones literarias entre Portugal y España). Tras escribir a cuatro manos una monografía relativa a las antologías de textos teóricos sobre la traducción aparecidas en el ámbito peninsular en el último cuarto de siglo (Sabio Pinilla & Ordóñez López 2012), juzgaron necesario proponer un *reader* sobre historiografía de la traducción. Algunos de los términos en que se planteó esta propuesta inicial (Ordóñez López & Sabio Pinilla 2013) no se han acabado materializando en el libro que aquí nos ocupa; por ejemplo, la cobertura internacional y no eurocéntrica, o la función marcadamente pedagógica, que se plasmaría en un amplio aparato paratextual —explicaciones, lecturas recomendadas— con que contextualizar y ampliar los textos presentados. Sí que se han tenido en cuenta otros de los rasgos inicialmente propuestos, como la voluntad de incluir textos contemporáneos y, en su gran mayoría, íntegros.

Finalmente, el volumen reúne 15 textos de índole variada (artículos, introducciones, capítulos de libros), a cargo de 19 autores y publicados entre 1994 y 2013. Estos se organizan cronológicamente y, a su vez, en tres bloques temáticos, en función de su orientación predominante. Los tres apartados, de progresiva amplitud, recogen la evolución interna del discurso historiográfico: «Tradición filológica, literaria y comparada», «Enfoques

historiográficos propiamente dichos» y «Enfoques ideológicos y poscoloniales». Cada uno está precedido por una breve introducción contextualizadora y cada texto se acompaña de una nota biográfica del autor o de los autores.

La riqueza de planteamientos y métodos de las aportaciones recogidas en *Historiografía de la traducción en el espacio ibérico. Textos contemporáneos* lo convierten en un libro plural y representativo. Varios puntos fuertes son especialmente reseñables. El primero es la atención concedida a los enfoques ideológicos y poscoloniales, quizá los menos populares y, por tanto, los más necesitados de divulgación. En segundo lugar, destaca de manera muy positiva la ampliación del objeto de estudio, que no se limita a la traducción escrita, sino que se hace extensivo a la interpretación y a sus especificidades. Cabe asimismo elogiar la diversidad lingüística de los textos recogidos, dos de los cuales aparecen en sus respectivas versiones originales, en portugués y catalán. Si los propios editores son bien conscientes de la doble posición del sistema ibérico —periférico en el ámbito occidental y, a su vez, jerarquizado en un núcleo (castellanohablante) y una periferia, plural—, resulta coherente dar cabida a parte de su diversidad lingüística. Por último, la arquitectura interna del libro, temática, supone un acierto, pues permite trazar itinerarios de lectura personales, en función de necesidades o preferencias.

Podría argüirse que hubiera resultado interesante e innovadora una obra que incluyese todo el aparato paratextual inicialmente previsto. Ahora bien: la academia tal vez la hubiera considerado una muestra de excesiva injerencia como para usar la obra a modo de manual de clase. En cualquier caso, el volumen podría haber perfilado algo más nítidamente a su público. Si la obra posee una marcada voluntad pedagógica o de introducción a la disciplina, hay paratextos de los que carece (como una bibliografía de ampliación, por bloques temáticos) y que resultan más relevantes, por ejemplo, que las notas biográficas sobre los autores de los textos. Específicamente, si el libro se dirige a expertos en historia e historiografía de la traducción de otros ámbitos geoculturales, quizá las introducciones contextualizadoras no hubieran resultado tan necesarias.

En definitiva, *Historiografía de la traducción en el espacio ibérico. Textos contemporáneos* resulta una aproximación completa y útil a la última historiografía escrita en la Península. Puede ser un apoyo excelente para diversas asignaturas universitarias (de historia de la traducción) y una óptima introducción para especialistas de los estudios literarios que deseen abordar la complejidad del espacio cultural común ibérico desde el prisma de la mediación interlingüística. Además, en caso de que siga vigente el aviso de unos de los autores antologados, escrito hace tres lustros («Seguimos sin leernos, sin intercambiar informaciones, con todas las consecuencias de repetición y estancamiento que tal aislamiento conlleva», Fernández Sánchez y Sabio-Pinilla 2015, 167), *Historiografía de la traducción en el espacio ibérico. Textos contemporáneos* sin duda contribuye a paliar esta situación.

Referencias bibliográficas

- Fernández Sánchez, María Manuela, y José Antonio Sabio Pinilla. 2015. «Algunas reflexiones acerca del relato canónico de la historia de la traducción y algunas incidencias en el ámbito peninsular». En Pilar Ordóñez López y José Antonio Sabio Pinilla, eds., *Historiografía de la traducción en el espacio ibérico. Textos contemporáneos*, 153–170. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Ordóñez López, Pilar, y José Antonio Sabio Pinilla. 2013. «Contribución al estudio historiográfico de la traducción. Propuesta de un manual de lecturas guiadas y sus aplicaciones». *MONTI. Monografías de Traducción e Interpretación* 5: 97–116.
- Pérez Isasi, Santiago, y Ângela Fernandes. 2013. «Looking at Iberia in/from Europe» En Santiago Pérez Isasi y Ângela Fernandes, eds., *Looking at Iberia. A Comparative European Perspective*, 1–8. Berna: Peter Lang.
- Sabio Pinilla, José Antonio, y Pilar Ordóñez López. 2012. *Las antologías sobre la traducción en el ámbito peninsular. Análisis y estudio*. Berna: Peter Lang.

Eusebi Coromina & Ramon Pinyol, eds. *Literatura catalana contemporània: crítica, transmissió textual i didàctica*. Barcelona: Societat Catalana de Llengua i Literatura / Universitat de Vic / Universitat Central de Catalunya, 2016, 225 pp.

JOSEP MIQUEL RAMIS
Universitat de Barcelona

Aquest volum, *Literatura catalana contemporània: crítica, transmissió textual i didàctica*, és el que fa 11 de la col·lecció Treballs de la Societat Catalana de Llengua i Literatura i comprèn dotze dels setze treballs presentats a la II Jornada LITCAT d'Intergrups de Recerca dedicats a la literatura catalana. Aquesta jornada es va celebrar el 16 de maig de 2014 a la Sala Prat de la Riba de l'Institut d'Estudis Catalans i hi van prendre part membres de grups de recerca de les universitats d'arreu dels territoris de parla catalana: Universitat de Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat de Vic, Universitat Central de Catalunya, Universitat d'Alacant, Universitat de Girona, Universitat Rovira i Virgili, Universitat de València, Universitat de les Illes Balears, Universitat Pompeu Fabra i Institut d'Estudis Catalans. En aquesta segona jornada es van mantenir les tres finalitats ja expressades en la primera (conèixer les línies d'investigació dels grups, fer-ne visible la recerca i establir una xarxa que promogui intercanvis i projectes compartits) i se n'hi va sumar una altra: l'estat de la recerca sobre didàctica de la literatura. En aquest sentit, el volum està encapçalat per la presentació dels curadors de l'obra, Eusebi Coromina i Ramon Pinyol, que contextualitzen tant el marc en què es va desenvolupar la jornada com el volum que comentem aquí.

El primer treball és el de Francesc Codina-Valls, del grup Textos Literaris Contemporanis: Estudi, Edició i Traducció, de la Universitat de Vic – Universitat Central de Catalunya, titulat «Llengua, literatura, educació i construcció nacional». Codina-Valls basteix el seu article a partir de preguntar-se retòricament si una societat pot prescindir de la literatura com a contingut central en l'educació secundària. Arran de la reflexió posterior, Codina-Valls reclama la utilització de la literatura (els textos, no els conceptes teòrics) per a l'ensenyament de la llengua catalana. Per a l'autor, el perill que el català esdevingui una llengua minoritzada en el seu domini lingüístic invalida la possibilitat de transmetre-la des d'un simple enfocament comunicatiu. Codina-Valls veu que la literatura té un paper clau a jugar per a la supervivència i la prevalença de la llengua catalana davant la globalització i els estats hostils: aportar un vincle afectiu i col·lectiu a partir de la tradició literària, precisament perquè vehicula i continua el relat com a poble i, en conseqüència, dona consistència a la identitat catalana.

Jordi Chumillas, del grup Textos Literaris Contemporanis: Estudi, Edició i Traducció, de la Universitat de Vic – Universitat Central de Catalunya, presenta l'article «Traducció i edició literària a Catalunya durant la dictadura de Primo de Rivera». Chumillas fa un repàs a les traduccions publicades durant aquest període històric (1923–1930), explicant l'efecte que hi va tenir la censura, el creixement editorial del moment, les diferents literatures d'origen, els

gèneres conreats, els autors més traduïts, les editorials que van publicar més textos traduïts i els traductors més actius.

El volum continua amb l'article de Montserrat Franquesa, del Grup d'Estudi de la Traducció Catalana Contemporània, de la Universitat Autònoma de Barcelona, titulat «La Fundació Bernat Metge sota el franquisme. L'escenari de la represa (1932–1942)». Franquesa contextualitza l'estat del país i de la fundació després de la Guerra Civil, i explica com s'ho van fer per tirar endavant la col·lecció en un ambient hostil. Franquesa aporta força arguments documentals i apunta tres factors clau: els esforços de Joan Estelrich, la feina dels traductors i revisors (Eduard Valentí, Marçal Olivar, Ramon Roca i Puig i Josep Vergés), i el suport econòmic des de l'estranger de Francesc Cambó.

«Per què una nova edició de *Josafat*?» és l'article de Xavier Pla, del Grup de Recerca de Literatura Catalana Contemporània, de la Universitat de Girona. Pla fa un exercici comparatista de *Josafat* a partir d'un element temàtic recurrent, la catedral, per contextualitzar i situar la novella en el marc literari europeu. Això serveix de presentació per demostrar la necessitat manifesta de reeditar l'obra narrativa de Prudenci Bertrana i, concretament, la nova edició de *Josafat* (2014). Pla justifica aquesta nova edició a partir de la localització de manuscrits inèdits, que comporten, sobretot, la correcció de males interpretacions d'edicions anteriors i el restabliment del model lingüístic de Bertrana, que havia quedat enteranyinat per l'acció normativitzadora dels correctors. Tot plegat ho exemplifica perquè el lector es faci càrrec del tipus de canvis introduïts.

Teresa Julio, del Grup d'Estudis de Gènere: Traducció, Literatura, Història i Comunicació, de la Universitat de Vic – Universitat Central de Catalunya, per la seva part, publica «Maria Carratalà, un retrat literari». Julio fa un retrat de Maria Carratalà (1899–1984) a partir dels textos de l'autora apareguts en les publicacions periòdiques. Carratalà va ser una dona polièdrica, marcada per les circumstàncies històriques —«desapareix» de l'activitat pública després de la Guerra Civil— i se la pot estudiar des de diferents vessants: com a musicòloga, pianista, assagista, traductora, crítica periodística, escriptora i comentarista política, com es pot copsar en els articles documentats i comentats per l'autor.

D'altra banda, Enric Balaguer, del Grup de Recerca de la Literatura Contemporània, de la Universitat d'Alacant, escriu «Agustí Pons, biògraf». En aquest article, Balaguer fa un repàs a la tasca com a biògraf d'Agustí Pons i traça el fil que uneix la tria i l'interès que empenyen el biògraf a interessar-se per cadascuna de les personalitats biografiades (Frederica Montseny, Joan Triadú, Pere Calders, Maria Aurèlia Capmany, Nèstor Luján, Raimon Noguera i Salvador Espriu): intellectuals que neden a contracorrent i participen de l'anticomunisme, dels quals Pons tracta d'esbrinar la relació entre vida i obra a partir d'un relat lineal.

A continuació, Ferran Carbó, del Grup de Literatura Catalana Contemporània, de la Universitat de València, presenta «Sobre l'edició i la transmissió de *Llibre de meravelles*, de Vicent Andrés Estellés». Carbó defineix els orígens i avatars històrics que han envoltat tant la creació com les diferents edicions de *Llibre de meravelles*, de Vicent Andrés Estellés, alhora que critica el tractament editorial que ha rebut. És per això que, en vista dels arguments exposats, en reivindica una nova i acurada edició.

«La didàctica de la literatura en l'àmbit universitari: algunes reflexions» d'Isabel Marcillas, del grup Estudis Transversals: Literatura i altres Arts en les Cultures Mediterrànies, de la Universitat d'Alacant, reprèn la línia encetada per Francesc Codina-Valls de la relació entre literatura i ensenyament (en aquest sentit, potser hauria estat interessant publicar-los un a continuació de l'altre). Marcillas defensa una renovació de la manera en què s'imparteix la literatura per fer-la més significativa per als estudiants a partir d'un enfocament comunicatiu i proactiu. Marcillas emmarca la seva proposta en un exemple d'èxit concret: el cicle *Escriure el País*, iniciat el 2004 i promogut pel Departament de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant.

El volum continua amb l'article «PROPOSTA (2000–2004). Un festival clau per a la difusió de la poesia pública», de Lis Costa, del grup Poesia i Educació, de la Universitat de Barcelona. Costa conta la història de PROPOSTA, festival de poesies + polipoesies, organitzat entre el 2000 i el 2004 per Eduard Escoffet al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Així mateix, Costa defensa la importància d'aquest festival per posar l'oralitat en el centre de l'univers poètic i en detalla els motius, de la mateixa manera que destaca que ha estat l'eix vertebrador perquè a partir d'aleshores la poesia pública hagi tingut presència, repercussió i reconeixement.

Montserrat Palau, del Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana, de la Universitat Rovira i Virgili, publica «Els balls parlats: denominació, caracterització i recuperació de textos». Amb aquest article, Palau repassa la història dels balls parlats, explica el perquè d'aquesta denominació i fa un inventari tant dels balls parlats existents com dels estudis específics i concrets que se n'han fet.

A continuació, Marcel Ortín, del Grup d'Estudis de Traducció, Recepció i Literatura Catalana, de la Universitat Pompeu Fabra, presenta «Notes sobre traducció, llengua literària i crítica de variants». Ortín aplica la crítica de variants a l'anàlisi de traduccions per tal de portar a terme un estudi històric de la llengua literària. En aquest cas concret, Ortín ho exemplifica amb les dues versions (1920–1923 i 1952) que Marià Manent va fer dels dos *Jungle Books* de Rudyard Kipling (*The Jungle Book*, 1894, i *The Second Jungle Book*, 1895).

Tanca el volum l'article de Pilar Arnau, del grup Literatura Contemporània: Estudis Teòrics i Comparatius, de la Universitat de les Illes Balears, «Discursos sobre la literatura intercultural catalana: entre l'elogi de l'exotisme i la recerca identitària». Arnau tracta amb detall el concepte teòric de *literatura intercultural* i en mostra els antecedents en la literatura catalana. Aleshores, se centra en alguns aspectes derivats d'aquest tipus de literatura en les lletres catalanes a partir dels exemples d'Asha Miró, Najat El Hachmi, Laila Karrouch, Pius Alibeck i Saïd El Kadaoui.

Sense desmerèixer en cap cas el valor d'aquest volum, cal dir que és una llàstima que el volum no sigui del tot complet per la manca de quatre treballs que sí que es van presentar a la jornada i que, per motius que desconeixem, els seus autors no van fer arribar als curadors de l'obra perquè formessin part de l'aplec. També cal lamentar que alguns dels textos publicats no siguin del tot reeixits pel que fa a la correcció ortotipogràfica —i, en menor

mesura, gramatical—, la qual cosa fa un cert mal als ulls en una publicació avalada pel gruix de les universitats dels Països Catalans i l'Institut d'Estudis Catalans.

Comptat i debatut, els articles d'aquest volum són una mostra representativa de la varietat d'estudis que es desenvolupen dins els grups de recerca dedicats a la literatura catalana i demostren la bona salut que conserva arreu de les universitats de tot el territori catalanoparlant, tot i els entrebancs continus que se li presenten i els reptes que ha d'assumir davant d'una societat canviant i amb manca d'interès lector.

Joaquim Mallafrè. *Uns i altres. Literatura i traducció*. Pròleg de Francesc Parcerisas. Reus: Centre de Lectura de Reus / Arola Editors / Publicacions URV, 2016, 218 pp.

SÍLVIA COLL-VINENT
Universitat Ramon Llull
scollvinent@filosofia.url.edu

És una bona notícia per al món de la traducció la publicació dels escrits de Joaquim Mallafrè, reunits en un volum d'Arola Edicions, publicat amb la col·laboració del Centre de Lectura de Reus i de les Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili. S'hi compilen textos publicats i inèdits, d'ordre divers (articles acadèmics, pròlegs, ressenyes, conferències i parlaments, presentacions) i d'extensió també diversa, sobre escriptors del país i autors traduïts, però que tenen en comú la proximitat amb l'autor, com assenyala Francesc Parcerisas en el pròleg, des dels escriptors de les terres tarragonines fins a James Joyce, autor que Mallafrè va fer conèixer amb la seva versió admirable de l'*Ulisses* publicada en 1981 a Leteradura. La feina preparatòria d'aquest immens monument lingüístic que és la traducció catalana de l'*Ulisses* va donar lloc a un volum, *Llengua de tribu i llengua de polis: bases d'una traducció* (Quaderns Crema, 1991), el qual ha estat per a molts traductors i estudiosos de la traducció, i no cal dir per als lectors de Joyce, un llibre gairebé de capçalera. La lectura, el lector, és un eix del volum miscellani que ara es publica. Mallafrè explica a la introducció com la lectura i la tradició oral familiar el van influir en la seva afició literària, i com va entrar en contacte amb el món de la traducció a partir de la seva experiència de lector d'espanyol a Anglaterra i de professor d'anglès. Per això considera la traducció una via excel·lent d'aprenentatge de la llengua, i, com ja s'apreciava en *Llengua de tribu, llengua de polis*, es revela al llarg del volum com un orfebre del treball lingüístic, al qual ha dedicat tota una vida de traductor i de professor, sense deixar de pensar en l'ofici ni de fer intel·ligible l'art de traduir al lector normal i corrent. Potser és aquest un dels mèrits del volum, que no s'adreça exclusivament al lector acadèmic, sinó que vol fer explícits d'una manera amena els entrellats de l'ofici de traduir, amb molts exemples i fragments, generosament comentats, com si el traductor, doblat d'assagista, volgués entrar en diàleg amb qui el llegeix, per compartir l'experiència de traduir i reflexionar-hi d'una manera crítica i amb un gran sentit de la llengua.

El llibre s'organitza en dues parts, que responen respectivament als autors locals («Els uns», pp. 19–96) i traduïts («Els altres», pp. 97–218). Les biografies literàries de la primera part descobreixen valors de proximitat: mentre s'atura en els elements que configuren un món literari —el paisatge, els colors i les olors, els ambients i les referències culturals que donen sentit a la cosmovisió de cada escriptor—, Mallafrè en va descobrint igualment el sentit de la llengua, exemplificat en el cas del poeta Josep M. Arnavat amb un recull d'expressions que mostren un català perfectament normal com a llengua de creació (p. 40); o bé les influències literàries, com ara els ecos de Foix en l'obra de Jordi Gebellí, de qui

destaca, amb gust, un sonet sobre el mar de Salou (p. 67). El lligam entre literatura i paisatge hi és constant. S'hi aprecia el sensualisme de Fina Anglès, que es posa «en la pell de Mir» i dialoga amb el poeta Marià Manent en el seu itinerari per l'Aleixar; dels relats d'Adam Manyé afirma que «les imatges ens enganxen amb l'esquer dels mots» (p. 86), humanitzant líricament el paisatge tarragoní (p. 87). Una conferència del 2005 fins ara inèdita, sobre Perucho (pp. 89–94), és particularment eloqüent en aquest sentit, en mostrar com el novel·lista immortalitza el paisatge de Pratdip, barrejant-hi erudició fantàstica (Onofre de Dip, un parent literari del comte Dràcula) amb un paratge agrest de secà; en els marges de pedra seca de les muntanyes de Prades troben vida les paraules del català local en l'obra de Roger Vilà Padró. Etcètera. De la geografia literària que va dibuixant Mallafrè en les evocacions biogràfiques n'emana una vida cultural plena, en temps de postguerra i més recentment (entitats, tertúlies, anècdotes, relacions amb altres escriptors), molt destacada en el cas d'Arnavat, i que té en el Centre de Lectura de Reus, en el qual Mallafrè llegí algunes de les contribucions ara aplegades, un protagonista indiscutible. S'inclou també en aquesta primera part la ressenya de l'obra d'Albert Manent i Josep Poca sobre pseudònims usats a Catalunya i a l'emigració.

Des del punt de vista de la traducció té més interès la segona part, «Els altres». L'anàlisi de la llengua s'aplica a l'experiència de traductor, la pròpia i la d'altri. «Models de llengua i traducció catalana» és la primera aportació d'aquesta part, la més extensa i de més contingut traductològic. El model de llengua no és un problema per a l'autor, perquè procedeix d'una comunitat lingüística ben articulada. Discrepa d'algunes simplificacions i judicis del llibre de Pericay i Toutain (*El malentès del noucentisme*, 1996), defensant, per exemple, l'ús de «vós» en les traduccions de Carner, adequat per a l'època (p. 100). Concep la traducció com un exercici de «fer seva l'obra de l'altre», traslladant-la en la llengua pròpia: «la identitat de l'obra no es perd si som capaços de trobar en la nostra llengua les coincidències, literals o equivalents, amb el text original» (102). Aquesta seria la clau de l'activitat i la reflexió al voltant de la traducció. Mallafrè l'anirà exemplificant amb els autors traduïts. El substrat oral i familiar hi juga un paper essencial. Així, per exemple, traduint Sterne o Joyce, «se m'insinuaven solucions sentides al germà gran, al mercat de Reus dels dilluns, punt de confluència de girs dialectals, de partides de billar i d'argot de gitanos» (p. 102), i és així com veiem treballar el traductor, trobant precises coincidències, fent dir en català allò que volen dir els autors, amb expressions ben vives que ha après de l'entorn familiar, dels veïns, de les lectures del Patufet (les «Pàgines viscudes» de Folch i Torres), o de la litúrgia catòlica (tan útil per traduir l'*Ulisses*), dels diumenges teatrals a l'Orfeó Reusenc o també de les lectures més literàries i de la mateixa tradició traductora catalana, sense oblidar les consultes especialitzades sobre conceptes concrets de medicina o filosofia, o la creació de paraules. Al cor de la reflexió sobre l'equivalència hi ha el desig de realisme, de versemblança i de naturalitat: «Viatjo al paisatge de l'obra original i l'explico en català al lector de la meua llengua. La traducció és reeixida en la mesura que el lector català pot parlar, amb el lector anglès, de la mateixa obra, dels mateixos personatges, d'un estil equiparable [...] i s'hi acostava compartint un món comú a partir de les llengües compartides» (p. 105). El lector és

sempre el *common reader*, el gran públic, per a qui les obres han de ser intel·ligibles. Per això és tan important, i és de fet una de les inquietuds que planteja en més d'una ocasió en aquesta part del volum, que no es perdi el contacte amb la tradició, i d'aquí que es declari un admirador de la tradició anglesa perquè actualitza constantment els seus clàssics, garantint la continuïtat de la transmissió dels textos antics.

També hi ha contribucions sobre la història de la traducció catalana: revisa col·leccions de literatura universal dels anys vuitanta (MOLU i MOLU segle XX) des del punt de vista del model de llengua, dels gèneres, dels traductors i dels criteris de traducció; considera el *Diccionari de la traducció catalana*, que dona per fi visibilitat als traductors i traductores, una eina que s'haurà de tenir en compte a l'hora de descriure la història de la literatura catalana (p. 120); ressenya la tesi de Francesc Parcerisas sobre la traducció de la Bíblia i *L'Odissea* al català, per destacar la vitalitat cultural del català al primer terç del segle XX: remarca el fet que es promoguessin alhora tres versions en paral·lel de la Bíblia, dignificant el català per «fer-lo intel·ligible per a un gran públic», però també el fet que la traducció anglesa de Rieu (1946), que es pot llegir «com una novella d'aventures» (p. 155) a diferència de la traducció poètica de Riba, esdevingués un *best-seller* dins Penguin Classics. Analitza amb dades el conjunt de les traduccions de Mercè Rodoreda, a 33 llengües (amb 97 traduccions i 65 traductors implicats, que distingeix tipològicament: entusiastes, acadèmics i professionals); revisa la competència traductora de Rodoreda en l'autotraducció d'un conte («Semblava de seda»); i contrasta les tres traduccions a l'anglès fins ara publicades de *La plaça del Diamant*, amb profusió d'exemples i comentaris lingüístics i estilístics molt rigorosos. S'il·lustra en una darrera aportació la doble orientació traductora de Marià Villangómez, a partir de la traducció d'un poema de James Joyce («Ecce puer») i d'un poema sacre de John Donne, i contrasta la traducció d'un sonet de Keats amb la versió més fidel de Marià Manent. Les anàlisis traductològiques, podem concloure, són el més destacat del volum. Mallafrè deixa constància de la simpatia i l'afinitat que l'uneix amb els autors que tria de traduir, des d'Edward Bullwer-Lytton, a Joyce o Beckett. Així, el cas del *Zanoni* de Bulwer-Lytton obeeix a lectures juvenils, com si es tractés de recuperar «un vell conegut», si bé admetent que el lector actual potser se'n sentirà allunyat. A «Temes i recursos de l'*Ulisses*, de James Joyce», adreçant-se al *common reader* més que a l'erudit, explica els temes i les claus simbòliques de l'obra. Hi podem apreciar l'art del traductor en els nombrosos exemples i fragments que comenta: per exemple, quan reproduceix la música del credo al·ludint a la unió dels dos amos que Stephen serveix, o quan evoca la música del so de les onades contra les roques, o quan en la reproducció de refranys intenta compensar la manca d'equivalència amb la inversió, la rima o altres recursos paremiològics (i així *Hungry man is an angry man* es converteix en *Home afamat, home enfadat*, p. 138).

Mallafrè beu d'una tradició traductora —des de les traduccions catalanes de la Bíblia a les versions de Shakespeare, obra de Morera i Galícia i de Sagarra— que l'ajuda a resoldre les nombrosíssimes cites religioses i literàries de l'*Ulisses*. A «Dublinesos. De l'estrany quotidià» ofereix una aprofundida lectura de l'obra (amb anotació bibliogràfica), i especialment del tema de la paràlisi i de la dona, de Gretta en particular, que dona la clau interpretativa

d'«Els morts», tot anant cap a la terra, «cap a la paràlisi esdevinguda neu que amoreix igualitàriament la terra al capdavall hospitalària» (p. 150). Que sense «els uns» no hi hauria «els altres» és una conseqüència que es pot desprendre de la lectura del volum. Amb els uns i amb els altres, Mallafrè hi dialoga críticament, i ens els fa estimar per l'ús imaginatiu i concret d'una llengua.

Xavier Pla, ed. *Proust a Catalunya. Lectors, crítics, traductors i detractors de la Recherche*. Barcelona: Arcàdia, 2016, 382 pp.

ARMANDO PEGO PUIGBÓ
Universitat Ramon Llull
apeg@filosofia.url.edu

El present volum, que té el seu origen en un col·loqui internacional que la Càtedra Josep Pla de Literatura i Periodisme de la Universitat de Girona va organitzar el 2016, recull un ampli ventall de contribucions al voltant de la petjada i el ressò que la *Recherche du temps perdu* de Marcel Proust, un dels cims canònics de la literatura europea del segle xx, ha deixat en la cultura i la literatura catalana des de gairebé el moment de la seva publicació fins a l'actualitat.

L'editor Xavier Pla presenta les fites principals d'aquest recorregut en la justificació introductòria, dins del marc de la realitat cultural i social de la Catalunya contemporània. La finalitat d'aquest llibre és, doncs, d'una banda cartografiar la recepció de l'obra proustiana i, de l'altra, gairebé més decisiva, traçar algunes de les línies de fons que han estimulat la creació literària en llengua catalana, a través d'una reflexió crítica de l'exemple i de les possibilitats narratives que la complexa categoria del temps que Proust va explorar ha generat en els escriptors catalans més reconeguts del segle xx.

Atès aquest objectiu, l'editor, amb bon criteri, organitza l'implícit fil cronològic d'aquest itinerari historiogràfic dins de sis grans blocs temàtics que porten respectivament per títols: «Experiències de lectura»; «Primeres lectures»; «Lectors i crítics»; «Creadors i recreadors»; «Ecos i ressons»; i «Relacions tòxiques». En la primera secció es troben algunes claus teòriques de lectura que l'obra de Proust pot continuar suscitant avui. Pere Gimferrer ressalta el fet que el protagonista de la *Recherche* assoleix el (re)descobriment de la seva identitat a través de l'experimentació de la llengua literària a la qual pertany: «Ha estat un escriptor que s'ha descobert ell mateix, en descobrir-se ell mateix com a escriptor, s'ha descobert ell mateix com a persona» (p. 61). En la busca d'aquesta revelació Antoni Marí crida l'atenció sobre la «memòria involuntària» de Proust com a element central de la constitució —en una versió encara romàntica que va discutir René Girard en *Mensonge romantique et vérité romanesque*— del «jo» de l'artista «que cerca l'expressió i que no arriba a establir mai cap relació amb el jo històric, mundà i contingent» (p. 65). En canvi, Oriol Ponsatí-Murlà, partint d'una reflexió sobre Bernat de Chartes i Michel de Montaigne, prefereix apuntar l'abast metafísic d'un Temps que a l'escriptura conjura i perllonga la radical caducitat de la memòria que, paradoxalment, la sosté.

«Primeres lectures» i «Lectors i crítics» presenten bàsicament l'acollida que la premsa catalana dels anys vint i trenta va dispensar a l'obra de Proust. Herbert E. Craig contrasta la recepció simultània de la *Recherche* a les pàgines dels diaris catalans i espanyols entre 1919 i 1935, així com ressalta els matisos i les inflexions, fins i tot les polèmiques, que,

mentre s'anaven publicant, mereixeren en les ressenyes peninsulars els successius volums proustians. En aquest context, Xavier Pla ofereix una reivindicació molt notable de la modernitat de la crítica literària d'Agustí Calvet, *Gaziel*, que situa a l'alçada europea d'Ernst Curtius i Leo Spitzer. Davant dels apropaments crítics de José Ortega y Gasset i d'Eugeni d'Ors, que no acabaren de comprendre la novetat proustiana, Pla exposa la llibertat i la clarividència del periodista que mostrava unes aptituds tan destacades amb «un gest intel·lectual i una actitud crítica que l'honoraven» (p. 120).

Més centrat en l'anàlisi de casos singulars, amb un to descriptiu majoritàriament, sense renunciar a exemplificacions estilístiques, la secció de «Lectors i crítics» selecciona les figures de Josep Pla, Ramon Esquerra i Maurici Serrahima. Antoni Martí estudia la reescriptura a la qual sotmet Pla les seves primerenques cròniques dels viatges que va fer a París i Madrid el 1920 i 1921 a *Notes sobre París i Madrid. Un dietari*. Hi exemplifica la incubació moral, literària i històrica d'un tipus de realisme que caracteritzaria *El quadern gris* i que troba les seves arrels en la lectura de Stendhal i Proust als anys 20, «perquè li permetien una refundació periodística del memorialisme literari i una refundació narrativa del periodisme» (p. 151). D'altra banda, Guillem Molla toca un aspecte medullar d'aquesta narrativa d'entreguerres: la seva tendència lírica i els jocs d'hibridació genèrica. Prenent com a punt de referència els comentaris de Ramon Esquerra, planteja aquests dos temes a partir de la consideració moral de l'obra d'art, assumpte que va afectar profundament la crítica literària catalana d'aquell moment. Finalment, Sílvia Coll-Vinent té el mèrit de rescatar un text inèdit sobre Marcel Proust de 1956, en francès, conservat al fons de Maurici Serrahima, per reconstruir l'impacte de la lectura de Proust al llarg de l'obra del crític català. Essent un dels més destacats proustians de la postguerra espanyola, en estreta relació amb Benjamin Crémieux, Serrahima va començar des de principis dels anys cinquanta, a més a més, a escriure un dietari titulat *Del passat quan era present*.

Les seccions «Creadors i recreadors» i «Ecos i ressons» agabellen un seguit de mirades sobre la petjada directa o indirecta de l'univers narratiu i tècnic de la *Recherche* en alguns narradors catalans de la categoria de Llorenç Villalonga o Mercè Rodoreda o de la singularitat de Miquel Àngel Riera o Pere Gimferrer, sense oblidar l'inclassificable geni de Salvador Dalí. Mentre que M. Carme Bosch ressalta l'entusiasme per Proust de les confidències epistolars i de les declaracions periodístiques, a més dels parallelismes que es poden traçar a la seva obra en conjunt, de l'autor de *Bearn*, Neus Penalba explora els ambigus i irònics homenatges que Rodoreda ret a Proust en algunes de les seves novelles i relats, i «que podem resumir en quatre: l'ús de metàfores i metonímies sensorials com a eclosió del passat en el present, la narració com a recuperació d'una identitat perduda, el símil floral per descriure personatges femenins i el lligam entre la representació de la natura i la vocació de l'escriptor» (p. 221). Pere Rosselló esbossa amb precisió la sintonia estilística, estètica i vital amb Proust que es pot reconèixer en Miquel Àngel Riera. L'autor de *L'endemà de mai* hauria fet de la «memòria involuntària» un mecanisme fonamental per indagar la fugissera constitució del «jo» narratiu. D'altra banda, resulta molt interessant resseguir, com fa amb deteniment Vicent Santamaria, la canviant valoració que Salvador

Dalí va mostrar per l'autor de la *Recherche* al llarg de cinquanta anys, entre mitjan anys vint fins a finals dels setanta. Per últim, Eloi Grasset aprofita les referències proustianes al pintor Marià Fortuny per apuntar els trets palimpsèstics de la novel·la *Fortuny* de Pere Gimferrer (p. 310).

«Relacions tòxiques» és la secció que tanca aquesta collectània amb tres aportacions des del camp de la traductologia. Lluís M. Todó reflexiona sobre l'abast teòric d'una citació de Proust a *El temps retrobat*: «El deure i la tasca d'un escriptor són els d'un traductor». Josep M. Pinto i Valèria Gaillard ofereixen respectivament la seva experiència com a traductors de l'obra de Proust i fan unes indicacions sobre les dificultats sintàctiques que representa prendre determinades opcions en passatges concrets.

La lectura d'aquest volum ofereix, en resum, una panoràmica ampla i documentada sobre la recepció de l'obra magna de Marcel Proust a Catalunya. Articula amb coherència les tesselles d'un mosaic que no esgoten el tema, sinó que mostren la necessitat de seguir aprofundint la polifonia cultural que, amb contacte amb altres literatures europees, ressona al si de la mateixa literatura catalana i de la seva consolidada tradició moderna.

Instruccions per als col·laboradors

Els articles i ressenyes s'han d'enviar abans del 31 de març a l'adreça anuari.trilcat@upf.edu.

1. Els originals seran articles o documents d'una extensió màxima de 65.000 caràcters, espais inclosos, amb resums en català o castellà i en anglès de 500–1.000 caràcters, espais inclosos, i paraules clau en català o castellà i en anglès (entre 3 i 6). S'enviaran en un arxiu MS Word a l'adreça anuari.trilcat@upf.edu.
2. L'estil de lletra ha de ser Times New Roman, cos 12 (per al text principal, a doble espai) i cos 10 (per a les notes a peu de pàgina, a un espai).
3. Les il·lustracions, si n'hi ha, han d'estar numerades i portar cadascuna un peu d'il·lustració explicatiu.
4. Les citacions curtes han d'anar integrades en el cos del redactat. Si són llargues (de més de dues línies), n'han de quedar separades per una línia en blanc.
5. S'utilitzarà la lletra cursiva per als títols de llibres, obres teatrals, peces artístiques i publicacions periòdiques. Els títols dels articles i de les composicions soltes (contes, poemes) han d'anar entre cometes dobles.
6. Les crides de nota s'han de col·locar després dels signes de puntuació.
7. Les referències a la bibliografia (fonts primàries i secundàries) han de seguir el sistema autor-data. Si el redactat ja dóna la indicació d'autor i data, no cal repetir-la. Exemples:

El problema de fons era sempre el mateix: la incompatibilitat entre el sistema constitucional català i les necessitats de la política imperial espanyola (Rubiés 1999, 3).

Les faules de La Fontaine traduïdes per Carner i publicades per l'Editorial Catalana l'any 1921 són un exemple d'aprofitament de la fraseologia dins la llengua literària, tal com va observar Carles Riba en ressenyar l'obra aquell mateix any.

8. Les notes han de ser a peu de pàgina (amb el sistema que proporciona el MS Word), no al final del document. S'evitaran les que només continguin referències bibliogràfiques, tret que aquestes siguin múltiples o vagin acompanyades d'algun comentari.
9. S'inclourà al final del text, sota l'epígraf «Referències bibliogràfiques», una relació única de les fonts primàries i secundàries utilitzades. En aquesta relació hi ha de constar la paginació, precedida de l'abreviatura «p.» (una pàgina) o «pp.» (diverses pàgines).

10. Els models que cal seguir per a aquestes referències són els següents:

Referències de llibres:

Cognom, Nom. Any. *Títol*. Lloc d'edició: Editorial.

Lamuela, Xavier, i Josep Murgades. 1984. *Teoria de la llengua literària segons Fabra*. Barcelona: Quaderns Crema.

Morera i Galícia, Magí. 2001. *Obra poètica completa*. Edició d'Olívia Gassol i Bellet. Lleida: Universitat de Lleida.

Referències d'articles:

Cognom, Nom. Any. «Títol». *Nom de la revista* número (data): pàgines.

Malé, Jordi. 2000. «Marià Manent, quasi setanta anys de crítica literària». *Revista de Catalunya* 152 (juny): 93–98.

Referències de capítols de llibre:

Cognom, Nom. Any. «Títol del capítol». Dins *Títol del llibre*, [Nom Cognom (ed./eds.),] pàgines. Lloc d'edició: Editorial.

Giró i París, Jordi. 2004. «La infantesa i el món de Proust (1902–1914)». Dins *Els homes són i les coses passen: Maurici Serrahima i Bofill (1902–1979), un filòsof-literat del segle xx*, 23–43. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Ollé, Manel. 2005. «La pluja de Du Fu en la poesia de Carner i Manent». Dins *Gèneres i formes en la literatura catalana d'entreguerres. I Simposi sobre traducció i recepció en la literatura catalana contemporània*, edició de Miquel M. Gibert i Marcel Ortín, 11–25. Lleida: Punctum & TRILCAT.

Referències d'articles de revista (fonts primàries):

Cognom, Nom. Any. «Títol». *Publicació periòdica* número (data): pàgines.

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

Referències d'articles de diari (fonts primàries):

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

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

Instrucciones para los colaboradores

Los artículos y reseñas deben enviarse antes del 31 de marzo a la dirección anuari.trilcat@upf.edu.

1. Los originales serán artículos o documentos de una extensión máxima de 65.000 caracteres, espacios incluidos, con resúmenes en catalán o castellano y en inglés de 500–1.000 caracteres, espacios incluidos, y palabras clave en catalán o castellano y en inglés (entre 3 y 6). Se enviarán en un archivo MS Word a la dirección anuari.trilcat@upf.edu.
2. El estilo de la letra debe ser Times New Roman, cuerpo 12 (para el texto principal, a doble espacio) y cuerpo 10 cos (para las notas a pie de página, a un espacio).
3. Las ilustraciones, si existen, deben ir numeradas y llevar cada una de ellas un pie de ilustración explicativo.
4. Las citas cortas deben quedar integradas en el cuerpo del redactado. Si són más largas (de más de dos líneas), han de quedar separadas por una línea en blanco.
5. Se utilizará la letra cursiva para los títulos de libros, obras teatrales, piezas artísticas y publicaciones periódicas. Los títulos de los artículos y de las composiciones sueltas (cuentos, poemas) deben ir entre comillas dobles.
6. Las llamadas de nota se deben colocar después de los signos de puntuación.
7. Las referencias a la bibliografía (fuentes primarias y secundarias) han de seguir el sistema autor-fecha. Si el redactado ya da la indicación de autor y fecha, no hace falta repetirla. Ejemplos:

El problema de fondo era siempre el mismo: la incompatibilidad entre el sistema constitucional catalán y las necesidades de la política imperial española (Rubiés 1999, 3).

Las fábulas de La Fontaine traducidas por Carner y publicadas por la Editorial Catalana en 1921 son un ejemplo de aprovechamiento de la fraseología dentro de la lengua literaria, tal y como observó Carles Riba al reseñar la obra aquel mismo año.

8. Las notas deben ir al pie de página (con el sistema que proporciona MS Word), no al final del documento. Se evitarán las que sólo contengan referencias bibliográficas, excepto que éstas sean múltiples o vayan acompañadas de algún comentario.
9. Se incluirá al final del texto, bajo el epígrafe «Referencias bibliográficas», una relación única de las fuentes primarias y secundarias utilizadas. En dicha relación debe constar la paginación, precedida de la abreviación «p.» (una página) o «pp.» (varias páginas).

10. Los modelos que se deben seguir para las referencias bibliográficas son los siguientes:

Referencias de libros:

Apellido, Nombre. Año. *Título*. Lugar de edición: Editorial.

Lamuela, Xavier, y Josep Murgades. 1984. *Teoria de la llengua literària segons Fabra*. Barcelona: Quaderns Crema.

Morera i Galícia, Magí. 2001. *Obra poètica completa*. Edició d'Olívia Gassol i Bellet. Lleida: Universitat de Lleida.

Referencias de artículos:

Apellido, Nombre. Año. «Título». *Nombre de la revista* número (fecha): páginas.

Malé, Jordi. 2000. «Marià Manent, quasi setanta anys de crítica literària». *Revista de Catalunya* 152 (junio): 93–98.

Referencias de capítulos de libro:

Apellido, Nombre. Año. «Título del capítulo». En *Título del libro*, [Nombre Apellido (ed./eds.),] páginas. Lugar de edición: Editorial.

Giró i París, Jordi. 2004. «La infantesa i el món de Proust (1902–1914)». En *Els homes són i les coses passen: Maurici Serrahima i Bofill (1902–1979), un filòsof-literat del segle xx*, 23–43. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Ollé, Manel. 2005. «La pluja de Du Fu en la poesia de Carner i Manent». En *Gèneres i formes en la literatura catalana d'entreguerres. I Simposi sobre traducció i recepció en la literatura catalana contemporània*, edició de Miquel M. Gibert i Marcel Ortín, 11–25. Lleida: Punctum & TRILCAT.

Referencias de artículos de revista (fuentes primarias):

Apellido, Nombre. Año. «Título». *Publicación periódica* número (fecha): páginas.

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

Referencias de artículos de periódico (fuentes primarias):

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

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

Instructions for contributors

Articles and reviews must be submitted by 31 March to the address anuari.trilcat@upf.edu.

1. The originals will be articles or documents with a maximum length of 65,000 characters, including spaces, with abstracts in Catalan or Spanish and in English of 500–1,000 characters, including spaces, and key words in Catalan or Spanish and in English (between 3 and 6). Contributions must be sent in a MS Word file to the address anuari.trilcat@upf.edu.
2. The style must be Times New Roman 12 (for the main text, double spaced) and Times New Roman 10 (for the footnotes, single spaced).
3. If there are illustrations, they must be numbered and each of them must have an explanatory text at the bottom.
4. Short quotations must be integrated in the body of the main text. If they are long (more than two lines), they must appear separated by a blank line.
5. Italics will be used for the titles of books, theatrical works, artistic pieces and periodical publications. The titles of articles and loose compositions (tales, poems) must be placed between double quotations.
6. Footnote calls must be placed after the punctuation signs.
7. References to the bibliography (primary and secondary sources) must follow the author-date system. If the text already indicates the author and the date, it is not necessary to repeat them. Examples:

The bottom problem was always the same: the incompatibility between the Catalan constitutional system and the needs of the Spanish imperial politics (Rubiés 1999, 3).

The fables of La Fontaine translated by Carner and published by Editorial Catalana in 1921 are an example of the use of phraseology within literary language, as Carles Riba observed when reviewing the work in that year.

8. Notes must appear at the bottom of the page (with the system provided by MS Word), not at the end of the document. Footnotes that contain only bibliographical references should be avoided, except when there are multiple references or when they are accompanied by a comment.
9. At the end of the text, under the heading «Bibliographical references», a single list of all the primary and secondary sources must be included. The list must include the pagination, preceded by the abbreviation «p.» (one page) or «pp.» (several pages).

10. The models which must be followed for the references are as follows:

Book references:

Surname, Name. Year. *Title*. Place of edition: Publishing house.

Lamuela, Xavier, and Josep Murgades. 1984. *Teoria de la llengua literària segons Fabra*. Barcelona: Quaderns Crema.

Morera i Galícia, Magí. 2001. *Obra poètica completa*. Edició d'Olívia Gassol i Bellet. Lleida: Universitat de Lleida.

Article references:

Surname, Name. Year. «Title». *Name of the journal* number (year): pages.

Malé, Jordi. 2000. «Marià Manent, quasi setanta anys de crítica literària». *Revista de Catalunya* 152 (June): 93–98.

Book chapter references:

Surname, Name. Year. «Title of the chapter». In *Title of the book*, [Name Surname (ed./eds.),] pages. Place of edition: Publishing house.

Giró i París, Jordi. 2004. «La infantesa i el món de Proust (1902–1914)». In *Els homes són i les coses passen: Maurici Serrahima i Bofill (1902–1979), un filòsof-literat del segle xx*, 23–43. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Ollé, Manel. 2005. «La pluja de Du Fu en la poesia de Carner i Manent». In *Gèneres i formes en la literatura catalana d'entreguerres. I Simposi sobre traducció i recepció en la literatura catalana contemporània*, edició de Miquel M. Gibert i Marcel Ortín, 11–25. Lleida: Punctum & TRILCAT.

Journal articles references (primary sources):

Surname, Name. Year. «Title». *Periodical publication* number (date): pages.

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

Newspaper articles references (primary sources):

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

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