

# Sobre *El doctor Jivago* i les seves versions<sup>1</sup>

IVAN GARCIA I RICARD SAN VICENTE

Universitat de Barcelona

[ivangarcia@ub.edu](mailto:ivangarcia@ub.edu) / [rsanvicente@ub.edu](mailto:rsanvicente@ub.edu)

**RESUM:** Aquest article sobre *El doctor Jivago* de Borís Pasternak s'estructura en dues parts. A la primera es fa, per una banda, un repàs sobre les vicissituds de la creació de la novel·la de Pasternak, les conseqüències de la seva publicació a Europa i de la concessió del premi Nobel. Per l'altra, s'exposen les seves principals característiques ideològiques, que se centren al voltant d'unes línies temàtiques que travessen tota la novel·la: l'elogi a la vida, l'admiració per la natura, vista des d'una perspectiva gairebé animista, la interpretació subjectiva i àmplia del cristianisme i la reflexió contínua sobre l'art i el paper de l'artista. A la segona part s'ofereix una selecció de fragments de la novel·la, elegits tenint en compte els trets que s'han destacat a la primera part, amb les corresponents traduccions al castellà de Fernando Gutiérrez (1958, 1993) i de Marta Rebón (2010) i al català de Joan Cornudella (1965) i de Ricard San Vicente.

**PARAULES CLAU:** *El doctor Jivago*, Borís Pasternak, traducció al castellà, traducció al català.

**TITLE:** On *Doctor Zhivago* and its versions

**ABSTRACT:** This article on Boris Pasternak's *Doctor Zhivago* is divided into two parts. The first part is, on the one hand, a review of the vicissitudes of the creation of Pasternak's novel, the consequences of its publication in Europe and the awarding of the Nobel Prize. On the other hand, the first part presents the main characteristics of its ideology, which are centered around certain thematic lines that cross the entire novel: the praise of life, the admiration for nature, seen from an almost animistic perspective, the broad and subjective interpretation of Christianity and the continuous reflection on art and the role of the artist. The second part offers a selection of excerpts from the novel, chosen in view of the features that have been highlighted in the first half, with translations into Spanish by Fernando Gutiérrez (1959, 1993) and Marta Rebón (2010) and into Catalan by Joan Cornudella (1965) and Ricard San Vicente.

**KEYWORDS:** *Doctor Zhivago*, Boris Pasternak, translation into Spanish, translation into Catalan.

## 1 Sobre *El doctor Jivago*

Tu ho vas ser tot al meu destí.  
després vingué la guerra, la ruïna,  
i molt de temps no m'arribà  
de tu ni un mot, ni un signe.  
I al cap de molt i molt de temps  
la teva veu de nou em torba.  
Llegint tota la nit ton testament,  
com d'un llarg somni, vaig reviure.  
B. PASTERNAK, *L'alba* (1947)

<sup>1</sup> L'article s'inscriu en el projecte d'investigació *Traducción, recepción y literatura catalana durante el régimen franquista (1939–1975)*, finançat pel MICINN (Ref. FFI2008-03522).

La recent aparició l'any 2010 d'una nova traducció, la primera directa del rus al castellà, de la novella de Borís Pasternak *El doctor Zhivago*,<sup>2</sup> realitzada per Marta Rebón, ens permet fer una comparació entre aquesta nova edició i les dues anteriors, la castellana de Fernando Gutiérrez, editada el 1959, i la catalana de Joan Cornudella, de 1965. Però abans heus aquí una breu aproximació a l'obra.

\* \* \*

*El doctor Jivago* (1955) és una novella capital per al mateix autor, Borís Leonídovitx Pasternak (1890–1960), a la gestació de la qual va consagrar gran part de la seva vida. Però sobretot ho és per a la literatura russa, ja que és, justament, el pont que uneix amb la literatura del passat la naixent literatura crítica i lliure del «Desglaç».

És una obra lliure, fruit d'una impenitent reflexió sobre la vida d'una generació forjada abans de la revolució, però educada i alimentada per l'experiència soviètica. És alhora una reflexió de l'autor sobre l'art, sobre la vida que a través de l'art se'ns mostra immortal, i sobre ell mateix, Pasternak, i el seu món, que va recrear per mostrar el seu credo poètic i religiós i la seva fe en l'home.

Pel seu llenguatge, pel seu pensament, fins i tot per les referències culturals i religioses, la novella establia un pont d'unió entre la renaixent literatura soviètica i, d'una banda, l'obra i el pensament de la *intelliguentsia* del segle passat —els «clàssics russos», el «Segle d'Argent» i l'avantguarda russa— i, d'altra banda, la cultura i la literatura europea occidental, que Pasternak coneixia i sentia.

Abans de comparar alguns fragments de les tres edicions, ens aturarem en les vicissituds internes i els esdeveniments històrics que van rodejar la creació de l'obra. Com va sorgir l'impuls creador i com es va forjar el projecte literari de Pasternak: el «llarg itinerari d'*El doctor Jivago*». I després ens aproximarem al món espiritual de l'obra.

## 1.1 El llarg itinerari d'*El doctor Jivago*

Passaven pel Kamerguerski. Iura es va fixar en una obertura negra formada per la calor a la crosta de glaç d'una finestra. A través d'ella es filtrava la llum d'una espelma que arribava fins al carrer quasi igual que una mirada, com si la flama observés amb curiositat els vianants i n'esperés un. «Damunt la taula crema una espelma. Crema una espelma», va murmurar Iura dins seu el començament d'alguna imatge confusa,

<sup>2</sup> Per a la transcripció dels noms propis russos utilitzem el sistema d'Helena Vidal acceptat per l'IEC (1996) «Proposta de transcripció i transliteració dels noms russos al català» (*Documents de la Secció Filològica III*. Barcelona: 1996, pp. 55–89). Tanmateix, a les citacions d'obres traduïdes conservem la transcripció que utilitza cada traductor en els seus textos.

encara no formada, amb l'esperança que la resta vingués per si sola. Però no va venir. (Pasternak 1990: 96–97)<sup>3</sup>

Iura pensava bé i escrivia molt bé. Des dels anys del gimnàs somniava amb la prosa, amb un llibre sobre la seva vida, en el qual, a manera d'amagats nius explosius, pogués introduir allò més torbador que hagués tingut temps de veure i de repensar. Però encara era massa jove per un llibre com aquell, i en lloc d'això se'n sortia escrivint versos, com un pintor que es passés la vida pintant esbossos per un projectat gran quadre. (Pasternak 1990: 79)

Com en altres casos d'escriptors del Desglaç, a l'obra de Pasternak són presents moltes referències a la pròpia experiència vital de l'autor. Una d'elles és l'aspiració del jove Iuri Jivago —l'heroi de la novella, a través del qual sent, pensa i parla l'autor— de dedicar-se a la prosa.

Des de la seva joventut, Pasternak, «juntament amb la poesia, treballava la prosa, que era precisament el que l'escriptor considerava, en contra de la idea que es tenia d'ell, la tasca principal de la seva vida» (Boríssov 1988: 205). Iuri Jivago, com Pasternak, compara la prosa amb els grans quadres, dels quals les poesies eren els esbossos.

Ja als anys 1909–1910 el jove Pasternak prova d'endinsar-se en la prosa i inicia la successió d'intents fallits d'escriure una novella. L'hivern de 1917–1918 Pasternak comença a escriure *Tri ímeni (Tres noms)*, que el 1921 no va passar de ser l'inici de l'obra *Detstvo Liúbers (La infància de Liúbers)*. L'esplèndida narració, malgrat que va ser ben rebuda per la crítica, no va tenir continuïtat i es va quedar en un subtil i poètic relat sobre la imperceptible arribada a l'adolescència d'una noia, Génia Liúbers.

No obstant això, ja el 1918 va aparèixer un fragment de la novella *Bezliúbie (Desamor)*, en la qual es perfila un dels temes presents en l'obra del poeta i en *El doctor Jivago*: la fidelitat a la vida i l'obsessió pel pensament metafísic, per l'aproximació a l'esperit a través de l'art. La novella va restar inacabada, com tampoc no van passar de ser fragments d'una novella inconclusa els publicats el 12 de juny de 1922 a la revista *Moskovski ponedélnik*.

Acabada la novella en vers *Spektorski* (1931), Pasternak va sentir la necessitat de traslladar els elements més pròpiament narratius de l'obra a la prosa, d'unir prosa i poesia perquè considerava que la poesia no donava cabuda al que volia expressar.

El 1933, any en què se li va prohibir la publicació d'*El salconduit*, Pasternak fa un nou intent d'escriure una novella sobre el destí de la seva generació, sobre el temps únic, majestuós i cruel, que els havia tocat viure. Però arribarà l'any 1934. Óssip Mandelxam és detingut per escriure una poesia airada i «ofensiva» sobre Stalin, que Pasternak va considerar —i així ho va comunicar, segons algunes fonts, al poeta— com un fet del tot aliè a la literatura. Fet que no impedirà que Pasternak surti en defensa de Mandelxam quan aquest és empresonat i deportat.

<sup>3</sup> Si no s'indica el contrari, la traducció de les citacions és de Ricard San Vicente.

Aquell mateix any se celebra el Primer Congrés d'Escriptors de l'URSS. En el congrés, en el qual Pasternak és escollit membre de la direcció de la Unió d'Escriptors, es consolida «la nova visió del món a la literatura», el «realisme socialista», i s'organitza des de l'Estat, s'uniformitza el món literari. De tot això, Pasternak n'era conscient. Però encara lluita, intervé en el Congrés i expressa l'actitud de l'artista enfront de l'ascendent falsedat, servilisme i hipocresia, enfront de la por.

Amb aquestes paraules, Pasternak va cloure la seva intervenció:

Hi ha normes de conducta que alleugerien a l'artista la seva feina. Cal emprar-les. Heus-ne aquí una d'elles.

Si a algú de nosaltres li somriu la sort, benvinguda sia, però que aquesta ens allunyi de la riquesa que buida l'home. «No ens separem de les masses» —diu en aquests casos el partit. Jo no he conquerit de cap manera el dret d'emprar les seves expressions. «No sacrifiqueu la vostra persona per la vostra posició» —diré jo exactament en el mateix sentit que ho diu el partit. Atès l'enorme caliu amb el qual ens envolta el poble i l'Estat, és massa gran el perill de convertir-nos en sàtrapes socialistes. Quant més lluny millor d'aquest afalagament en nom del seu directe origen, en nom del gran amor, efectiu i fructífer a la pàtria. (Boríssov 1988: 207)

A finals d'any és assassinat el cap del partit a Leningrad S. M. Kírov, mort que farà esclatar les repressions del 36 i del 37.

El 1935 Pasternak viatja a París per participar en el Congrés d'Escriptors per la Defensa de la Cultura. El preu del viatge, el preu per poder sortir a l'estranger, però com a hostatge, com a falsa mostra de la llibertat al seu país, Pasternak el paga amb una profunda crisi moral i física. Li és impossible escriure res important, concentrar-se en la seva obra. Ni el seu entorn ni el seu estat anímic li ho permeten.

Per viure, per «guanyar-se la vida», només pot traduir, activitat que l'acompanyarà sempre (però no només, com deia l'escriptor, per «guanyar-se un sou»: les traduccions de Pasternak són una mostra del seu art poètic), i que omplirà els seus silencis obligats.

Els amics cauen, desapareixen. Són els anys de la lluita contra els formalistes (1936), i de l'extermini, de vegades capriciosos, de tot corrent no fidel a les directrius del partit. Són anys on cada cop es fa més difícil respirar, però dels quals ell surt indemne, almenys físicament. Aquest serà un dels motius per escriure la novella: el deure amb la seva generació, com un acte d'expiació per no haver seguit la mateixa sort de molts dels seus companys, per haver sobreviscut. «Justament l'any 36 —recorda vint anys després—, quan van començar aquells horrorosos processos [...], tot es va trencar dins meu, el desig d'unir-me amb el temps es va convertir en una resistència contra ell, actitud que jo no amagava» (Ivínskaia 1978: 96).

Fins aleshores encara respectat, des de l'any 36 serà durament criticat. En cartes i en converses de l'època, Pasternak es lamenta de la seva situació. No se'l publica, i ni les circumstàncies polítiques ni les personals li permeten realitzar allò que de manera recurrent intenta sense èxit: escriure la seva prosa.

A finals dels anys 30 es produeix un intent més: *Zapiski Pàtrika Jívolta*, manuscrit que va desaparèixer en un incendi el 1941. Segons testimonis, en la incipient obra apareixien ja les idees generals de la futura novel·la; fins i tot s'insinua el cognom del protagonista — que evolucionarà de Purvit (del francès «pour vie») a Jívolt («jiv», 'viu', en rus) i a Jivago—, referència a la vida, a la immortalitat de la vida, la idea central de tota l'obra de Pasternak. «L'art sempre, sense descans, està ocupat en dues coses. L'art medita incansablement sobre la mort i amb això crea incansablement vida» (Pasternak 1990: 107).

Es construeix la trama: la infància òrfena de Iuri, la relació amb Tònia, amb qui creix a la mateixa casa i amb qui es casarà. L'atracció amorosa vers Istòmina (la futura Lara), el temps de la Gran Guerra, la revolució, la guerra civil i els anys de la NEP. Però un altre cop el projecte fracassa; es produeix una altra crisi que només la guerra li permetrà superar: el poble, novament com a la revolució, torna a respirar, a sentir-se unit.

És sorprenent [comenta un personatge sobre aquell temps —RSV]. No només pel que fa al teu destí, que vas ser als camps, sinó si ho comparem amb tota la vida passada dels anys trenta, fins i tot estant lliure, fins i tot en la calma de l'activitat universitària, dels llibres, dels diners, de les comoditats, la guerra va representar una tempesta purificadora, un corrent d'aire fresc, un respir d'alleujament. [...] Quan va esclatar la guerra, els seus horrors reals, el perill real i l'amenaça real de la mort van ser un bé si ho comparem amb la inhumana tirania de la invenció i ho van ser perquè van limitar el poder màgic de la lletra morta. (Pasternak 1990: 586–587)

Com en els anys joves, Pasternak recupera l'alè, però no per gaire temps... La victòria ressuscita les esperances que comenci una nova època, un renaixement de la vida. Però l'adveniment d'uns nous temps no es veu confirmat pels fets; la premonició de la nova època, com ja hem dit, més aviat neix en la imaginació i en els desitjos del poble dessagnat, exhaust, però ple de joia pel triomf. L'escriptor, com Gordon i Dúdorov —els dos personatges que clouen la novel·la— intueix una nova esperança, que es troba més enllà del temps, més enllà de si mateix:

Encara que el clar en el camí i l'alliberament, que ells esperaven després de la guerra, no van arribar juntament amb la victòria, com hom pensava; de tota manera, l'anunci de la llibertat es respirava en l'aire tots els anys de la postguerra, constituïa el seu únic contingut històric.

Als amics al costat de la finestra, ara envellits, els semblava que aquesta llibertat de l'ànima havia arribat, que justament aquella tarda el futur s'havia estès a baix, als carrers, que ells mateixos havien ingressat en aquest futur i des d'aleshores s'hi trobaven. La tranquil·litat feliç i entendridora sentida per aquella santa ciutat i per tota la terra, pels participants en aquesta història que van sobreviure fins aquella tarda i pels seus fills, els penetrava i els embolcallava en la música silenciosa de la felicitat

que s'estenia lluny al voltant. I el llibre, a les seves mans, semblava que sabia tot això i donava als seus sentiments força i confirmació. (Pasternak 1990: 599)

L'any 45 es produeix el desengany definitiu de Pasternak. Pasternak deixa d'esperar, d'ansiejar no perdre el tren del temps, i s'enfronta amb ell, aquesta vegada per sempre. El 1956, escriu sobre aquell temps:

[...] quan després de la magnanimitat del destí, reflectit en el fet de la victòria, una victòria, és cert, comprada a tan alt preu, quan després d'aquesta generositat dels fets històrics, van tornar a les crueltats i a les sortides comparables amb els més feixucs i tenebrosos anys anteriors a la guerra, vaig experimentar per segon cop (després del 36) un sentiment de rebuig trasbalsat enfront de l'ordre creat, d'un rebuig encara més fort i categòric que el primer cop. [...]

Això és molt importat pel que fa a la formació de les meves idees i a la seva veritable naturalesa. (Ivínskaia 1978: 96)

En resum, l'any 1945 es creen les condicions per emprendre, ara ja definitivament, el projecte de la gran obra en prosa que ha intentat escriure tantes vegades. Madura —després de molts fracassos— el seu estil narratiu (encara que fins després d'acabar la novella no en queda mai satisfet), madura —després de molts desenganys— la seva concepció del període vital i moral que ha viscut (i al qual ha sobreviscut). Per fi es produeix el capgirament que ell esperava, que ell escoltava atentament en la seva ànima i —en paraules de Mandelxtam— en el «soroll del temps» que el rodejava. I l'escriptor expressa el seu «desig d'acabar de dir-ho tot fins al final i valorar la vida en l'esperit incondicional d'altres temps, sobre els seus fonaments més amplis. [...] I —oh, felicitat!— el camí de retorn va quedar tallat per sempre» (Boríssov 1988: 222).

L'any 1946 es produeix la crítica a les revistes literàries *Zvezdà* i *Leningrad* per publicar les obres dels «emigrants interiors» Zóixenko i Akhmàtova. A. Fadéiev, aleshores el cap de la Unió d'Escriptors (el conseller d'Stalin sobre qüestions de literatura, que se suïcidarà després del XXè Congrés), acusa Pasternak de ser un autor «carent d'idees, allunyat de la realitat soviètica [...], que no reconeix la nostra ideologia» (Fadéiev 1947). Però l'autor, malgrat tot, alliberat d'altres «allunyaments» imposats, s'entrega a la seva obra, fins i tot pensa acabar la novella en uns quants mesos.

A l'octubre escriu a la seva amiga O. M. Frejdenberg:

De fet és el primer treball de debò que faig. Hi vull mostrar la imatge històrica de Rússia en els últims quaranta-cinc anys, i al mateix temps, amb totes les cares de l'argument —un argument feixuc, trist i treballat amb detall, com idealment passa a Dickens i Dostoievski—, aquesta obra serà l'expressió de les meves idees sobre l'art, sobre els Evangelis, sobre la vida de l'home a la història i sobre moltes altres coses. (Boríssov 1988: 226)



Els atacs a l'autor prossegueixen i tothom pensa que Pasternak està condemnat, el telèfon deixa de sonar. I si el nom del poeta apareix a la premsa és per rebre el just càstig dels homes conscients. El 21 de març de 1947 el «company de ploma» A. Surkov escriu a *Kultura i jizn* sobre la poesia de Pasternak, tot acusant el silenciador escriptor per la seva «visió reaccionària i difamatòria» amb la qual no podia de cap manera conciliar-se la literatura soviètica. Article —de fet, denúncia pública— escrit en l'inequívoc to de les purgues dels anys 30. Les dificultats econòmiques obliguen l'escriptor a abandonar la seva obra —aleshores s'anomena *Assaig d'un Faust rus o Dels papers inèdits de la família Jivago*— i dedicar-se a les traduccions. Novament A. Fadéiev, al XI Plenum de la direcció de la Unió d'Escriptors, en el seu informe «Els nostres adversaris ideològics» (juny del 1948), ataca durament el mut comportament de Pasternak, al qual aquell mateix any li destrueixen una edició ja impresa d'una selecció de les seves obres. Al final de juny d'aquest any ja ha acabat el manuscrit definitiu del primer llibre. Però, com havia passat abans de començar a escriure l'obra amb la traducció de *Hamlet*, les circumstàncies i tal vegada també l'atractiu del tema obliguen Pasternak a traduir el *Faust* de Goethe. Mentre penetra en el món faustià i trasllada a un món aliè al de Goethe un univers molt pròxim a ell mateix, al seu voltant bramen els fustigadors de cosmopolites, formalistes i poetes esteticitzants. En aquest sentit, la popularitat de Pasternak a Occident no afavoria la seva sort a l'interior del país.

Pasternak sent palpablement que la seva vida en llibertat i, per tant, la seva obra poden estroncar-se en qualsevol moment, i té pressa per acabar-la. Però el cop que tothom esperava no va caure sobre ell sinó sobre la seva amant (musa d'*El doctor Jivago* i inspiradora del personatge de Lara, o, segons altres, més aviat l'encarnació posterior del personatge), O. Ivínskaia, que va ser detinguda el 1949. No obstant les dificultats i tragèdies, el 1950 Pasternak tradueix *Macbeth*, la segona part de *Faust* i prossegueix la seva interminable obra. El 1951, amb els honoraris de les seves traduccions, pensa donar un cop definitiu a la novel·la, però el 1952 sofreix un atac de cor que el priva de qualsevol activitat. Al començament del 1952 ja s'ha recuperat; la malaltia que ha debilitat el seu cos l'ha enfortit en les seves conviccions. El 17 de gener de 1953 escriu a Nina Tabidze, amiga de l'escriptor i dona d'un poeta amic empresonat:

He sobreviscut, sóc a casa... Quan allò em va passar [l'infart —RSV] i se'm van endur, i vaig passar cinc hores de la tarda, primer a la sala de recepció i després la nit, a un passadís d'una clínica com qualsevol altra de la ciutat, enorme i plena de gom a gom, en els intervals quan no perdia el coneixement o no em venien accessos de nàusees i vòmits, m'envaïa tal sensació de pau i de beatitud! [...]

El moment que semblava l'últim de la meua vida va ser quan més que mai volia parlar amb Déu, beneir el que veia, copsar-ho tot i gravar-ho. «Senyor —murmurava jo— et dono gràcies perquè has fet les tintes tan espesses, perquè has fet la vida i la mort tal com són, perquè la teua llengua és la grandesa i la música, perquè m'has fet artista, perquè la creació és la teua escola, perquè tota la vida m'has preparat per a aquesta nit».

I jo m'omplia de goig i plorava de felicitat. (Boríssov 1988: 239–240)

El 5 de març de 1953 mor Stalin i aquell estiu és per a Pasternak un nou renaixement. Vol acabar com sigui i, encara que a la seva correspondència comenta que poca cosa ha canviat, en altres cartes comenta que des que va escriure *La infància de Liúbers* no recorda haver sentit tal impuls creador. A la tardor del mateix any és alliberada Olga Ivínskaia. L'any següent, a la revista *Znàmia* (núm. 4 de 1954), es publiquen algunes de les poesies de la novella i per primer cop apareix citat el títol: *El doctor Jivago* (motiu d'orgull i satisfacció per a l'autor). Pasternak conclou definitivament el seu manuscrit el 10 de desembre de 1955, i aquell hivern mateix ofereix la seva novella a les redaccions de les revistes *Znàmia* i *Novi mir*.

La història i les dramàtiques vicissituds que envoltaren l'edició de la novella a l'estranger, amb l'explosiva concessió del premi Nobel, l'any 1958, a l'escriptor, són fets prou coneguts. Oferim breument, no obstant això, alguns trets d'aquesta lamentable història, més fruit, al nostre entendre, de la humiliació que van sentir les autoritats pel fet de la concessió del Nobel, que no pas pel contingut i repercussions possibles en els lectors de la novella. Una còpia del manuscrit arriba a mans de G. Feltrinelli, qui, en una carta enviada a l'autor, expressa la seva voluntat de publicar en italià la novella. Pasternak accepta l'oferta, atès que abans coneix la negativa de les revistes esmentades que es publicués l'obra. Només informa a l'editor italià que si la seva publicació a l'URSS, promesa a moltes revistes, s'endarrereix i ell se'ls avança, la situació per a Pasternak serà tràgicament difícil, com així va ser. Les revistes, com hem dit, refusen la publicació de l'obra. No obstant això, per part de la Unió d'Escriptors es fan tots els passos per tal de recuperar el manuscrit de les mans de Feltrinelli.

Ja el 20 d'agost de 1957, Pasternak, preveient la tempesta que s'acosta, escriu a les autoritats polítiques i «literàries» una carta en resposta a l'actitud negativa respecte a la novella:

La gent èticament escrupolosa mai no està satisfeta de si mateixa, lamenta haver fet moltes coses, se'n penedeix i se'n sent culpable. L'únic fet del qual no em penedeixo en absolut és haver escrit la meua novella. He escrit allò que penso, i fins al dia d'avui continuo pensant el mateix. Potser ha estat un error no haver-la ocultat a segons qui. Els puc assegurar que l'hauria amagat si l'hagués escrit pitjor. Però la novella ha superat els meus somnis, perquè la força se'ns dóna des de dalt, per tant el destí que li espera no depèn de la meua voluntat. I no hi intervindrà. Si haig d'expiar la veritat que jo sé amb el patiment, això no em vindrà de nou, i estic disposat a acceptar-ne qualsevol. (Boríssov 1988: 246)

El 23 de novembre *El doctor Jivago* va aparèixer en l'edició italiana. Pasternak, no obstant això, va continuar intentant que l'obra s'edités a l'URSS, sense cap èxit. Les autoritats van refusar-la, però van mantenir quasi un any de silenci total. Però el 23 d'octubre de 1958 l'Acadèmia de Suècia va concedir a Pasternak el premi Nobel de Literatura. Pasternak



contestà amb un telegrama: «Infinitament agraït, commogut, orgullós, sorprès, torbat» (Ivínskaia 1978: 242).

La primera reacció va arribar al cap de dos dies, amb una carta de la redacció de *Literatúrnaia gazeta*, acompanyada d'una declaració de la redacció de la revista *Novi mir*. Els dos textos inauguren una campanya lamentable pel seu nivell «dialèctic», però carregada de perills per a Pasternak i el seu entorn. Raons per les quals l'escriptor es veu obligat a renunciar al premi. Però, a més, Borís Pasternak no va poder suportar aquest cop, i va morir al cap de poc temps: la nit del 30 al 31 de maig de 1960, com anunciaven les notes manuscrites aparegudes en algunes estacions, tot recordant «un dels grans poetes del nostre temps».

A la mort de Borís Pasternak, Anna Akhmàtova, com ell, poeta i escriptora compromesa amb el seu temps i amb l'art, va escriure aquests versos:

Callà ahir la irrepetible veu,  
i ens deixà qui amb el bosc parlava.  
Es convertí en vida que l'espiga dóna,  
o en la fina pluja, que ell cantà...

## 1.2 Sobre *El doctor Jivago*

La impressió que domina tota l'obra és la de vida. *El doctor Jivago* és un homenatge a la vida i en aquest sentit es pot parlar d'una obra panteista, on Pasternak «anima», dóna ànima a tots els seus personatges, els homes i la natura. En sintonia amb la tradició cultural russa, Pasternak fa participar en la seva obra totes les forces que «animen» la història. Sembla que el desig de l'autor sigui ressuscitar el temps passat, reviure, immortalitzar la vida amb l'art de la literatura. Però a diferència del panteisme rus, d'arrels animistes encara presents en la cultura i la literatura russes actuals, el panteisme poètic de Pasternak poua més en la filosofia occidental i en les arrels cristianes: la vida és expressió d'una voluntat superior de la qual els homes ignorants, errats i, de vegades, simplement innocents, s'allunyen. De fet, totes les idees religioses de Pasternak són molt personals, alienes a qualsevol dogmatisme i fruit de la seva intuïció poètica. Això es pot veure en la idea d'immortalitat de Iuri Jivago, que l'associa amb el record:

L'home en els altres és justament l'ànima de l'home. Això és el que és vostè; amb això ha respirat i ha alimentat sempre la seva consciència. Amb la seva ànima, amb la seva immortalitat, amb la seva vida en altri. I bé? Vostè ha estat en els altres i en els altres restarà. I tant li fa si d'això en diran memòria. Això serà vostè després d'entrar a formar part del futur. (Pasternak 1990: 81–82)

La vida de l'home perdura en el record dels altres. I, per tant, el record suprem serà l'obra d'art, que immortalitza la vida. Quelcom semblant es pot dir del «miracle» del naixement i de la concepció que, per a Iuri Jivago, és virginal en totes les dones: «Sempre m'ha semblat que cada concepció era pura, que en aquest dogma referent a la Mare de Déu s'expressa la idea general de la maternitat» (Pasternak 1990: 329).

Perquè la creació de vida no pot ser mai impura, perquè és fruit de l'amor. L'amor és el gran motor de la vida, el que la fa possible i immortal. L'amor conforma la Natura i deixa lloc als homes per a viure-hi. L'home s'integra a la Natura a través de l'amor i expressa aquest amor a través de l'art. L'art és una expressió d'aquest amor. La mateixa revolució és una mostra de les forces tellúriques de la Natura, de la vida. Pasternak compara el cataclisme revolucionari amb una tempesta, amb una apocalipsi, amb l'esfondrament d'un món amb totes les seves arrels socials, culturals i individuals, de les quals els personatges de la novella són el testimoni i el record. Però els autors de la revolució —els seus protagonistes i conductors— ignoren les lleis de la vida, es converteixen en éssers fanàtics, en uns mecanismes entregats a si mateixos, en locomotores sortides dels rails. Llavors la vida, un univers sense barreres i amb moviment propi, se'ns presenta, per una banda, com un gran corrent incontrolable que uns homes han intentat dirigir segons la seva pròpia lògica; per l'altra, com l'impuls vital, la força que permet viure els homes com Jivago al marge del «sortilegi de les paraules mortes», al marge d'un curs anihilador, refugiats en la màgica música de la vida, de la Natura i de la llibertat de l'ànima. Jivago, com Pasternak, sublima la vida eternament animada de la Natura; hi ha pàgines senceres consagrades a l'adoració, a l'exaltació poètica de la Natura que parla, plora, canta, s'expressa a través de l'escriptor. En la literatura russa, on la natura és molt present i activa, potser només Turguénev (i tal vegada també A. Txékhov a *L'estepa*) s'ha acostat —encara que sense la identificació mística de Pasternak— a aquesta intuïció artística del paisatge, que respira amb els protagonistes i dóna vida a l'obra.

Amb Jivago, Pasternak construeix una religió de la vida, una visió poètica del curs vital que és per a ell miraculós i sorprenent. Perquè allò que és sublim només pot manifestar-se de manera del tot inesperada, d'aquí l'interès per la revolució, una explosió sublim i inesperada, i per la casualitat i l'encontre casual, tema que es converteix en un recurs que estructura tota la novella. Segons Pasternak, només allò que és miraculós pot il·luminar amb un esclat sobtat l'enigma de la vida. I què hi ha de més miraculós i sorprenent que el mateix art, l'art veritable: l'únic vehicle per comunicar-se amb el món, amb els altres i amb Déu. Recordem els pensaments de Iura Jivago després de la mort d'un ésser estimat:

Iura anava tot sol, amb pas lleuger s'avançava als altres i de tant en tant s'aturava a esperar-los. En resposta a la buidor produïda per la mort en la gent que caminava lentament al seu darrere, ell hauria volgut, amb el mateix impuls invencible amb el qual l'aigua, fent remolins, es precipita a les profunditats, somiar i pensar, treballar sobre les formes, crear bellesa. Ara, com mai abans, veia ben clar que l'art sempre i sense remissió està dedicat a dues coses. L'art medita sense parar sobre la mort i amb això

crea constantment vida. El gran art, l'autèntic, és aquell que s'anomena l'Apocalipsi de Sant Joan i aquell que el continua escrivint. (Pasternak 1990:107)

Per tant, en l'art es perpetua l'artista i el món que crea. Si la novel·la és una recreació de la vida, Iuri Jivago és una reencarnació de Pasternak, és allò que Pasternak hauria volgut ser i és a la novel·la. És el fruit del deure contret amb la seva generació, és la meditació sobre la seva pròpia vida i sobre les seves vivències reals i imaginades. Però és, sobretot, una obra artística fruit del desig d'immortalitzar un temps i uns homes que van desaparèixer sota la inhumana tirania de la invenció, com deia el propi Pasternak. Per això, al marge de la lírica sublim del text literari, *El doctor Jivago* és alhora una recuperació i un pont. La recuperació d'una pulsó ètica present en la literatura russa del segle passat, i un pont d'unió amb la literatura inconformista del «Desglaç»: «Es pot dir sense exagerar que *El doctor Jivago* ha estat el punt de partença de la literatura no conformista que s'ha desenvolupat durant els vint anys següents. Ha obert el camí del “samizdat”» (Zamoyska 1979: 412).

El moment històric que va viure Pasternak i la seva generació —a cavall entre un passat socialment injust, però culturalment ric i ple d'esperances i un present condemnat a desaparèixer— obliga el poeta a escriure la seva obra més important: el gran quadre, del qual la seva poesia n'eren els esbossos, i l'obliga a escriure-la pel deure ètic de dir la veritat, fins i tot al preu de la persecució i el càstig. Però a més, a través d'aquest gran quadre sobre una època, sobre uns homes, Pasternak modela tota la seva visió del món, la Natura com a expressió de la vida, l'amor com a l'esperit de la vida, i l'art, religió de l'artista que li permet, per la intuïció de la bellesa, immortalitzar la vida, el món. Si la Natura participa en la vida dels herois i alhora expressa llurs sentiments, l'amor és el portador de vida, un sentiment i una força elemental que o es fa vida en la concepció o es fa art en la inspiració. Finalment, l'art és un do diví quan és autèntic i, per ser-ho, deixa de pertànyer a l'autor:

Després de dues o tres estrofes vessades fàcilment i unes quantes comparacions que fins i tot el van sorprendre, el treball es va apoderar d'ell i va experimentar l'arribada d'allò que s'anomena inspiració. Aleshores l'equilibri de les forces que regeixen la creació sembla que es capgirin. La primacia no la rep l'home i l'estat de la seva ànima, per al qual ell cerca una expressió, sinó la llengua amb la qual ho vol expressar. La llengua, la pàtria i el recipient de la bellesa i del sentit comença a pensar sola i a parlar per l'home, i tot es converteix en música, però no en el sentit de la sonoritat auditiva externa sinó de la impetuositat i el vigor del seu corrent interior. Aleshores, com la mola rodolant del torrent, que amb el seu propi moviment poleix les roques del fons i fa girar les rodes dels molins, la llengua mateixa, que brolla amb la força de les seves pròpies lleis, crea en el seu camí, de passada, la mesura i el ritme, i mil altres formes i creacions encara més importants, fins aleshores desconegudes, ignorades i innominades.

En aquells moments Iuri Andréievitx sentia que la feina principal no la realitzava ell sinó allò que era per sobre seu, que des de dalt el dirigia i que justament era l'estat del pensament i de la poesia del món i allò que li era destinat en el futur, el següent pas en

l'ordre establert que li tocava fer en el seu desenvolupament històric. I ell només se sentia el pretext i el punt de suport perquè la poesia es posés en moviment.

S'alliberava dels retrets contra ell mateix, del seu propi descontentament, i la sensació de la seva petitesa l'abandonava per un temps. Girava el cap. Mirava al seu voltant.

Veia els caps de la Lara i Kàtenka adormides sobre els coixins blancs com la neu. La netedat de la roba, la netedat de l'habitació, la netedat dels seus perfils, que es fonien amb la netedat de la nit, de la neu, de les estrelles i la lluna en una sola i homogènia onada que travessava el cor del doctor, tot allò el feia plorar d'una joia immensa pel sentiment de netedat triomfant de l'existència.

«O Déu meu! Senyor!» —podia murmurar aleshores—. «I tot això és per a mi!» Per què tanta cosa per a un ésser com jo?! Com m'has permès acostar-me a Tu, com m'has deixat arribar fins a aquesta inestimable terra teva, sota aquests estels, als peus d'aquesta dona insensata, silenciosa, despreocupada i adorable? (Pasternak 1990: 507–508)

Aquestes serien les tres grans muses de l'obra de Pasternak: VIDA, AMOR I ART, les tres essències, els tres eixos del món existencial, del món del pensament i del sentiment, sobre els quals gira alhora la vida i l'obra literària de Pasternak. Tres essències que es fonen en la visió històrica i espiritual de Déu, del seu propi —etern, amant i poètic— Déu.

## 2 Sobre la història de les versions d'*El doctor Jivago*

Quan es vol parlar d'alguna de les traduccions d'*El doctor Jivago*, cal tenir present dos factors que en determinen el resultat: per una banda, la complexa història de la publicació i difusió de l'obra, i per l'altra, i potser més important, la dificultat de traslladar l'estil de la prosa poètica de Pasternak, l'aspecte més interessant de la novel·la des del punt de vista literari. En aquest article oferim un resum del periple que fan els manuscrits russos de la novel·la i després, analitzant un breu fragment, esperem mostrar la dificultat de la traducció.

A partir de 1956, després del XX Congrés del Partit, Pasternak creu possible que la seva novel·la vegi la llum; com ja hem comentat, l'envia a les editorials soviètiques *Novi Mir* i *Znàmia*, però també intenta fer-la arribar a l'estranger. Pasternak entrega el manuscrit a cinc persones que viuen fora de l'URSS i que el visiten a la seva casa de Peredélkino (Tolstoi 2008: 443–444). En primer lloc, la primavera d'aquell any 1956, a una delegació de la Unió d'Escriptors Polonesos; d'aquest mecanoscrit se'n publiquen dos capítols a la revista *Opinie* de Varsòvia pel febrer de 1957. En segon lloc, pel maig, dona un manuscrit al periodista italià Sergio d'Angelo, que el farà arribar a Feltrinelli. En tercer lloc, a l'agost, n'entrega un altre a Isaiah Berlin, que llavors treballava per l'ambaixada britànica a EUA; en quart lloc, al setembre, a Hélène Peltier-Zamoyska, filla de l'agregat de l'ambaixada francesa a Moscou. I finalment, en cinquè lloc, pel febrer de 1957 a Jacqueline de Proyart, que rep l'exemplar mecanografiat que Pasternak havia lliurat a *Novi mir* l'any 1956.

Feltrinelli aconseguí els drets de l'obra i pel novembre de 1957 *El doctor Jivago* és publicat per primer cop a Milà en italià, traduït, amb molta pressa, per Pietro Zveteremich. Tanmateix, el manuscrit sobre el qual es basa aquesta traducció italiana, i que donarà lloc a la majoria de traduccions a altres llengües, no és la versió que Pasternak considera definitiva de l'obra, i està ple d'errors (fins a set-cents se n'han comptabilitzat).<sup>4</sup> Aquest fet és àmpliament conegut tan bon punt apareix la traducció, ja que les pròpies autoritats soviètiques, que no han pogut aturar la publicació del llibre, difonen la idea per tal de desacreditar l'edició. Feltrinelli, a petició de Pasternak (Pasternak 2001), inclou una petita nota introductòria en la seva traducció on justifica la versió que publica i posa de relleu que no és el text definitiu:

In relazione alla preparazione dell'edizione italiana, è intercorsa una corrispondenza tra l'autore e la casa editrice sovietica intorno ai valori del libro e dalla sua data di pubblicazione. In tale occasione, fu raggiunto un accordo che l'edizione italiana non venisse pubblicata prima del mese di settembre 1957. Alla fine dell'estate, quando ormai imminente era la pubblicazione del *Dottor Živago* e nulla faceva prevedere che nell'URSS fossero sorte difficoltà circa la pubblicazione, abbiamo avuto una richiesta di restituzione del manoscritto da parte dell'autore, il quale manifestava il desiderio di rivederlo.

Ci siamo però trovati nell'impossibilità di accedere al desiderio dell'autore in quanto il libro era già in avanzato stato di lavorazione e pronto per la stampa anche in altri paesi, e non ci sono d'altra parte pervenute in tempo le modifiche che l'autore intenderebbe apportarvi.

Presentiamo quindi al pubblico italiano questa edizione del *Dottor Živago* nella originale stesura per cui a suo tempo si era concordata con l'Autore la pubblicazione. (Pasternak 1958: 5-6)

Des de bon principi, doncs, és de domini públic que la versió italiana no és exactament el text de Pasternak. L'any 1961 Feltrinelli fa revisar la versió d'Zveteremich per Mario Socrate, que no coneix el rus, i Maria Olsoufieva, que no coneix l'italià. Aquesta nova versió, publicada el 1963, s'edita profusament a Itàlia durant molts anys; però tampoc no satisfà Zveteremich, que l'any 1992, abans de morir, tradueix de nou la novel·la a partir del text rus definitiu.

Pel que fa a la primera edició russa, Feltrinelli des de bon principi té intenció de publicar la novel·la en la llengua original a partir del seu manuscrit erroni i incomplet. Tanmateix, l'editorial holandesa Mouton se li avança i treu una edició «pirata» a l'agost de 1958, considerada la primera edició russa de l'obra. Ivan Tolstoi ha construït una complexa hipòtesi sobre la implicació del servei d'intel·ligència nord-americà en aquesta edició

<sup>4</sup> Per a una informació més detallada sobre els diferents manuscrits que Pasternak escriu de la novel·la, veure Boríssov (1988: 244-245).

(Tolstoi 2008). Segons Tolstoi, és la CIA qui proporciona el manuscrit a Mouton, després d'interceptar-lo en un aeroport (suposadament, el de Malta) i fotografiar-lo clandestinament. Sigui o no sigui cert, la veritat és que Feltrinelli denuncia Mouton i els exemplars editats es distribueixen de manera molt reduïda. Finalment, l'editor italià publica la seva edició russa pel gener de 1959. Com dèiem, continua essent el text incomplet que havia rebut de Sergio d'Angelo; no serà fins al 1978 quan Jacqueline de Proyart aconseguirà publicar, a partir del manuscrit que Pasternak li havia confiat, una versió molt més complerta que la de Feltrinelli; malgrat tot, però, aquesta edició tampoc no conté el text considerat definitiu. El text complet, editat per Ievgueni Pasternak i Vadim Boríssov a partir d'un manuscrit que Pasternak havia corregit després d'enviar la còpia mecanografiada a *Novi mir* el 1956, es publica a Moscou entre el gener i l'abril de 1988 en aquesta mateixa revista, *Novi mir* (núm. 1–4). A partir d'aleshores, totes les edicions russes es basen en aquesta darrera edició.

L'any 1958 *El doctor Jivago* es publica en dotze llengües: francès, alemany, anglès, castellà, portuguès, suec, danès, noruec, finès, hebreu, turc i persa (Pasternak 1990b: LXI).

Al juny apareix en francès a Gallimard. A la portada s'indica: «traduit du russe», però no s'especifica el traductor. Com després se sabrà, foren quatre russistes els artífexs de la traducció francesa, Louis Martinez, Michel Aucouturier, Hélène Peltier i Jacqueline de Proyart, que, per tal d'evitar que l'URSS els denegés l'entrada en futurs viatges, decidiren no firmar la traducció. Cada un d'ells traduí una part de la novel·la i no fou fins l'any 1990 que aparegueren els seus noms a la traducció (Tolstoi 2008: 209–211).

Al setembre l'editorial Collins and Harvill Press de Londres i Pantheon Books de Nova York publiquen la traducció en anglès feta directament del rus per Max Hayward i Manya Harari, amb els poemes de Jivago traduïts per Bernard Guilbert Guerney.

Al nostre parer, les traduccions italiana i francesa, i no pas l'anglesa, són les que utilitzen els traductors al castellà i al català, tal com comentarem tot seguit.

El 1958 apareixen les primeres traduccions al castellà: una a Buenos Aires a l'editorial Índice, firmada per Juan Robledo i titulada *El doctor Yivago*; l'altra a Montevideo, a l'editorial Minerva, on la traducció de Vicente Oliva apareix com a *El Doctor Zhivago*; i finalment a Mèxic l'editorial Noguer publica la de Fernando Gutiérrez amb el títol d'*El doctor Jivago*. No hem pogut veure la de Robledo ni la d'Oliva, però seria interessant comprovar si es basen en la traducció anglesa. Tanmateix, sí que hem pogut analitzar i comparar la de Gutiérrez, que des de finals dels cinquanta, quan apareix, és la traducció al castellà que s'anirà reeditant més al llarg del temps: a Noguer, Argos Vergara, Orbis, Seix Barral, Círculo de lectores, etc.

Fernando Gutiérrez (1911–1984) era un traductor tot terreny: si repassem la llista d'obres que traduí al castellà veurem que abasta tant autors occidentals d'èpoques i llengües diverses (Homer, Dante, Poe, Dickens, Proust, Eliot, Zweig, etc.) com orientals (Murasaki Shikibu, Chow Ching Lie), sense oblidar que també és torsimany d'autors catalans com Maragall, Sagarra, Calders i Arbó. En aquest ample i variat diapasó cultural que toca Gutiérrez, la literatura russa, que tradueix sempre de manera indirecta, ocupa un lloc important: *Resurrección*, feta juntament amb Diego Navarro (Barcelona: Hispano Americana de Ediciones, 1945), *Guerra y paz* de Tolstoi (Barcelona: Juventud, 1959), *El engaño* de Nabókov



(Barcelona: Fiska, 1960), *El vértigo* de Guinzburg (Barcelona: Noguer, 1967) y *El jugador* de Dostoievski (Barcelona: Juventud, 1983). Pel que fa a Pasternak, el torna a traduir l'any 1963 a l'editorial Noguer: concretament trasllada *Vida y poesía*.

En la història de la traducció sol ser difícil tenir informacions sobre el procés de traducció d'una obra determinada. En aquest cas, una notícia periodística ens dona una petita informació. El 6 de maig de 1958 *La Vanguardia Española* indica que «una editorial barcelonesa prepara la versión española de *El doctor Zivago*» (p. 12). Però a més, i això és potser més interessant, la notícia apareix acompanyada del comentari d'un crític soviètic que diu que l'edició italiana s'ha fet massa ràpid i que el text encara és provisional. Probablement, doncs, l'editorial Noguer i Gutiérrez també són conscients de les imperfeccions de la versió italiana i no seria estrany que decidissin utilitzar, a part d'aquesta darrera, la traducció francesa, que apareix al juny.

A l'octubre Noguer publica la traducció de Gutiérrez a Mèxic i anuncia la seva imminent aparició a Barcelona. Però la concessió del premi Nobel aquell mes i el rebombori que comporta fan que al novembre Noguer hagi de comunicar que l'editorial, «que había anunciado dicha publicación para la segunda quincena de Noviembre, ha tenido que retrasarla debido por una parte a la excepcional demanda del mercado americano, que ha absorbido totalmente las dos primeras ediciones, y por otra al deseo de cubrir todas las peticiones iniciales del mercado librero español» (*La Vanguardia Española*, 25-XII-1958, p. 19). Quan apareix, finalment, a mitjan desembre, en un mes se'n fan quatre edicions; al gener de 1959 tres, i al febrer dues. L'èxit de la novella i el ressò de l'afer Pasternak també suposa que entre 1958 i 1960 (any de la mort de l'escriptor) es publiquin en castellà altres obres de l'autor rus, relats i poesies, i també llibres i articles sobre l'autor (Schanzer 1972: 130-131).

La comparació de les diferents traduccions confirma, com es podia intuir a la notícia publicada a *La Vanguardia*, que Gutiérrez utilitza com a font principal per a la seva traducció la italiana de Feltrinelli, però que també consulta la versió francesa del 1958. Pel que hem pogut constatar, no només utilitza la versió francesa per a la traducció, sinó que també n'utilitza el paratext: les notes (Gutiérrez prescindeix de les notes de l'edició italiana i es basa clarament en les franceses) i, probablement, aprofita el catàleg de personatges que l'edició francesa aporta, molt més complet que el de la versió italiana.

La traducció de Gutiérrez, com dèiem, no només s'edita moltes vegades en castellà, sinó que també se sotmet a revisió i correcció en diverses ocasions a partir del moment que apareix l'original rus definitiu. L'any 1989 l'editorial Círculo de Lectores, després d'haver-la publicat l'any 1985, la torna a editar com a *El doctor Zhivago*, revisada, però, per l'eslavista Yolanda Martínez a partir de l'edició russa de Feltrinelli. Des d'aleshores altres editorials publiquen tant la traducció original de Gutiérrez com la revisada per Martínez. Al cap de dos anys, el 1991, apareix una nova revisió: Natalia Ujanova edita a Cátedra la traducció de Gutiérrez, corregida per José María Bravo Fernández (1917-2010) a partir de la versió russa publicada per Kníjnaia Palata (Moscou, 1989). Aquesta revisió és el *Zhivago* que Cátedra ha anat reeditant fins l'any 2005.

Si tornem al text de Martínez, Círculo el publica novament l'any 1993, revisat i editat per Ricard San Vicente, però amb els poemes de Jivago traduïts per Selma Ancira i el poeta Francisco Segovia. Tanmateix, la intenció inicial quan es plantejà aquesta edició fou encarregar una traducció nova feta directament del rus; es proposà a diversos traductors, però, finalment, a causa de la dificultat de traslladar el text, es desestimà la idea i es recuperà la versió de Martínez.

Aquest procés de reescriptura i modificació d'una traducció, directa o indirecta, és molt habitual en la recepció de la literatura russa en el nostre país. Sovint una traducció va essent rellegida i reescrita per diversos interventors a mesura que es va publicant. Probablement, una de les raons d'aquest «reciclatge» de traduccions es deu a l'extensió proverbial de les novel·les clàssiques russes, que fa que les editorials prefereixin, per raons de temps i pressupost, publicar les velles traduccions o les seves revisions, en comptes de traduccions fetes de zero. Però una altra raó pot ser també el desig d'actualitzar traduccions que, malgrat que poden ser bones, han quedat envellides. En el cas que ens ocupa, es pot observar l'interès de Círculo de Lectores per publicar l'obra de Pasternak de la manera més fidel a la versió definitiva: publica la versió de Gutiérrez, després les dues correccions i, finalment, l'any 2010, treu la primera versió feta directament del rus per Marta Rebón, amb els poemes traduïts per ella mateixa i Ferran Mateo.

Pel que fa al català, la novella és traduïda per Joan Cornudella i Barberà (1904–1985) l'any 1965 a l'editorial Vergara. Joan Cornudella és conegut per la seva activitat política: fou membre d'Estat Català, del Front Nacional de Catalunya, que fundà ell mateix, i del Parlament de Catalunya. De la seva dilatada vida política n'existeix una detallada biografia (Rubiralta 2003), però no hi ha cap treball sobre la seva activitat com a traductor. Segons Rubiralta, la traducció és una activitat que Cornudella exerceix com a guanyapà durant un temps, a partir de 1961. Aquest any l'empresa on Cornudella treballa tanca i, «per mitjà de Gabriel Xammar, entra en relació amb Joan Ballester i Canals amb la intenció d'engegar un negoci editorial consistent en la publicació de llibres tècnics especialitzats en medicina, mobiliari i decoració, i economia, especialment de l'escola de François Perroux, que ell s'encarregaria de traduir» (Rubiralta 2003: 235). Cornudella s'installa en el despatx de la llibreria Públia de Joan Ballester i, gràcies al seu coneixement del francès i el contacte amb el món literari, realitzarà traduccions (Rubiralta 2003: 236). Totes elles estan fetes durant la primera dècada dels seixanta. Fins al 1965 són en castellà: *Gil Blas de Santillana*, de Lesage (a Zeus), *Katanga, piel de fuego*, de Pier Ercole Musini (a Plaza & Janés), i *La monja joven* de Giovanni Arpino (a Zeus) el 1962; *Paulina Cheval* d'Anne Bonneval (a Delos-Aymà), *De la tierra a la luna* de Verne (a Zeus) i *Superhombres y supermundos* de Marc Heimer (a Vergara) l'any 1963. La traducció que es reedita més vegades és *El diario* d'Anna Frank, que primer edita Germán Plaza, i després, el 1964, assumeix Plaza & Janés amb un recull de contes, la traducció dels quals comparteix amb Ana María de la Fuente. Al català va traduir *El doctor Jivago*, *Les parles maternes*, de Michel Legris (a Edicions d'Aportació Catalana), *Kaputt*, de Curzio Malaparte (a Plaza & Janés), totes tres publicades l'any 1965, i *18 lliçons sobre la societat industrial*, de Raymond Aron, l'any 1966. Segons ens ha comentat el seu fill Rafael

Cornudella,<sup>5</sup> l'amistat amb Josep Janés probablement fou important perquè pogués accedir al món de la traducció. També ens ha dit que el seu pare, que era un gran lector, a vegades traduïa primer l'obra i després feia l'oferta, i altres vegades rebia l'encàrrec directament de l'editorial. Rafael Cornudella creu que en el cas del *Jivago*, a causa de l'envergadura de la novella, fou l'editorial Vergara qui l'hi proposà. Tant Rubiralta com Rafael Cornudella consideren que traduïa del francès. Tanmateix, si això és evident en la majoria de les seves traduccions, pel que fa al *Jivago* l'anàlisi comparativa suggereix que el text de referència principal fou l'italià i, molt probablement, el castellà de Gutiérrez. Això es pot veure, per exemple, en una qüestió que sempre s'observa quan s'intenta establir la procedència d'una traducció indirecta del rus: la transcripció dels noms propis i dels topònims. En el cas de Cornudella sorprèn la cura i la precisió amb què aconsegueix traslladar-los, sobretot pel que fa als accents, un tema sempre complicat, i que ell col·loca força bé (si ho comparem amb la versió castellana, veiem que Gutiérrez prescindeix totalment de l'accentuació). Es podria pensar que algú amb coneixements de rus donà un cop de mà a Cornudella en aquesta qüestió, no en va en aquells anys August Vidal i Laín Entralgo treballaven per Vergara. Tanmateix, Cornudella copia l'accentuació de la traducció italiana, on tots els noms propis apareixen accentuats amb força cura. Pel que fa a la transcripció, la traducció italiana ofereix al final del llibre una taula on explica al lector com s'han de llegir els signes diacrítics amb què l'italià translitera el ciríl·lic. A partir d'aquesta informació, Cornudella pot fer ell sol una transcripció al català correcta.

Un altre bon exemple de la proximitat entre la traducció de Cornudella i la italiana és el criteri amb què són traslladats les *realia* o conceptes que designen fenòmens de la cultura d'origen que no existeixen en la cultura meta. Ho podem observar en el quadre següent, en què hem inclòs algunes d'elles juntament amb les opcions equivalents de la versió francesa i castellana:

Zveteremich (1958)	Cornudella (1965)	Aucouturier et al. (1958)	Gutiérrez (1959)
tarantàs	tarantàs	patache	coche
volost [distretto amministrativo]	volost [districte administratiu]	canton	cantón
capo dello <i>zemstvo</i>	cap del <i>zemstvo</i>	zanski [comissaire des cantons ruraux, choisi dans la noblesse locale et investi de pouvoirs administratifs et judiciaires]	<i>zanski</i> [comisario de los cantones rurales, elegido entre la nobleza local e investido de poderes administrativos y judiciales]

<sup>5</sup> Volem expressar el nostre agraïment a Rafael Cornudella per la seva atenció i la informació que ens ha facilitat, i també a Carme Cambrodí, que ens hi posà en contacte.

Zveteremich (1958)	Cornudella (1965)	Aucouturier et al. (1958)	Gutiérrez (1959)
Inoček o Nòčen'ka	«Innotxec» «o «Notxenca»	«Inotchek» ou «Notchenka» [«Moinillon» ou «Petite nuit»]	«Inotchek» o «Notchenka» [«Frailecito» o «Nohecita»]
<i>kubanka</i> [berretto di pelliccia dei cosacchi del Kuban]	«Kubanka» [gorra de pell dels cosacs del Kuban]	bonnet cosaque	gorro cosaco
un colpo di <i>nagajka</i> [corta frusta tartara usata dai cosacchi]	un bon cop de <i>nagaika</i> [fuet curt usat pels cosacs]	un coup de cravache	un fustazo
<i>vàlenki</i> [stivali di feltro]	<i>valenki</i> [sabates de feltre]	bottes de feutre	botas de fieltro

En aquesta taula es pot veure com la versió italiana opta en la majoria dels casos per conservar en rus les *realia* explicant-les amb notes (entre claudàtors a la taula), mentre que la francesa prefereix traduir-les amb paraules semblants o perífrasis. Cornudella reproduïx literalment les opcions de la italiana, mentre que Gutiérrez es basa en les franceses.

A continuació, com a exemple de la dificultat que suposa traduir *El doctor Jivago*, veurem les versions al castellà i al català de l'inici de la novella, on es posen de manifest els temes centrals de la novella que s'han comentat en l'apartat anterior.

El primer capítol descriu l'enterrament de la mare del protagonista, Iuri Jivago, quan encara era un infant. Es comença amb la descripció del seguici fúnebre, els comentaris dels vianants que es troben amb el seguici, l'enterrament del fèretre en el cementiri, el plor del petit Iura sobre la tomba de la mare i l'aparició del seu oncle, que se l'enduu del cementiri.

El primer fragment de la novella fins a l'aparició del protagonista fa:

Шли и шли и пели “Вечную память”, и когда останавливались, казалось, что ее по залаженному продолжают петь ноги, лошади, дуновения ветра.

Прохожие пропускали шествие, считали венки, крестились. Любопытные входили в процессию, спрашивали: “Кого хоронят?” Им отвечали: “Живаго”. “Вот оно что. Тогда понятно”. — “Да не его. Ее”. — “Все равно. Царствие небесное. Похороны богатые”

Замелькали последние минуты, считанные, бесповоротные. “Господня земля и исполнение ея, вселенная и вси живущие на ней”. Священник крестьящим движением бросил горсть земли на Марию Николаевну. Запели “Со духи праведных”. Началась страшная гонка. Гроб закрыли, заколотили, стали опускать. Отбарабанил дождь комьев, которыми торопливо в четыре лопаты забросали могилу. На ней вырос холмик. На него взошел десятилетний мальчик. (Pasternak 1990a: 7)

## Primeres traduccions:

<b>Zveteremich (Pasternak 1958a: 3)</b>	<b>Aucouturier i altres (Pasternak 1958b: 9)</b>	<b>Hayward i Harari (Pasternak 1858c: 9)</b>
<p>Andavano e andando cantavano <i>eterna memoria</i>. Nelle pause, sembrava fossero i piedi, i cavalli, gli aliti di vento a continuare il canto intonato.</p> <p>I passanti facevano largo al corteo, contavano le chorone, si segnavano. I curiosi, entrando tra le file, chiedevano: “Di chi è il funerale?” La risposta era: “Živago.” “Ah! Allora si capisce.” Ma non lui. Lei.” “È lo stesso. Regno dei cieli. Funerali di lusso.”</p> <p>Scoccarano gli ultimi minuti, contati, irrevocabili.</p> <p>Il prete nel gesto della benedizione gettò un pugno di terra su Màrija Nikolàevna. Fu intonato <i>La terra del Signore e la sua creazione</i>. Poi ebbe inizio un terribile crescendo. La bara fu chiusa, inchiodata, calata nella fossa. Tambureggiò la pioggia delle palate di terra, gettata in fretta, con quattro vanghe, sulla cassa, finché non si formò un piccolo tumulo. Su di esso salì un ragazzo di dieci anni.</p>	<p>Ils allaient, ils allaient toujours, et lorsque cessait le chant funèbre, on croyait entendre, continuant sur leur lancée, chanter les jambes, les chevaux et le souffle du vent.</p> <p>Les passants s’écartaient pour laisser passer le cortège, comptaient les couronnes, se signaient. Les curieux se joignaient à la procession, demandaient: “Qui enterret-on?” —On leur répondait: “Jivago.” —Ah bon. Il fallait dire. —Mais non, pas lui. Elle. —Ça revient au même. Dieu ait son âme. C’est un bel enterrement.</p> <p>Les derniers instants s’égrenèrent rapidement — instants comptés, instants sans retour. “La terre du Seigneur et tout qu’elle recèle, l’univers et tous ses vivants.” Le prêtre, traçant de la main un signe de croix, jeta une poignée de terre sur Maria Nikolaïevna. On entonna <i>Avec les esprits des justes</i>. Puis ce fut la course. On ferma le cercueil, on le cloua, on le fit descendre. Comme un roulement de tambour, une pluie de mottes s’abattit sur le cercueil qu’on recouvrit en toute hâte, à quatre pelles à la fois. Un monticule s’éleva. Un petit garçon de dix ans grimpa sur le monticule.</p>	<p>On they went, singing “Rest Eternal”, and whenever they stopped, their feet, the horses, and the gusts of wind seemed to carry on their singing.</p> <p>Passers-by made way for the procession, counted the wreaths, and crossed themselves. Some joined in out of curiosity and asked: “Who is being buried?” —“Zhivago,” they were told. —“Oh, I see. That’s what it is.” —“It isn’t him. It’s his wife.” —“Well, it comes to the shame thing. May her soul rest in peace. It’s a fine funeral.”</p> <p>The last moments slipped by, one by one, irretrievable. “The earth is the Lord’s and fullness thereof, the earth and everything that dwells therein.” The priest, with the gesture of a cross, scattered earth over the body of Maria Nikolaïevna. They sang “The souls of the righteous.” Then a fearful bustle began. The coffin was closed, nailed, and lowered into the ground. Clods of earth rained on the lid as the grave was hurriedly filled by four spades. A little mound formed. A ten-year-old boy climbed on it.</p>

## Traduccions al castellà i català:

<b>Gutiérrez (Pasternak 1959: 9)</b>	<b>Cornudella (Pasternak 1965: 11)</b>	<b>Rebón (Pasternak 2010: 9)</b>
<p>Andaban, y al andar cantaban <i>Eterna memoria</i>. Los pies, los caballos y el soplo del viento parecían continuar el cántico en las pausas. Los transeúntes abrían paso al cortejo, contaban las coronas y se santiguaban. Los curiosos, metiéndose entre las filas, preguntaban: —¿Quién es el muerto? Y les respondían: —Jivago. —¡Ah! Entonces se comprende. —Pero no él. Ella. —Lo mismo da. ¡Dios la haya perdonado! Lujoso entierro. Transcurrieron los últimos minutos, contados e irrevocables. El sacerdote, con el ademán de la bendición, arrojó un puñado de tierra sobre María Nikolaievna. Se entonó <i>La tierra del Señor y su creación</i>. Después comenzó un terrible crescendo. Cerraron el ataúd, lo clavaron y lo bajaron a la fosa. Tamborileó sobre la caja de las paletadas de tierra arrojada apresuradamente con cuatro palas, hasta que se formó un pequeño túmulo. Sobre él se encaramó un niño de diez años.</p>	<p>Caminaven, i tot caminant cantaven «Eterna memòria». A les pauses, els peus, els cavalls i l'alenar del vent semblaven continuar l'entonació del càntic. Els passavolants obrien pas al seguici, comptaven les corones i es persignaven. Els tafaners, ficant-se entre els rengles, preguntaven: —Qui és el mort? La resposta era: —Givago. —Ah! Aleshores es comprèn. —Però no és ell. És ella. —Tant li fa. Déu l'hagi perdonada. Enterrament de luxe. Passaren els darrers minuts comptats, irrevocables. El clergue, amb el gest de la benedicció, llençà una almosta de terra sobre Maria Nikolàievna. Fou entonat «La terra del Senyor i la seva creació». Després s'inicià un terrible crescendo. El bagul fou tancat, clavat i baixat a la fossa. Una pluja de paletades de terra, llençada amb pressa, tamborinejà damunt la caixa, fins a formar un petit túmul. Damunt d'ell s'enfilà un infant de deu anys.</p>	<p>Andaban y andaban y cantaban <i>Eterna memoria</i> y, cuando se detenían, parecía que los pies, los caballos y el hálito del viento prosiguiesen, obstinados, la entonación del canto. Los transeúntes se apartaban para ceder el paso al cortejo, contaban las coronas, se santiguaban. Los curiosos se unían a la procesión, preguntaban: —¿A quién entierran? Les respondían: —A Zhivago. —¡Ah, así que es eso! Entonces se entiende. —Pero no a él. A ella. —Da lo mismo. ¡Que en paz descanse! Magníficas exequias. Se sucedieron, veloces, los últimos minutos, contados, irrevocables. «Del Señor es la tierra y todo cuanto hay en ella, el mundo y cuantos lo habitan.» El sacerdote, con el gesto de la bendición, arrojó un puñado de tierra sobre María Nikoláyevna. Se entonó Con el alma de los justos. Comenzó un ritmo frenético. Cerraron el ataúd, lo clavaron y se pusieron a bajarlo a la fosa. Una lluvia de paladas de tierra, lanzadas a toda prisa, tamborileó sobre el féretro hasta que se formó un pequeño túmulo. Sobre él subió un niño de diez años.</p>

Aquest principi està plantejat com una presentació progressiva de Iura, feta amb el recurs del que Xklovski anomena «estranyament» («ostranenienie»): primer veiem l'atmosfera de l'enterrament, després el diàleg ens situa en la problemàtica d'una família concreta, a continuació es personalitza la mare de la família anomenant-la pel nom i patronímic i,



un cop ella desapareix d'escena, irromp un nen; a continuació veurem com plora sobre la tomba i només fins al següent capítol en coneixerem el nom. El recurs de l'estranyament, que tot sovint s'usa en el principi d'una narració per cridar l'atenció del lector, en aquest fragment reproduïx l'efecte que els observadors d'un enterrament poden experimentar: el desconcert vital que provoca l'evidència de la mort. L'espectador, incapaç d'assumir-la, percep el que succeeix sense voler implicar-s'hi emocionalment i se'n distancia. Per això el fragment recull una acumulació de sensacions diverses, una barreja de sons, d'imatges fragmentàries i veus diferents que es barregen sense que se'n pugui establir la procedència, talment com si el narrador-observador només pogués captar els estímuls, incapaç de valorar allò que està succeint. En aquest sentit, un petit detall mostra que el narrador no accepta encara la mort de la dona: es refereix a ella usant el nom i patronímic, Maria Nikolàievna, tractament que només s'usa per als morts i no pas per als vius; en el text aquest ús crea la sensació paradoxal que ella continua viva. En realitat, aquesta mena de negació de la mort, o exaltació de la vida malgrat la mort, que és el tema central de la novel·la, com ja hem comentat, es posa de manifest molt més clarament en el diàleg del fragment que presentem. Quan els passavolants pregunten qui enterren, els responen amb el cognom de «Jivago». Com ja hem dit, aquest cognom és la forma de genitiu singular de l'adjectiu «viu» en eslau eclesiàstic, i sol usar-se en les escriptures i oracions quan s'anomena, per exemple, el Fill del Déu Viu («Sin Boga Jivago»). Si ho llegim des d'un punt de vista simbòlic, doncs, es produeix una bella paradoxa: enterren aquell que és viu. Tanmateix, aquesta interpretació, que òbviament no es pot inferir en la lectura d'una versió traduïda, tampoc no és evident en rus; per una banda, per la desinència de l'eslau eclesiàstic (-*ago*, en comptes d'-*ogo*, com seria en rus) i, per l'altra, perquè Pasternak aconsegueix simultaniejar tan bé la dimensió simbòlico-espiritual i la quotidiana que en una primera lectura difícilment es percep la paradoxa.

A Rússia la primera frase d'aquest fragment és un dels *incipit* de novel·la més coneguts de la literatura russa, només superat pel d'*Anna Karèнина*. En aquesta primera oració Pasternak aconsegueix ja mostrar, de manera rítmica i poètica, un dels temes que es converteix en central en l'obra, la comunió dels homes amb la natura a través de l'espiritualitat cristiana.

L'oració és una frase composta formada per oracions coordinades copulatives; aquesta estructura sintàctica recorda l'estil neotestamentari, ja que molt freqüentment al Nou Testament les oracions comencen i/o s'uneixen amb la conjunció «i». Si bé les traduccions modernes del Nou Testament al català i al castellà solen evitar la coordinació, la traducció al rus de la Bíblia sinodal (1876) la manté;<sup>6</sup> no és estrany, doncs, que l'oïda russa pugui reconèixer el to bíblic en aquesta frase de Pasternak.

<sup>6</sup> Un dels exemples de la traducció de la Bíblia de Montserrat que conserva en bona mesura la coordinació: «La seva fama s'escampà per tota la Síria. I li duïen tots els qui estaven malalts, afligits de malalties i sofrenes diverses, endimoniats, llunàtics i paralítics, i els guarí. I el seguiren grans multituds de la Galilea, de la Decàpolis, de Jerusalem, de la Judea i de dellà el Jordà» (Mt. 4:24-25). A continuació es pot observar com la versió russa fa un ús més freqüent de la «i» («и»): «И прошел о Нем слух по всей Сирии; и приводили к Нему всех немощных, одержимых различными болезнями и припадками, и

Si l'analitzem des del principi, veiem que l'oració comença amb la coordinació de tres formes verbals: *xlí i xlí i peli Vétxnuiu pàmiat*; literalment, «Anaven i anaven i cantaven “Eterna memòria”». Les tres formes verbals, en passat, evocuen un subjecte indefinit plural que d'entrada no permet al lector saber si els que avancen i canten són un «nosaltres», un «vosaltres» o un «ells». D'aquesta manera es comença l'oració amb una indeterminació, que pel context immediatament posterior es pot resoldre fàcilment (són «ells», un grup de gent, els protagonistes de l'acció), però que introdueix ja l'efecte impressionista que domina tot el primer fragment de la novella. Les tres traduccions que aportem mantenen la incògnita de la identitat del subjecte, però, per raons lingüístiques evidents, no poden traslladar la indeterminació i han d'escollir d'entrada la tercera persona del plural.

Una altra qüestió molt més important i més complexa de traslladar és el significat que transmet la repetició del verb «anar». En general, en el rus literari la repetició es tolera molt més bé que en català o castellà. Pel que fa als verbs, la repetició d'una mateixa forma verbal indica que l'acció és un procés llarg i/o difícil. En aquest cas, «anaven i anaven» significa que la processó ja feia estona que durava. A l'hora de traduir l'oració, cal tenir present que en rus aquest tipus de repeticions verbals són freqüents en el llenguatge col·loquial i, també, en la literatura infantil i folklòrica. En principi, les nostres llengües només admeten aquest tipus de repetició amb valor duratiu en els contes i rondalles, on sovint s'hi pot trobar l'expressió «caminaven i caminaven», encara que és més freqüent «camina que caminaràs». La prevenció estilística de repetir la mateixa paraula en els textos literaris fa que soni estrany començar una novella d'aquesta manera i que la majoria de traduccions intentin evitar-ho (excepte la de Marta Rebón). Per exemple, la francesa manté la repetició, però introdueix un adverbí per marcar la durabilitat: «**Ils allaient, ils allaient toujours**, et lorsque cessait le chant funèbre, on croyait entendre, continuant sur leur lancée, chanter les jambes, les chevaux et le souffle du vent» (Pasternak 1958b: 9).

L'anglesa utilitza un *phrasal verb* que indica que el subjecte fa estona que camina: «**On they went**, singing “Rest Eternal”, and whenever they stopped, their feet, the horses, and the gusts of wind seemed to carry on their singing» (Pasternak 1958c: 3).

La italiana de 1957 troba la solució, que reproduïen Gutiérrez i Cornudella, de canviar el mode del verb repetit: «**Andavano e andando** cantavano *eterna memoria*. Nelle pause, sembrava fossero i piedi, i cavalli, gli aliti di vento a continuare il canto intonato» (Pasternak 1958a: 3).

Però sembla que aquesta solució no satisfà Socrate, que a la seva revisió de 1963 evita la repetició del verb i introdueix un adverbí de temps: «**Andavano e sempre camminando** cantavano *eterna memoria*, e a ogni pausa era come se le scalpaccio, i cavalli, le folate di vento seguitassero quel canto» (Pasternak 2005: 11).

Rebón prefereix, en canvi, cenyir-se a l'estructura russa i prescindir de la norma estilística del castellà: «**Andaban y andaban** y cantaban *Eterna memoria*». Aquesta opció

---

бесноватых, и лунатиков, и расслабленных, и Он исцелял их. И следовало за Ним множество народа из Галилеи и Десятиградия, и Иерусалима, и Иудеи, и из-за Иордана».

li permet conservar la pàtina bíblica de la sintaxi original que comentàvem i, d'alguna manera, també el ritme. I és que si aquest *incipit* funciona tan bé en rus és justament pel ritme que aconsegueix transmetre: ' - ' - ' - ' - ' - ' - , un troqueu, un dels peus típics de la poesia clàssica russa<sup>7</sup> i que aquí pot evocar el ritme que marca el pas del seguici. Les traduccions intenten traslladar la sonoritat de l'original de diverses maneres. Zveteremich, Gutiérrez i Cornudella amb la repetició de les desinències verbals, que creen una rima consonant: «andavano–cantavano»; «andaban–cantaban»; «caminaven–cantaven». Rebón també es basa en la rima («andaban–andaban–cantaban»), però a més juga amb un ritme de caràcter iàmbic (- ' - ' - ' - ) que també pot crear l'efecte del pas.

La frase es tanca amb una altra oració coordinada: «i kogdà ostanàvliivalis, kazalos, xto ieió po zalàjennomu prodoljàiut pet nogui, lóixadi, dunovénia vetra». Literalment: «i quan s'aturaven semblava que de la mateixa manera el [cant *Eterna memòria*] continuaven cantant les cames [o peus], els cavalls, els bufecs del vent». Aquí, el ritme trocaic, que s'ha començat a perdre al final del fragment anterior, sembla que vulgui reparèixer en algunes paraules: «i kogdà / (ka)zalos, xto ieió po / nogui, lóixa(di) / vetra». Però entre aquestes paraules se n'insereixen d'altres molt més llargues que trenquen el troqueu: «ostanàvliivalis», «zalàjennomu prodoljàiut», «dunovénia». Es podria interpretar que l'ús d'aquestes paraules intenta reproduir tant la pausa del seguici com el resso, allargat, del cant, que repeteixen els peus, el cavalls i el vent. Sigui com sigui, si considerem el fragment sencer, des de l'inici «anaven i anaven», veiem, al principi, el món dels homes, i al final, el de la natura, units per una mateixa acció, el cant religiós. És important, doncs, que una traducció que pretengui donar la possibilitat de fer una lectura simbòlica del fragment transmeti aquest vincle; no obstant això, Zveteremich i, de retruc, Gutiérrez i Cornudella, en fa dues oracions independents, separades per un punt. Prefereix, per tant, eliminar l'efecte estrany que produeix la longitud de l'oració coordinada.

Un altre problema d'aquesta segona part de l'oració és la traducció de l'expressió «по залаженному» («po zalàjennomu»), que es pot entendre de dues maneres molt diferents, però que ambdues encaixen perfectament dins del context. Per una banda, pot ser una forma de participi del verb «zaladit», que en el llenguatge col·loquial vol dir «repetir una cosa una vegada i una altra»; per l'altra, també pot ser una forma adverbial creada a partir de la paraula «lad» (mode musical, tonalitat, acord); així, «po zalàjennomu pet» significa «cantar amb la mateixa tonalitat». Òbviament, Pasternak simultanieja els dos sentits, cosa difícil de fer en una traducció. La majoria de traductors eviten traduir-ho, potser perquè consideren que el verb principal de l'oració, «continuaven», ja és suficient per transmetre la idea; només la versió francesa ho trasllada, centrant-se, però, en el segon significat: «continuant sur leur lancée». Marta Rebón també ho tradueix, però emfatitza el primer significat: «obstinadamente».

<sup>7</sup> El sistema mètric de la poesia clàssica russa és sil·làbic i accentual. La síl·laba mètrica determina els peus, que es denominen segons la nomenclatura de la mètrica clàssica. Representem la síl·laba tònica amb un accent, i l'àtona amb un guionet.

La lliure adaptació de la puntuació i dels paràgrafs determina les traduccions castellanques i catalana del paràgraf següent. En aquest cas, els vianants contemplen i comenten l'enterrament. L'efecte fragmentari i impressionista és aquí molt més evident gràcies a la juxtaposició sintàctica, que confereix un to lacònic al passatge: «Прохожие пропускали шествие, считали венки, крестились. Любопытные входили в процессию, спрашивали». Tant la versió italiana com la francesa conserven aquesta juxtaposició: «I passanti facevano largo al corteo, contavano le corone, si segnavano. I curiosi, entrando tra le file, chiedevano» (Pasternak 1958a: 3); «Les passants s'écartaient pour laisser passer le cortège, comptaient les couronnes, se signaient. Les curieux se joignaient à la procession, demandaient» (Pasternak 1958b: 9).

Rebón també la conserva; en canvi, Gutiérrez i Cornudella eliminen la raresa de la juxtaposició i busquen maneres estilísticament més freqüents d'expressar el mateix: «Los transeúntes abrían paso al cortejo, contaban las coronas y se santiguaban. Los curiosos, **metiéndose** entre las filas, preguntaban» (Pasternak 1959: 9); «Els passavolants obrien pas al seguici, comptaven les corones i es persignaven. Els tafaners, **ficant-se** entre els rengles, preguntaven» (Pasternak 1965: 65).

A continuació, es produeix el diàleg entre els vianants: «“Кого хоронят?” Им отвечали: “Живаго”. “Вот оно что. Тогда понятно”. —“Да не его. Ее”. —“Все равно. Царствие небесное. Похороны богатые”». El diàleg té un to tan lacònic com les frases anteriors. Les intervencions, breus i concises, s'integren dins del mateix paràgraf, contràriament al que se sol fer quan s'escriu un diàleg. Així s'aconsegueix una sensació d'indeterminació més gran: no se sap qui parla, es difuminen l'emissor i el receptor. La mateixa organització segueixen la traducció italiana i francesa: «“Di chi è il funerale?” La risposta era: “Živago.” “Ah! Allora si capisce.” Ma non lui. Lei.” “È lo stesso. Regno dei cieli. Funerali di lusso”» (Pasternak 1958a: 3); «“Qui enterre-t-on?” —On leur répondait: “Jivago.” —Ah bon. Il fallait dire. —Mais non, pas lui. Elle. —Ça revient au même. Dieu ait son âme. C'est un bel enterrement» (Pasternak 1958b: 9).

En canvi, totes les traduccions al castellà, fins i tot les correccions, i també la catalana, opten per separar les intervencions del diàleg, potser perquè els traductors temen que sinó no serà comprensible per al lector.

Una altra qüestió interessant és que les versions castellanques utilitzen els signes d'exclamació per donar a les frases el to propi de l'exclamació, to que l'original rus (i la versió italiana i francesa) evita perquè probablement busca reproduir l'entonació circumspècta d'un enterrament: «¡Ah! Entonces se comprende; ¡Dios la haya perdonado!» (Pasternak 1959: 9; 1991: 54); «¡Ah, vaya! Entonces se entiende; ¡Dios la tenga en el cielo!» (Pasternak 1989: 23; 1993: 26); «¡Ah, así que es eso!; ¡Que en paz descanse!» (Pasternak 2010: 9).

El sistema de declinacions del rus permet, en molts casos, ser més concís i breu que les nostres llengües. En aquest diàleg, un dels punts que pot sonar estrany en una traducció i que, en canvi, és molt natural en el rus col·loquial, és l'aclariment a la pregunta «Кого хоронят?» («Qui enterren?»): «Да не его. Ее» («Però no ell. Ella»). La francesa és la que s'aproxima més a l'original: «Qui enterre-t-on?». I l'aclariment: «Mais non, pas **lui. Elle**».

En canvi, la versió anglesa és més explicativa: «“Who is being buried?” “It isn’t **him**. **It’s his wife**”». Probablement per evitar la certa cacofonia que en castellà pot produir la proposició en aquest context («Pero no **a él**. **A ella**»), Gutiérrez converteix la pregunta en «¿Quién es el muerto?», que li permet la resposta, més natural, «pero no él. Ella». Cornudella es basa en el mateix model, però encara fa més llegible la resposta: «Però no és ell. És ella». Les revisions posteriors de Martínez i Ujanova i la traducció de Marta Rebón s’aproximen al text rus i recuperen el verb «enterrar» i la resposta «pero no a él. A ella» (tot i que Martínez oblida mencionar «a ella»).

Finalment, pel que fa a l’últim paràgraf, es descriu el moment en què se sepulta el fèretre amb unes poques frases que evocuen la cerimònia funerària ortodoxa. Pasternak cita uns petits fragments de dos dels cants que solen concloure els sepelis, i d’aquest manera es reprèn el motiu musical del principi de la novella. La versió italiana prescindeix de la segona citació; probablement aquest oblit és degut a la precipitació amb què Zvetermich realitzà la traducció. Aquesta omisió repercuteix en la versió de Gutiérrez (i totes les seves revisions posteriors) i la de Cornudella, que tampoc no la reproduïen.

On també es veu clarament la influència italiana en les versions de Gutiérrez i Cornudella és en la traducció d’«*stràixnaia gonka*»: «*terribile crescendo*», «*un terrible crescendo*». En realitat, el substantiu «*gonka*» s’hauria de traduir al català per «carrera», «persecució» o, en sentit figurat, per «precipitació» o «pressa». Si ens fixem en les altres traduccions, veiem com opten per aquests significats: «*la course*», «*a fearful bustle*», «*una terrible carrera*» (la revisió d’Ujanova). Curiosament, la temàtica musical que evoca la paraula «*crescendo*» sembla ressonar també en l’opció de Rebón: «*un ritmo frenético*». I realment, a continuació, quan el taüt és tancat i baixat a la fossa, el text de Pasternak marca un ritme molt fort gràcies a la repetició de prefixos i desinències verbals: «*Grob zakrili, zakolotili, stali opuskat*». Tanmateix, en aquest cas, només la versió de Cornudella aconsegueix traslladar un ritme semblant: «El bagul fou tancat, clavat i baixat a la fossa», mentre que la de Gutiérrez fa «*cerraron el ataúd, lo clavaron y lo bajaron a la fosa*» i la de Rebón «*cerraron el ataúd, lo clavaron y se pusieron a bajarlo a la fosa*». La raó d’aquesta proximitat entre la intenció rítmica de la frase russa i la catalana és que Cornudella es manté fidel a la solució italiana, que intenta imitar el joc melòdic de l’original: «*La bara fu chiusa, inchiodata, calata nella fossa*».

Com a conclusió de l’anàlisi d’aquest breu fragment podríem dir, per començar, que s’hi posa de manifest la importància de la traducció italiana per a Gutiérrez i Cornudella. També es pot observar com la traducció catalana, si bé en ocasions té en compte les solucions de la castellana, en general sembla refiar-se més de la italiana. Pel que fa a la de Rebón, el fet de treballar directament amb el text original li permet, en primer lloc, aportar un text més complet que no hereta les omissions i errors d’un altre traductor, com passa en les altres dues traduccions. En segon lloc, té accés a la forma i el ritme original del text i, per tant, pot reproduir-lo de forma més aproximada que les altres dues traduccions, com es veu en el principi de la novella. Tot i així, no volem treure mèrits a les traduccions indirectes; al contrari, volem fer constar que la de Cornudella, malgrat els problemes que té respecte a

la fidelitat a l'original, sovint aconseguix traslladar el to poètic de l'original; probablement això és degut al bon domini que té de la llengua catalana.

Evidentment, aquestes reflexions finals es desprenen de l'anàlisi del fragment. Per arribar a fer una valoració completa de les tres traduccions, caldria analitzar molts més passatges. I pel que fa a les traduccions indirectes, seria necessari accedir al màxim nombre d'edicions italianes, franceses i castellanes aparegudes fins a l'any 1965; tenint en compte la gran quantitat d'edicions que se'n feren en aquells anys i la consciència generalitzada que no s'estava editant el text definitiu de Pasternak, podria haver-hi variacions entre les diferents edicions que haguessin determinat les traduccions de Cornudella i Gutiérrez. Per tenir més certesa, doncs, de tot el procés, un futur estudi comparatiu hauria de contemplar el màxim nombre possible d'edicions en les tres llengües.



### 3 Annex

A continuació donem quatre fragments amplis perquè el lector pugui comparar-los. El primer fragment és el propi inici de l'obra; el segon és del capítol 3 de la Tercera Part: «L'arbre de Nadal del Svetitski». El tercer pertany al capítol 8 de la Cinquena Part: «L'adéu al passat». I el quart pertany al capítol 8 de la Catorzena Part: «Novament a Varikino».

En primer lloc, després de l'original rus (Pasternak 2004), mostrem la versió més recent, traduïda per Marta Rebón directament del rus (Pasternak 2010), seguida de la de Fernando Gutiérrez (Pasternak 1993), per acabar amb la catalana de Joan Cornudella de 1965 (Pasternak 1987). Finalment, donem, no com a model, sinó més aviat com a mostra, la nostra traducció.

#### 3.1 Primer fragment

##### (PASTERNAK 2004: 6–7)

Шли и шли и пели “Вечную память”, и когда останавливались, казалось, что ее по залаженному продолжают петь ноги, лошади, дуновения ветра.

Прохожие пропускали шествие, считали венки, крестились. Любопытные входили в процессию, спрашивали: “Кого хоронят?” Им отвечали: “Живаго”. “Вот оно что. Тогда понятно”. —“Да не его. Ее”. —“Все равно. Царствие небесное. Похороны богатые”.

Замелькали последние минуты, считанные, бесповоротные. “Господня земля и исполнение ее, вселенная и вси живущие на ней”. Священник крестящим движением бросил горсть земли на Марью Николаевну. Запели “Со духи праведных”. Началась страшная гонка. Гроб закрыли, заколотили, стали опускать. Отбарабанил дождь комьев, которыми торопливо в четыре лопаты забросали могилу. На ней вырос холмик. На него взошел десятилетний мальчик.

Только в состоянии оцепенения и бесчувственности, обыкновенно наступающих к концу больших похорон, могло показаться, что мальчик хочет сказать слово на материнской могиле.

Он поднял голову и окинул с возвышения осенние пустыри и главы монастыря отсутствующим взором. Его курносое лицо исказилось. Шея его вытянулась. Если бы таким движением поднял голову волчонок, было бы ясно, что он сейчас завоет. Закрыв лицо руками, мальчик зарыдал. Летевшее навстречу облако стало хлестать его по рукам и лицу мокрыми плетями холодного ливня. К могиле прошел человек в черном, со сборками на узких облегающих рукавах. Это был брат покойной и дядя плакавшего мальчика, расстриженный по собственному прошению священник Николай Николаевич Веденяпин. Он подошел к мальчику и увел его с кладбища.

##### (Pasternak 2010: 9–10)

Andaban y andaban y cantaban *Eterna memoria*<sup>8</sup> y, cuando se detenían, parecía que los pies, los caballos y el hálito del viento prosiguiesen, obstinados, la entonación del canto.

Los transeúntes se apartaban para ceder el paso al cortejo, contaban las coronas, se santiguaban. Los curiosos se unían a la procesión, preguntaban:

—¿A quién entierran?

Les respondían:

—A Zhivago.

—¡Ah, así que es eso! Entonces se entiende.

—Pero no a él. A ella.

—Da lo mismo. ¡Que en paz descanse! Magníficas exequias.

Se sucedieron, veloces, los últimos minutos, contados, irrevocables. «Del Señor es la tierra y todo cuanto hay en ella, el mundo y cuantos lo habitan.»<sup>9</sup> El sacerdote, con el gesto de la bendición, arrojó un puñado de tierra sobre María Nikoláyevna. Se entonó *Con el alma de los justos*.<sup>10</sup> Comenzó un ritmo frenético. Cerraron el ataúd, lo clavaron y se pusieron a bajarlo a la fosa. Una lluvia de paladas de tierra, lanzadas a toda prisa, tamborileó sobre el féretro hasta que se formó un pequeño túmulo. Sobre él subió un niño de diez años.

Sólo en ese estado de insensibilidad y embotamiento que suele sobrevenir al término de un funeral solemne puede darse que un niño quiera pronunciar una oración sobre la tumba de su madre.

El chiquillo levantó la cabeza y, desde lo alto, extendió su mirada ausente sobre los yermos campos otoñales y las cúpulas del monasterio. Su rostro de nariz chata se contrajo. Su cuello se estiró. Si con idéntico movimiento hubiese erguido la cabeza un lobezo, habría resultado claro que iba a ponerse a aullar. Tras cubrirse el rostro con las manos, el niño prorrumpió en sollozos. Una nube que volaba a su encuentro comenzó a azotarle manos y cara con los húmedos látigos de un gélido aguacero. Un hombre vestido de negro, con las mangas estrechas y ceñidas formándole pliegues sobre los brazos, se aproximó a la tumba. Era el hermano de la difunta y tío del niño que se deshacía en lágrimas, Nikolái Nikoláyevich Vedeniapin, sacerdote secularizado a petición suya. Se acercó al niño y se lo llevó del cementerio.

**(PASTERNAK 1993: 25–26)**

Andaban, y al andar cantaban *Eterna memoria*. Los pies, los caballos y el soplo del viento parecían continuar el cántico en las pausas.

<sup>8</sup> En la liturgia ortodoxa se cantan estas palabras en el interior de la iglesia, al término del rito fúnebre, antes de llevar al exterior el cuerpo del difunto, y después se repiten en el trayecto hacia el cementerio, en alternancia con otros cánticos. (Salvo indicación contraria, todas las notas son de la traductora.)

<sup>9</sup> Estas palabras del primer verso del Salmo 2.4 son pronunciadas por el sacerdote mientras bendice al difunto y le arroja un puñado de tierra.

<sup>10</sup> Estrofa de un cántico de la misa de réquiem que se entona justo antes de cerrar el ataúd y bajarlo a la tumba.

Los transeúntes abrían paso al cortejo, contaban las coronas y se santiguaban. Los curiosos, metiéndose entre las filas, preguntaban:

—¿A quién entierran?

Y les respondían:

—A Zhivago.

—¡Ah, vaya! Entonces se entiende.

—Pero no a él.

—Da lo mismo. ¡Dios la tenga en el cielo! Lujoso entierro.

Se sucedían los últimos minutos, contados e irrevocables.

El sacerdote, con el ademán de la bendición, arrojó un puñado de tierra sobre Maria Nikoláyevna. Se entonó *La tierra del Señor y su creación*. Después comenzó un terrible ajeteo. Cerraron el ataúd, lo clavaron y lo bajaron a la fosa. Tamborileó la lluvia de tierra arrojada apresuradamente con cuatro palas sobre el féretro. En el lugar de la tumba se formó un pequeño túmulo. Sobre él se encaramó un niño de diez años.

Sólo en ese estado de entorpecimiento e insensibilidad que suele producirse hacia el final de los entierros solemnes puede parecer plausible que un chiquillo quiera pronunciar unas palabras sobre la tumba de su propia madre.

Levantó la cabeza y abarcó con mirada ausente los desiertos campos otoñales y las cúpulas del monasterio. Su rostro achatado se alteró. Su cuello se alargó. Si hubiese sido un lobezno el que levantara la cabeza con aquel gesto, hubiérase dicho que estaba a punto de aullar. Tapándose la cara con las manos el chiquillo prorrumpió en sollozos. Una nube que acudía hacia él comenzó a golpearlo sobre las manos y la cara con los líquidos azotes de un helado chubasco. Un hombre se acercó a la tumba; vestía de negro, y las mangas estrechas y ceñidas formaban pliegues en sus brazos. Era el hermano de la muerta y tío del chiquillo que lloraba, el sacerdote Nikolái Nikoláyevich Vedeniapin, fuera de su ministerio a petición propia. Se acercó al chiquillo y se lo llevó.

**(PASTERNAK 1987: 5–6)**

Caminaven, i tot caminant cantaven «Eterna memòria». A les pauses, els peus, els cavalls i l'alenar del vent semblaven continuar l'entonació del càntic.

Els passavolants obrien pas al seguici, comptaven les corones i es persignaven. Els tafaners, ficant-se entre els rengles, preguntaven:

—Qui és el mort?

La resposta era:

—Givago.

—Ah! Aleshores es comprèn.

—Però no és ell. És ella.

—Tant li fa. Déu l'hagi perdonada. Enterrament de luxe.

Passaren els darrers minuts comptats, irrevocables.

El clergue, amb el gest de la benedicció, llençà una almosta de terra sobre Maria Nikolàievna. Fou entonat «La terra del Senyor i la seva creació». Després s'inicià un terrible

crescendo. El bagul fou tancat, clavat i baixat a la fossa. Una pluja de paletades de terra, llençada amb pressa, tamborinejà damunt la caixa, fins a formar un petit túmul. Damunt d'ell s'enfilà un infant de deu anys.

Només en aqueix estat de fada insensibilitat que s'escau produir-se en els enterraments solemniats, pot semblar plausible que un marrec vulgui pronunciar un discurs damunt la tomba de la seva pròpia mare.

El minyó aixecà el cap i des del túmul passejà l'absent esguard pels deserts camps autumnaus i per les cúpules del monestir. Contragué lleument el seu rostre aplanat i allargà el coll. Si el qui alçava el cap amb aquell posat sorrut hagués estat un llobató, hauríeu dit que estava a punt d'udolar.

L'infant es cobrí el rostre amb les mans i esclatà en sanglots. Un núvol que li anava a l'encontre començà a colpejar-lo a les mans i al rostre amb una glaçada rauxa de fuets líquids. Un home s'acostà a la tomba; duia vestit negre, amb les mànigues estretes i cenyides formant plecs.

Era germà de la difunta i oncle del minyó que plorava: el sacerdot Nikolai Nikolàievitx Vedenjapin, afranquit del seu ministeri a petició pròpia. S'atansà a l'infant i se l'endugué.

#### **(VERSÍO DE RICARD SAN VICENTE [RSV])**

La gent caminava i tot avançant cantava «Glòria eterna» i quan s'aturava semblava que les cames, els cavalls i els cops de vent seguien entonant el mateix cant.

El vianants deixaven passar la comitiva, comptaven els rams, es feien el senyal de la creu. Els curiosos es ficaven a la processó i preguntaven: «¿Qui enterren?» I els responien: «Jivago». «Vaja! Ara s'entén!». «No ell, sinó la seva esposa». «Tant li fa» —responien—: «Al cel sia. Un enterrament ben luxós».

Fugien ràpid els darrers instants, comptats i irretornables. «La terra del Senyor i creació d'aquest, i totes les criatures que hi viuen». El sacerdot, tot fent el senyal de la creu, va llençar un grapat de terra sobre Mària Nikolàievna. Els presents van cantar «Els esperits dels justos». I aleshores tot es va precipitar. Van tancar el taüt, el van clavar i baixar a la tomba. Va tamborinar una pluja de terra amb què quatre apressats cops de pala van omplir la tomba. Al seu damunt va créixer un petit turó. I, a sobre, s'hi va enfilel un nen de deu anys.

Només en un estat d'aclapament i d'insensibilitat, que sol produir-se al final d'un gran enterrament, algú podria imaginar que el noi volia dir unes paraules sobre la tomba de la mare.

Va aixecar el cap i amb mirada absent va examinar des del turó els espais buits de la tardor i les cúpules dels monestirs. El seu rostre camús es va desfigurar. Se li va allargar el coll. Si hagués estat un llobató qui amb aquest gest hagués aixecat el cap, ningú no hauria pas dubtat que en aquell instant es posaria a udolar. Cobrint-se la cara amb les mans, el noi va sanglotar. Un núvol, que volava al seu encontre, li assotà els braços i la cara amb els fuets molls del fred xàfec. A la tomba es va acostar un home vestit de color negre, amb les mànigues frunzides i estretes. Era el germà de la difunta i l'oncle del nen que plorava:

Nikolai Nikolàievitx Vedeniapin, un excapellà exclaustat per pròpia voluntat. L'home es va acostar al nen i se'l va endur del cementiri.

### 3.2 Segon fragment

**(PASTERNAK 2004: 67–70)**

Как-то вечером в конце ноября Юра вернулся из университета поздно, очень усталый и целый день не евши. Ему сказали, что днем была страшная тревога, у Анны Ивановны сделались судороги, съехалось несколько врачей, советовали послать за священником, но потом эту мысль оставили. Теперь ей лучше, она в сознании и велела, как только придет Юра, безотлагательно прислать его к ней.

Юра послушался и, не переодеваясь, прошел в спальню.

Комната носила следы недавнего переполоха. Сиделка бесшумными движениями перекладывала что-то на тумбочке. Кругом валялись скомканные салфетки и сырые полотенца из-под компрессов. Вода в полоскательнице была слегка розовата от сплюнутой крови. В ней валялись осколки стеклянных ампул с отломанными горлышками и взбухшие от воды клочки ваты.

Больная плавала в поту и кончиком языка облизывала сухие губы. Она резко осунулась с утра, когда Юра видел ее в последний раз.

—Не ошибка ли в диагнозе? —подумал он. —Все признаки крупозного. Кажется, это кризис. Поздоровавшись с Анною Ивановной и сказав что-то ободряюще пустое, что говорится всегда в таких случаях, он выслал сиделку из комнаты. Взяв Анну Ивановну за руку, чтобы сосчитать пульс, он другой рукой полез в тужурку за стетоскопом. Движением головы Анна Ивановна показала, что это лишнее. Юра понял, что ей нужно от него что-то другое. Собравшись с силами, Анна Ивановна заговорила:

—Вот, исповедывать хотели... Смерть нависла... Может каждую минуту... Зуб идешь рвать, боишься, больно, готовишься... А тут не зуб, всю, всю тебя, всю жизнь... хруст, и вон, как щипцами... А что это такое?... Никто не знает... И мне тоскливо и страшно.

Анна Ивановна замолчала. Слезы градом катились у нее по щекам. Юра ничего не говорил. Через минуту Анна Ивановна продолжала:

—Ты талантливый... А талант, это... не как у всех... Ты должен что-то знать... Скажи мне что-нибудь... Успокой меня.

—Ну что же мне сказать, —ответил Юра, беспокойно заерзал по стулу, встал, прошелся и снова сел. —Во-первых, завтра вам станет лучше —есть признаки, даю вам голову на отсечение. А затем —смерть, сознание, вера в воскресение... Вы хотите знать мое мнение естественника? Может быть, как-нибудь в другой раз? Нет? Немедленно? Ну как знаете. Только это ведь трудно так, сразу.

И он прочел ей экспромтом целую лекцию, сам удивляясь, как это у него вышло.

—Воскресение. В той грубейшей форме, как это утверждается для утешения слабейших, это мне чуждо. И слова Христа о живых и мертвых я понимал всегда по-другому. Где вы разместите эти полчища, набранные по всем тысячелетиям? Для них не хватит вселенной, и Богу, добру и смыслу придется убраться из мира. Их задавят в этой жадной животной толчее.

Но все время одна и та же необъятно тождественная жизнь наполняет вселенную и ежечасно обновляется в неисчислимых сочетаниях и превращениях. Вот вы опасаетесь, воскреснете ли вы, а вы уже воскресли, когда родились, и этого не заметили.

Будет ли вам больно, ощущает ли ткань свой распад? То есть, другими словами, что будет с вашим сознанием? Но что такое сознание? Рассмотрим. Сознательно желать уснуть —верная бессонница, сознательная попытка вчувствоваться в работу собственного пищеварения— верное расстройство его иннервации. Сознание яд, средство самоотравления для субъекта, применяющего его на самом себе. Сознание —свет, бьющий наружу, сознание освещает перед нами дорогу, чтоб не споткнуться. Сознание это зажженные фары впереди идущего паровоза. Обратите их светом внутрь и случится катастрофа.

Итак, что будет с вашим сознанием? Вашим. Вашим. А что вы такое? В этом вся загвоздка. Разберемся. Чем вы себя помните, какую часть сознавали из своего состава? Свои почки, печень, сосуды? Нет, сколько ни припомните, вы всегда заставляли себя в наружном, деятельном проявлении, в делах ваших рук, в семье, в других. А теперь повнимательнее. Человек в других людях и есть душа человека. Вот что вы есть, вот чем дышало, питалось, упивалось всю жизнь ваше сознание. Вашей душой, вашим бессмертием, вашей жизнью в других. И что же? В других вы были, в других и останетесь. И какая вам разница, что потом это будет называться памятью. Это будете вы, вошедшая в состав будущего.

Наконец, последнее. Не о чем беспокоиться. Смерти нет. Смерть не по нашей части. А вот вы сказали талант, это другое дело, это наше, это открыто нам. А талант —в высшем широчайшем понятии есть дар жизни.

Смерти не будет, говорит Иоанн Богослов, и вы послушайте простоту его аргументации. Смерти не будет, потому что прежнее прошло. Это почти как: смерти не будет, потому что это уже видали, это старо и надоело, а теперь требуется новое, а новое есть жизнь вечная.

Он расхаживал по комнате, говоря это. “Усните”, —сказал он, подойдя к кровати и положив руки на голову Анны Ивановны. Прошло несколько минут. Анна Ивановна стала засыпать.

Юра тихо вышел из комнаты и сказал Егоровне, чтобы она послала в спальню сиделку. —Чорт знает что, —думал он, —я становлюсь каким-то шарлатаном. Заговариваю, лечу наложением рук. На другой день Анне Ивановне стало лучше.

**(PASTERNAK 2010: 93–97)**



A finales de noviembre, una noche, Yura volvió tarde de la universidad, muy cansado y sin haber comido nada en toda la jornada. Le dijeron que durante el día se había producido una terrible alarma. Anna Ivánovna había tenido convulsiones, varios médicos la habían visitado y aconsejaron que se llamara al sacerdote, pero después mudaron de parecer. Ahora se encontraba mejor, había recobrado la conciencia y pedido que en cuanto llegase Yura fuese a veda al instante.

Yura obedeció y, sin cambiarse de ropa, se dirigió a su dormitorio.

En la habitación eran visibles las huellas del revuelo reciente. Con movimientos silenciosos, la enfermera ordenaba algo en la mesilla de noche. Alrededor, en desorden, se veían servilletas arrugadas y toallas húmedas que habían utilizado como compresas. El agua de la palangana estaba levemente rosada por la sangre expectorada. Dentro había fragmentos de frascos de vidrio con los cuellos rotos y trozos de algodón hinchados por el agua.

La enferma estaba empapada en sudor y con la punta de la lengua se humedecía los labios secos. Desde la mañana, cuando Yura la viera por última vez, había adelgazado visiblemente.

«¿No será un error de diagnóstico? —pensó—. Tiene todos los síntomas de una bronconeumonía. Y esto debe de ser una crisis.» Después de haber saludado a Anna Ivánovna y de decirle algunas trivialidades para animarla, como suele hacerse en estos casos, hizo salir a la enfermera de la habitación. Cogió la mano de Anna Ivánovna para tomarle el pulso y con la otra mano hurgó en la chaqueta en busca del estetoscopio. Con un movimiento de la cabeza, Anna Ivánovna le dio a entender que no era necesario. Yura comprendió que quería otra cosa. Reuniendo fuerzas, la mujer logró articular:

—¿Sabes? Querían que me confesara... La muerte me ha pasado cerca... Podría llegar en cualquier momento... Si uno va a sacarse una muela, tiene miedo, le duele, se prepara... Pero aquí no se trata de un diente, sino de mí, de toda yo, de toda mi vida... ¡Crac!, y fuera, como con un tirón de tenazas. ¿Y qué será eso...? Nadie lo sabe... Y me siento triste y asustada.

Anna Ivánovna calló. Las lágrimas le corrieron abundantemente por las mejillas. Yura no decía nada. Un momento después Anna Ivánovna continuó hablando:

—Tú tienes talento. Y cuando se tiene talento... no se es como todos los demás... Tienes que saber algo... Dime algo... Tranquilízame...

—¿Qué puedo decir? —respondió Yura, se removió inquieto en la silla, se levantó, dio algunos pasos y se sentó de nuevo—. En primer lugar, mañana se encontrará mejor. Hay síntomas de que así será, me juego la cabeza. y luego, la muerte, el alma, la fe en la resurrección... ¿Quiere conocer mi opinión de naturalista? ¿No sería mejor, tal vez, dejado para otra ocasión? ¿No? ¿Ahora mismo? Está bien, como quiera. Sólo que es un poco difícil, así, de sopetón.

Y le impartió una conferencia improvisada, sorprendiéndose él mismo del modo en que le salió.

—La resurrección. En su forma más tosca, la que se usa para confortar a los débiles, me resulta extraña. Y las palabras de Cristo sobre los vivos y los muertos siempre las he

comprendido de otra manera. ¿Dónde cabrían esos ejércitos reunidos a lo largo de los milenios? Para ellos no bastaría el universo, y Dios, el bien y la razón deberían desaparecer del mundo. Serían aplastados por ese tropel ávido y animalesco.

»Pero es siempre una vida idéntica e infinita la que llena el universo y se renueva a cada hora en innumerables combinaciones y transformaciones. A usted le preocupa saber si resucitará o no, cuando ya resucitó al nacer, sin darse cuenta.

»¿Padecerá dolor? ¿Sentirá el tejido su propia descomposición? Esto es, en otras palabras, ¿qué será de su conciencia? Pero ¿qué es la conciencia? Veamos. Desear conscientemente quedarse dormido es el insomnio infalible, esforzarse en tomar conciencia del proceso de digestión seguramente tendrá como resultado un trastorno de tipo nervioso. La conciencia es un veneno, un medio de autointoxicación para el sujeto que la aplica a sí mismo. La conciencia es una luz dirigida al exterior, la conciencia ilumina el camino ante nosotros, para que no tropecemos. La conciencia son los faros encendidos delante de una locomotora en marcha. Dirija la luz hacia el interior y se producirá una calamidad.

»Así, ¿qué será de su conciencia? La suya. He dicho la suya. Pero ¿quién es usted? Aquí está el quid. Examinemos la cuestión. ¿De qué se acuerda usted de sí misma, de qué parte de su sustancia es consciente? ¿De sus riñones, del hígado, de los vasos sanguíneos? No, por más que intente hacer memoria, usted siempre se manifestó hacia el exterior, en sus actos, en la obra de sus manos, en la familia, en los demás. Y ahora escúcheme bien. El alma del hombre es precisamente el hombre presente en los otros hombres. Esto es lo que usted es, esto es lo que ha respirado, de lo que se ha nutrido y embriagado su conciencia durante toda la vida. Eso es su alma, su inmortalidad, su vida en los demás. ¿Y entonces? Estuvo en los otros y en los otros permanecerá. ¿Qué diferencia implica para usted si eso después se llama recuerdo? Será usted que ha entrado a formar parte del futuro.

»Por fin, una última cosa. No hay de qué preocuparse. La muerte no existe. La muerte no es algo nuestro. Ha hablado de talento, y eso sí es otra cosa, algo nuestro, somos nosotros quienes lo hemos descubierto. Pero el talento, en su significado más elevado y más amplio, es el don de la vida.

»No habrá muerte,<sup>11</sup> dice san Juan Evangelista, y escuche la simplicidad de su argumentación. No habrá muerte porque lo que fue ya ha pasado. Es casi como decir: no habrá muerte porque esto ya lo vimos, es viejo y aburre, y ahora es preciso algo nuevo, y lo nuevo es la vida eterna.

Paseaba por la habitación mientras decía estas palabras.

—Duerma —dijo, acercándose a la cama y poniendo una mano sobre la cabeza de Anna Ivánovna.

Transcurrieron algunos minutos. Anna Ivánovna empezó a coger el sueño.

Yura salió en silencio de la estancia y dijo a Yegórovna que llamase a la enfermera para que fuese al cuarto.

<sup>11</sup> Apocalipsis, 21.4. Uno de los primeros títulos de la novela, que se remonta a 1946, había sido, precisamente, «No habrá muerte». (Nota de la traductora.)

«El diablo sabrá lo que quiere decir todo eso —pensó—. Me estoy convirtiendo en una especie de charlatán. Pronuncio conjuros, curo imponiendo las manos.»

Al día siguiente, Anna Ivánovna se sintió mejor.

**(PASTERNAK 1993: 95–97)**

Una noche, a finales de noviembre, Yura volvió tarde de la universidad, muy cansado y sin haber comido en todo el día. Le dijeron que durante toda la jornada se habían sentido llenos de angustia porque Anna Ivánovna había entrado en delirio, y los médicos que entonces la vieron aconsejaron que se llamara al sacerdote, pero que luego cambiaron de idea. Ahora estaba mejor, se había repuesto y pedido que en cuanto Yura llegase fuese a verla.

Yura obedeció y, sin quitarse el abrigo, entró en la alcoba. Había allí todavía huellas del reciente desbarajuste. Con silenciosos movimientos una enfermera ordenaba algo sobre la mesita de noche. Por todas partes veíanse servilletas arrugadas y toallas húmedas que fueron utilizadas para hacer compresas. En la palangana había agua ligeramente enrojecida de sangre. Allí se encontraban los restos de ampollas de cristal y trozos de algodón empapados en agua.

La enferma, anegada en sudor, se humedecía con la punta de la lengua los resecos labios. Parecía mucho más delgada que por la mañana, cuando Yura la vio la última vez.

«Con tal de que no hayamos equivocado el diagnóstico —pensó—. Son todos los síntomas de una pulmonía. Ésta debe de ser la crisis.»

Después de haber saludado a Anna Ivánovna y haberle dicho unas vagas palabras para animarla, como se hace en casos semejantes, rogó a la enfermera que saliese de la habitación. Tomó el pulso de Anna Ivánovna, y con la otra mano se buscó en la chaqueta el estetoscopio, pero ella, con un movimiento de cabeza, le indicó que era inútil. Yura comprendió que deseaba algo de él. Haciendo acopio de todas sus fuerzas Anna Ivánovna consiguió hablar:

—¿Sabes? Quiero confesarme... Me estoy muriendo... Es posible que de un momento a otro... Si una ha de sacarse una muela, tiene miedo, le duele, se prepara... Aquí no se trata de una muela, sino de una misma, de toda la vida... El ¡crac! y fuera, como con las tenazas... ¿Y qué será eso? Nadie lo sabe... Y yo tengo mucha pena y mucho miedo.

Calló. Las lágrimas rodaron abundantes por sus mejillas. Yura no decía nada. Al cabo de un instante Anna Ivánovna continuó:

—Tú eres inteligente..., tu inteligencia no es como la de los demás... Tienes que saber... Dime algo. Tranquilízame...

—¿Qué puedo decir yo? —respondió Yura. Se removió inquieto en la silla, se levantó, dio algunos pasos y volvió a sentarse—. En primer lugar, mañana se sentirá mejor. Hay síntomas que lo demuestran, pondría la mano en el fuego. Además: la muerte, el alma, la fe y la resurrección... ¿Quiere saber mi opinión de hombre naturalista? ¿No sería mejor en otra ocasión? ¿No? ¿En seguida? Bueno, como quiera. Sólo que resulta difícil así, de pronto.—E improvisó para ella una verdadera lección, maravillado de que le saliese tan bien—. La resurrección, en la forma más vulgar de que se habla de ella, como consuelo de los débiles, es extraña para mí. También he interpretado siempre de otro modo las palabras

de Cristo sobre los vivos y los muertos. ¿Dónde se meterían estos ejércitos reunidos en tantos milenios? No bastaría el universo, y la divinidad, el bien y el raciocinio deberían desaparecer del mundo. Serían aplastados por esa ávida muchedumbre animal.

»Pero, en el tiempo, siempre la misma vida, inconmensurablemente idéntica, vuelve a llenar el universo, cada hora se renueva en innumerables combinaciones y transformaciones. Y ahora se preocupa de si resucitará o no, cuando ya resucitó sin darse cuenta, cuando nació.

»¿Sentirá dolor? ¿Acaso siente el tejido la propia disolución? Es decir, con otras palabras, ¿qué será de su conciencia? Pero ¿qué es la conciencia? Veamos. Desear conscientemente dormir es verdadero insomnio, intentar conscientemente advertir el trabajo de la propia digestión es ir en busca de un trastorno de tipo nervioso. La conciencia es un veneno, un instrumento de autointoxicación para el individuo que la aplica a sí mismo. La conciencia es luz dirigida hacia fuera y que ilumina el resto del camino ante nosotros para evitar que tropecemos. La conciencia es el faro encendido en la parte delantera de la locomotora en marcha. Dirige la luz hacia el interior y se producirá la catástrofe.

»Por lo tanto, ¿qué será de su conciencia? Digo bien, suya. Suya. Pero, ante todo, ¿qué es usted? Ésta es la cuestión. Tratemos de orientarnos. ¿De qué modo tiene memoria de sí misma, de qué parte de su organismo es consciente? ¿De sus riñones, del hígado, de los vasos sanguíneos? No, recuerde y verá que siempre estuvo expresada hacia fuera en un acto, en la obra de sus manos, en su familia, en los demás. Y escúcheme ahora con atención. El alma del hombre es justamente el hombre presente en los otros hombres. Esto es lo que es, esto es lo que ha respirado, de lo que se ha alimentado y embriagado durante toda la vida su conciencia. De su alma, de su inmortalidad, de su vida en los demás. ¿Y qué? Ha vivido en los otros y en los otros se quedará. ¿Qué diferencia implica para usted que luego se llame recuerdo? Habrá entrado en la composición del futuro.

»Una última cosa. No hay de qué preocuparse. La muerte no existe. La muerte no está en nosotros. Ha hablado de inteligencia, y esto es otra cosa, una cosa nuestra, accesible para nosotros. La inteligencia, el talento, en el sentido más amplio, es el don de la vida.

»No habrá muerte, dice San Juan Evangelista, y verá qué simple es su argumentación. No habrá muerte porque aquello que fue antes ya ha pasado. Poco más o menos es esto: no habrá muerte porque esto ya fue, es viejo y se aburre, y ahora es necesario algo nuevo y lo nuevo es la vida eterna.

Yura, mientras decía esto, paseaba por la habitación.

—Duerma —dijo, acercándose a la cama y acariciándole la cabeza.

Pasaron unos minutos y Anna Ivánovna comenzó a amodorrarse.

Silenciosamente, Yura salió de la habitación y dijo a Yegórovna que llamase a la enfermera.

«Cualquiera sabe lo que esto quiere decir —pensó. Me estoy volviendo una especie de charlatán. Exorcizo, curo imponiendo las manos.»

Al día siguiente Anna Ivánovna estaba mejor.

**(PASTERNAK 1987: 85–88)**

Una nit de finals de novembre, Iura tornà tard de la Universitat, fatigadíssim i sense haver menjat res en tot el dia. Li van dir que durant tota la jornada havien passat una gran angoixa perquè Anna Ivànovna ja desvariejava, i els metges que havien estat cridats a consulta van aconsellar de demanar el capellà; però, més endavant, havien canviat d'idea. Ara es trobava més bé, s'havia refet i havia demanat que, bon punt tornés Iura, l'anés a veure.

Iura obeí i, sense ni tan sols treure's l'abric, entrà a la cambra.

Hi havia encara mostres del desgavell recent. Una infermera, amb silenciosos moviments, endreçava alguna cosa sobre la tauleta de nit. Pertot hi havia tovallons rebregats, i eixugamans molls que havien servit per a fer compreses. En una griala l'aigua es veia lleugerament tenyida de sang, i es descobrien flascons trencats i manyocs de cotó fluix.

La infermera suava a raig fet i es passava la punta de la llengua pels llavis eixuts. Semblava haver-se amagrit molt des del matí, quan Iura l'havia vista el darrer cop.

—Si almenys no han errat el diagnòstic —pensà—. Els símptomes són tots de pulmonia. Ara deu trobar-se en plena crisi.

Havent saludat Anna Ivànovna i després d'adreçar-li uns vagues mots d'encoratjament, tal com es fa en casos semblants, pregà la infermera de sortir de la cambra. Va prendre el pols d'Anna Ivànovna, amb els dits, i es posà l'altra mà a la butxaca buscant l'estetoscopi, però ella, amb un moviment del cap, li féu signe que era inútil. Jura comprengué que volia alguna cosa d'ell. Reunint forces, Anna Ivànovna pogué dir:

—No ho saps? Vull confessar-me... Em moro... Pot ocórrer d'un moment a l'altre... Si et cal treure't un queixal, t'agafa por, et fa mal, et prepares. Aquí no es tracta d'un queixal, sinó de mi, de tota la meva vida... el crac, i a fora, com amb les estenalles... ¿I què deu ser això? No ho sap ningú. I sofreixo tant i tinc tanta por!

Va callar. Les llàgrimes li lliscaven galta avall, sense parar. Iura no deia res. Al cap d'un moment, Anna Ivànovna continuà:

—Tu ets intel·ligent... la teva intel·ligència no és com la dels altres... Tu deus saber... Digues-me alguna cosa... Tranquillitza'm...

—Què puc dir-te? —respongué Iura. Es regirà inquiet a la cadira, s'aixecà, féu algunes passes i tornà a seure—. En primer lloc, demà et trobaràs més bé; em jugaria el cap que aquests són els símptomes. Demés: la mort, l'ànima, la resurrecció i la fe... ¿Vols saber la meva opinió d'home estudiós? ¿No valdria més deixar-ho per a una altra ocasió? No? De seguida? Bé; com vulguis. Sinó que resulta difícil així, de sobte —i li va improvisar pròpiament una veritable lliçó, meravellat ell mateix que li sortís tan bé.

—La resurrecció... en la forma més vulgar com se'n parla, la consolació dels febles, m'és estranya. També he interpretat sempre altrament les paraules de Crist sobre els vius i els morts. ¿On ficariem aquests immensos exèrcits arrengrats en tots els millennis? L'univers no bastaria, i la divinitat, el bé i el raciocini haurien de desaparèixer del món. Serien esclafats per aqueixa àvida gernació animal.

»Però, en el temps, és sempre la mateixa vida, immesurablement idèntica, que omple l'univers; cada hora es renova en innombrables combinacions i transformacions. Ara tu et

preocupes de si ressuscitaràs o no, quan la veritat és que ja vas ressuscitar sense adonar-te'n el dia que vas néixer.

»Sentiràs dolor? ¿És que potser sent el teixit la seva pròpia dissolució? És a dir, amb altres paraules: ¿què serà de la teva consciència? Però que és la consciència? Vejam. Desitjar conscientment dormir és pròpiament l'insomni; intentar conscientment advertir el treball de la pròpia digestió és, naturalment, provocar un trastorn nerviós. La consciència és un verí, un instrument d'autointoxicació, per al subjecte que se l'aplica a si mateix. La consciència és la llum que es projecta cap al defora i que illumina el camí davant nostre per evitar-nos les ensopegades. La consciència és el fanal encès al davant de la locomotora en marxa. Gira cap endins el llum i es produirà la catàstrofe.

»I doncs, què serà de la teva consciència? Teva, de la teva, dic. Però, tu: què ets? Aquesta és la qüestió. Tractem d'orientar-nos. En quina forma tens memòria de tu mateixa; de quina part del teu organisme ets conscient? ¿Dels teus ronyons, del teu fetge o dels teus vasos sanguinis? No; fins on abasti el teu record, sempre t'advertiràs en una manifestació extrínseca, en un acte, en les obres de les teves mans, en la teva família, en els altres. I, ara, escolta'm bé. L'ànima de l'home és l'home present en els altres homes, i res més. Vet aquí el que ets, això és el que ha respirat, d'això s'ha nodrit i embriagat tota la vida la teva consciència. De la teva ànima, de la teva immortalitat, de la teva vida en els altres. ¿I doncs? Has viscut en els altres i en els altres romandràs. ¿Què vull dir, per a tu, que això després sigui anomenat record?; quina diferència hi ha?

»I una darrera cosa: no cal que et preocupis, la mort no existeix. La mort no està en nosaltres. Ara has parlat d'intel·ligència, i això ja és una altra cosa, una cosa nostra, accessible per a nosaltres. La intel·ligència, el talent, en el sentit més elevat i més ampli, és el de la vida.

»No morireu, diu sant Joan Evangelista; i ara escolta la senzillesa de la seva argumentació. No morireu perquè allò que fou abans ja ha passat. Poc més o menys, és això: no morireu perquè això ja ha estat, és vell i fastigós, i ara anheleu alguna cosa nova, i aquesta cosa nova és la vida eterna.

Tot parlant, Iura es passejava per la cambra.

—Dorm —digué acostant-se al llit i acaronent-li el cap.

Passaren alguns minuts i Anna Ivànovna començà d'ensopir-se.

Silenciosament, Iura sortí de la cambra i digué a l'Egórovna que cridés la infermera.

«El diable sap que vol dir això —pensà—. M'estic convertint en una mena de xarlatà. Faig exorcismes, guareixo per la imposició de les mans.»

L'endemà, Anna Ivànovna estava millor.

### (RSV)

Una nit de finals de novembre, Iura va tornar de la universitat tard, molt cansat i sense haver menjat en tot el dia. Li van dir que durant el dia hi havia hagut un gran ensurt, Anna Ivànovna va tenir uns espasmes, van acudir-hi uns quants metges, i es va creure oportú cridar un sacerdot, però després es va abandonar la idea. Ara es trobava millor, estava



conscient i va manar que, Iura, tan bon punt arribés, es presentés, sense cap dilació, al seu costat.

Iura va obeir i, sense canviar-se, es va dirigir al dormitori.

L'habitació evidenciava el recent desgavell. Una infermera, amb moviments silenciosos, tornava al seu lloc sobre la tauleta alguns objectes. Al voltant es veien per terra tovallons rebregats i tovalloles humides que havien servit de compreses. L'aigua del gibrell era una mica rosada per la sang que s'hi havia escopit. S'hi veien tirats trossos de flascons de vidre amb els colls trencats i flocs de cotó inflats d'aigua.

La malalta nedava en la seva pròpia suor i amb la punta de la llengua es llepava els llavis secs. El seu aspecte havia desmillorat molt des del matí, quan Iura l'havia vist per darrer cop.

«No hi haurà un error en el diagnòstic? —es va dir—. Són tots els símptomes d'una pneumònia. Sembla que està passant la crisi.»

Després de saludar Anna Ivànovna i de dir-li quatre paraules buides per animar-la, les que es diuen en ocasions com aquesta, va fer sortir la infermera de l'habitació. Després d'agafar Anna Ivànovna pel braç, per mesurar-li el pols, va ficar l'altra mà dins la jaqueta tot buscant l'estetoscopi. Anna Ivànovna va moure el cap volent dir que això era inútil. Iura va comprendre que volia d'ell una altra cosa. Tot reunint forces, Anna Ivànovna va dir:

—Ja veu, em volien confessar... Sento la mort propera... Potser, en qualsevol instant... Quan vas a treure't una dent, tens por que et facin mal, et prepares... Ara, en canvi, ja no és una dent, sinó tota tu, tota la teva vida... ¡pam i fora! Com amb unes pinces... Però, què és això?... Ningú no ho sap... Aquesta situació m'angoixa, tinc por.

Anna Ivànovna va callar. Les llàgrimes li queien com un riu per les galtes. Iura no deia res. Després d'un minut Anna Ivànovna va continuar:

—Ets un home de talent... i quan tens talent, això no se sent com els altres... Tu has de saber quelcom més... Diques alguna cosa... Tranquil·litza'm.

—Què vol que li digui? —va contestar Iura i es va moure intranquil sobre la cadira, es va aixecar, va caminar per l'habitació i es va tornar a asseure—. En primer lloc, demà es trobarà millor; els indicis hi són, m'hi jugaria el coll. I pel que fa a la mort, tot això de la consciència, de la fe en la resurrecció... Vol saber l'opinió d'un home de ciències? ¿No creu que ho podríem deixar per a un altre dia? ¿No? ¿Ara mateix? Bé, com vulgui. Encara que, així de sobte, no és fàcil.

I va improvisar tota una lliçó, de manera que ell mateix es va sorprendre de com li va sortir el discurs.

—La resurrecció, en la forma més que grollera que alguns plantegen per tal de tranquil·litzar els dèbils, em resulta aliena. I les paraules de Crist sobre els vius i els morts jo sempre les he enteses d'una altra manera. On ficaria vostè tots aquests exèrcits acumulats durant mil·lennis? No hi hauria prou universs per a tots ells, i fins i tot Déu, el bé i els sentits hauran de fugir del món. Perquè seran aixafats per tota aquesta gentada voraç i salvatge.

Però la mateixa vida inabastable i triomfal sempre, constantment, omple l'Univers i es renova a cada instant en incomptables combinacions i transformacions. Vostè, per exemple,

no està segura de si ressuscitarà, quan de fet vostè ja ha ressuscitat, ho va fer quan va néixer i no ho va notar.

Sentirà dolor? Percebran els seus teixits la seva descomposició? És a dir, amb altres paraules, què succeirà amb la seva consciència? Però, què és la consciència? Traiem-ne l'entrellat. Intenta adormir-te conscientment i segur que et guanyes un bon insomni; intenta prendre consciència clara sobre el funcionament de la teva pròpia digestió i ja tens garantit un trastorn en les innervacions. La consciència és un verí, és un mitjà d'autointoxicació per a la persona que se l'aplica a si mateixa. La consciència és la llum que brolla vers l'exterior, la consciència ens illumina el camí davant nostre per tal que no ensopeguem. La consciència són els fars encesos davant de la locomotora. Dirigiu la llum cap a l'interior i es produirà una catàstrofe.

Així doncs, que passarà amb la seva consciència? Amb la seva, la seva. I vostè mateixa què és? En això rau tota la qüestió. Traiem-ne l'entrellat. Què es el que vostè recorda de si mateixa? De quina part de tot el que és vostè en té consciència? Dels seus ronyons, del fetge, dels vasos sanguinis? No. Per molt que faci memòria sempre s'ha vist vostè mateixa en una projecció externa, actuant, projectant-se en les obres de les seves mans, en la família, en els altres. I ara fixi-s'hi bé. L'home en els altres és justament l'ànima de l'home. Això és el que és vostè; amb això ha respirat i ha alimentat sempre la seva consciència. Amb la seva ànima, amb la seva immortalitat, amb la seva vida en l'altre. I bé? Vostè ha estat en els altres i en els altres romandrà. I tant li fa si d'això després en diuen memòria. Això serà vostè, quan hagi entrat a formar part del futur.

Per acabar, una darrera cosa. No cal preocupar-se per res. La mort no existeix. La mort no és cosa nostra. Vostè ha parlat del talent, això és una altra història, això ens pertany i s'obre davant nostre. Jo diria que el talent, en el sentit més elevat i ampli, és el do de la vida.

No hi haurà mort, com diu Joan l'evangelista. Escolti la senzillesa de la seva argumentació. No hi haurà mort perquè el passat ja ha passat. És com dir: no hi haurà mort perquè això ja ho hem vist, perquè ja és cosa vella i ja n'estem farts; perquè ara necessitem quelcom nou, i això nou és la vida eterna.

Iura caminava per l'habitació mentre deia aquestes paraules.

—Ara dormi —va dir quan es va acostar al llit i va posar les mans sobre el cap d'Anna Ivànovna. Van passar uns quants minuts. Anna Ivànovna es va començar a adormir.

Iura va sortir amb compte de l'habitació i va dir a Iegórovna que fes venir la infermera.

«El diable se m'emporti —va pensar—. M'estic tornant un xarlatà».

### 3.3 Tercer fragment

#### (PASTERNAK 2004: 145–146)

Вы подумайте, какое сейчас время! И мы с вами живем в эти дни! Ведь только раз в вечность случается такая небывальщина. Подумайте: со всей России сорвало крышу, и мы со всем народом очутились под открытым небом. И некому

за нами подглядывать. Свобода! Настоящая, не на словах и в требованиях, а с неба свалившаяся, сверх ожидания. Свобода по нечаянности, по недоразумению.

И как все растерянно–огромны! Вы заметили? Как будто каждый подавлен самим собою, своим открывшимся богатырством.

Да вы гладьте, говорю я. Молчите. Вам не скучно? Я вам утюг сменю.

Вчера я ночной митинг наблюдал. Поразительное зрелище. Сдвинулась Русь матушка, не стоит ей на месте, ходит не находится, говорит не наговорится. И не то чтоб говорили одни только люди. Сошлись и беседуют звезды и деревья, философствуют ночные цветы и митингуют каменные здания. Что–то евангельское, не правда ли? Как во времена апостолов. Помните, у Павла? “Говорите языками и пророчествуйте. Молитесь о даре истолкования”.

— Про митингующие деревья и звезды мне понятно. Я знаю, что вы хотите сказать. У меня самой бывало.

— Половину сделала война, остальное довершила революция. Война была искусственным перерывом жизни, точно существование можно на время отсрочить (какая бессмыслица!). Революция вырвалась против воли, как слишком долго задержанный вздох. Каждый ожил, переродился, у всех превращения, перевороты. Можно было бы сказать: с каждым случилось по две революции, одна своя, личная, а другая общая. Мне кажется, социализм —это море, в которое должны ручьями влиться все эти свои, отдельные революции, море жизни, море самобытности. Море жизни, сказал я, той жизни, которую можно видеть на картинах, жизни гениализированной, жизни, творчески обогащенной. Но теперь люди решили испытать ее не в книгах, а на себе, не в отвлечении, а на практике.

Неожиданное дрожание голоса выдало начинающееся волнение доктора. Прервав на минуту глаженье, Лариса Федоровна посмотрела на него серьезно и удивленно. Он смешался и забыл, о чем он говорил. После короткой паузы он заговорил снова. Очертя голову он понес Бог знает что. Он сказал:

— В эти дни так тянет жить честно и производительно! Так хочется быть частью общего одушевления! И вот среди охватившей всех радости я встречаю ваш загадочно невеселый взгляд, блуждающий неве домо где, в тридевятом царстве, в тридесютом государстве. Что бы я дал за то, чтобы его не было, чтобы на вашем лице было написано, что вы довольны судьбой и вам ничего ни от кого не надо. Чтобы какой–нибудь близкий вам человек, ваш друг или муж (самое лучшее, если бы это был военный) взял меня за руку и попросил не беспокоиться о вашей участи и не утруждать вас своим вниманием. А я вырвал бы руку, размахнулся, и... Ах, я забылся! Простите, пожалуйста.

#### **(PASTERNAK 2010: 199–200)**

»¡Piense qué tiempos son éstos! ¡Y nosotros los estamos viviendo! Cosas tan increíbles tal vez sólo ocurran una vez en la eternidad. Piénselo: han arrancado el techo a toda Rusia y nosotros, junto con todo el pueblo, nos encontramos a cielo abierto. Y sin nadie que nos

controle. ¡La libertad! La auténtica, no la de las palabras y las reivindicaciones, sino la caída del cielo, en contra de lo esperado. La libertad por casualidad, por equivocación.

»¡Y qué grandes se sienten todos en su desconcierto! ¿Se ha dado cuenta? Como si cada uno estuviese aplastado por sí mismo, por la grandeza heroica que ha descubierto en él. ¿La aburro? Le cambiaré la plancha.

»Ayer asistí al mitin nocturno. Un espectáculo sorprendente. Es la madre Rusia la que se ha movido, la que no se ha quedado en el sitio, camina y no se cansa de andar, habla y de hablar no se cansa. Y no son sólo los hombres los que hablan. Se reúnen y hablan las estrellas y los árboles, filosofan las flores nocturnas y celebran mítines los edificios de piedra. Es algo evangélico, ¿no es cierto? Como en los tiempos de los apóstoles. ¿Se acuerda de san Pablo? «Hablad las lenguas y profetizad. Rogad para que se os dé el don de la interpretación.»

Comprendo lo que dice a propósito de los árboles y las estrellas que celebran mítines. Sé lo que quiere decir. Yo también he tenido esa impresión.

—La mitad fue obra de la guerra, el resto lo hizo la revolución. La guerra fue una pausa artificial de la vida, como si la existencia pudiera diferirse por cierto tiempo, ¡qué absurdo! La revolución surgió involuntariamente, como un suspiro retenido durante largo tiempo. Todos los hombres volvieron a la vida, se sintieron renacer, todo el mundo sufrió cambios, transformaciones. Se podría decir que cada persona pasó por dos revoluciones: una propia, personal, y otra general. Me parece que el socialismo es un mar en el que deben confluír como ríos estas revoluciones particulares, el mar de la vida, el mar de la originalidad de cada ser. El mar de la vida, sí, de esa vida que se puede ver en los cuadros, una vida transformada por los genios, enriquecida por la creación. Pero ahora la gente ha decidido experimentarla, no en los libros, sino en sí mismos, no en la abstracción, sino en la práctica.

Un temblor inesperado de la voz traicionó la naciente agitación del doctor. Larisa Fiódorovna dejó de planchar por un instante y lo miró, seria y asombrada. Él se turbó y olvidó lo que estaba diciendo. Después de una breve pausa, comenzó a hablar de nuevo. Sin ton ni son, se puso a decir lo que le venía a la cabeza.

—En estos días hay muchísimos deseos de vivir de un modo honrado y productivo. ¡Se tienen tantas ganas de participar del fervor general! Y he aquí que en medio de la alegría que se ha apoderado de todos, me encuentro con la tristeza enigmática de su mirada, que vaga no se sabe dónde, por mundos ignotos. ¡Qué no daría yo para que eso no fuese así, para que se leyera en su cara que está usted contenta con su destino y que no necesita a nadie! Para que alguna persona cercana a usted, un amigo suyo o su marido (cuánto mejor sería que se tratara de un militar), me tornara del brazo y me dijera que no me preocupara por su suerte y que no la incomodara con mis atenciones. Y yo apartaría el brazo, lo levantaría y... ¡Ay, estoy confuso! Perdóneme, se lo ruego.

### **(PASTERNAK 1993: 184–185)**

»¡Se imagina qué tiempos son éstos! ¡Y nosotros los vivimos! Cosas tan extraordinarias solamente ocurren una vez en la eternidad. Es como si un vendaval se le hubiese llevado el tejado a toda Rusia, y nosotros junto con todo el pueblo nos hubiéramos encontrado

de pronto a la intemperie, bajo el cielo. Y no hay nadie que nos guarde. ¡La libertad! La verdadera libertad no es la de la palabra, la de las reivindicaciones, sino una libertad caída del cielo, inesperadamente. Es una libertad obtenida por casualidad, por error.

»¡Y qué grandes se sienten los hombres en su desorientación! ¿Lo ha advertido? Como si cada uno se sintiera aplastado por sí mismo, por la fuerza heroica que ha descubierto en él.

»Pero le digo que planche. Se calla usted. ¿No la aburro? Voy a darle la otra plancha.

»Ayer estuve en el mitin nocturno. Un espectáculo extraordinario. La madrecita Rusia se ha movido. Incapaz de quedarse en su sitio, camina de un lado para otro, no se encuentra y habla y habla sin cesar. Y no basta que hablen sólo los hombres. Las estrellas y los árboles se han reunido y charlan, y las flores nocturnas filosofan y las casas celebran mítines. Es algo evangélico, ¿verdad? Como en el tiempo de los apóstoles. ¿Se acuerda de Pablo? «Hablad los idiomas y profetizad. Rogad para que se os dé el don de la interpretación.»

—Comprendo lo que usted dice de los mítines, de los árboles y las estrellas. Sé lo que quiere decir. Yo también lo he experimentado.

—La mitad de esto lo ha hecho la guerra, el resto lo ha hecho la revolución. La guerra ha sido una interrupción artificial de la vida, como si la existencia pudiera prorrogarse momentáneamente. ¡Qué absurdo! La revolución se ha producido sin intención, como un suspiro cuando se ha contenido demasiado tiempo el aliento. Cada hombre se ha transformado y cambiado. Diríase que en cada persona se han producido dos revoluciones: una propia, individual, y la otra general. Tengo para mí que el socialismo es un mar en el cual deben confluir como ríos todas esas distintas revoluciones individuales, el mar de la vida, el mar de la autenticidad de cada uno. El mar de la vida, digo, de esa vida que se puede ver en los cuadros, de la vida como la intuye el genio, creadoramente enriquecida. Pero hoy los hombres han decidido no experimentarla en los libros, sino en sí mismos; no en la abstracción, sino en la práctica.

Un repentino temblor de su voz traicionó en Zhivago una incipiente emoción. Dejando por un instante de planchar, Larisa Fiódorovna lo miró seria y asombrada. Él se turbó y perdió el hilo del discurso. Después de un breve y embarazoso silencio, siguió hablando: desordenadamente, sin ton ni son.

—En estos días se tienen deseos de vivir de un modo honrado y fecundo. Participar del fervor general. Y he aquí que en medio de la alegría que ha conquistado a todos, veo su mirada extrañamente triste, fija Dios sabe dónde. ¡Qué no daría yo para que no fuese así, porque se leyera en su cara que está usted contenta de su destino y que no necesita nada de nadie! Porque alguna persona a quien usted quisiera, un amigo suyo o su marido (mejor si fuese un militar), me cogiera del brazo y me rogara que no me inquietase por su suerte y que le evitase a usted mis solicitudes. Pero yo me soltaría el brazo, levantaría la mano y... ¡No sé lo que digo! Perdóneme, se lo ruego.

(Pasternak 1987: 187–188)

»Penseu en quins temps vivim! Coses tan extraordinàries només passen una vegada en tota l'eternitat. Imagineu: és com si una ratxa de vent hagués arrabassat el sostre que cobreix tot Rússia, i nosaltres, amb tot el poble, ens haguéssim trobat de sobte al ras, sota el

cel. I no hi ha res que ens valgui. La llibertat! La veritable llibertat no és la que es defineix en paraules, no la de les reivindicacions, sinó una llibertat ploguda del cel, superior a qualsevol esperança. És una llibertat obtinguda per atzar, per error.

»I que grans no se senten els homes en la seva desorientació! Us hi heu fixat? Com si cadascú se sentís esclafat per si mateix, per una natura heroica en ell revelada.

»Però planxeu, us dic. Calleu. No us amoïno? Us canviaré la planxa.

»Ahir vaig assistir en una reunió nocturna. Un espectacle extraordinari. La marona Rússia, incapaç de restar al mateix lloc, ha començat a moure's, i marxa, i no es troba, i parla i s'expressa. I la cosa no és ja que parlin els homes. S'han trobat els arbres i els estels, i parlen, i les flors nocturnes filosofen i les cases de pedra celebren reunions. Alguna cosa d'evangèlic, oi? Com als temps dels apòstols. Recordeu Pau? «Parleu les llengües i profetitzeu. Pregueu perquè us sigui donat el do de la interpretació».

—Comprenc què voleu dir, dels arbres i dels estels. També jo ho he sentit.

—La meitat d'això, ho ha fet la guerra, la resta la revolució. La guerra ha estat una interpretació artificial de la vida, com si l'existència es pogués momentàniament prorrogar. Quina absurditat! La revolució ha esclatat sense intenció, com un sospir retingut massa estona. Cadascú ha renascut, s'ha transformat. Es podria dir que en cadascú s'han produït dues revolucions: una pròpia, individual, l'altra general. Em sembla que el socialisme és un mar on han d'anar totes aquestes singulars revolucions individuals, el mar de la vida, el mar de l'autenticitat de cada home. El mar de la vida, vull dir, d'aqueixa vida que podem veure als quadres, de la vida tal com el geni la intueix, enriquida per la creació. Avui, però, els homes han determinat de no experimentar-la ja en els llibres, sinó en ells mateixos, no pas en l'abstracció, sinó en la pràctica.

Un sobtat tremolor de la veu traï la seva incipient torbació. Larissa Fiódorovna va deixar un moment de planxar per esguardar-lo seriosa i astorada. Ell restà confós i va perdre el fil del discurs. Després d'un breu i anguniós silenci, continuà parlant desordenadament, a l'atzar:

—En jornades com aquestes hom sent el desig de viure en forma honesta i fecunda. Participar del fervor general! I heus ací que, enmig de la joia que ha conquistat tothom, veig el vostre esguard estranyament indiferent, errívola qui sap per on, pels regnes del somni. No hi ha res que jo no fos capaç de donar perquè no fos així, perquè el vostre rostre traslluís que esteu contenta amb el vostre destí i que no teniu necessitat de res ni de ningú. Perquè alguna persona entranyable per a vós, un amic, el vostre marit —millor si fos militar—, m'agafés de la mà i em pregués de no preocupar-me per la vostra sort i de no engavanyar-vos amb les meves atencions! Però jo em desfaría de la mà, faria un gest i... no sé el que em dic! Perdoneu-me, us ho prego.

(RSV)

Pensi, quins temps els d'ara! I vostè i jo vivim en aquests dies! Quan en tota l'eternitat només un cop pot succeir una cosa tan impossible. Pensi-ho: a tota la nostra Rússia li han arrencat la teulada, i nosaltres i tot el poble ens hem trobat a cel obert. I no hi ha ningú que



ens vigili. La llibertat! Una llibertat de debò, no de paraula i plena d'exigències, sinó caiguda del cel, del tot inesperada. Una llibertat fruit de la casualitat, d'un malentès.

I com n'és tot, de desconcertant i enorme! Ho ha notat? Com si cadascú s'hagués esclafat a si mateix, per la pròpia poderosa grandesa.

Però miri-ho vostè mateixa, li dic. Calla vostè. L'avorreixo? Li canviaré la planxa.

Ahir vaig veure una reunió nocturna. Un espectacle extraordinari. Rússia s'ha posat en moviment, no en sap, d'estar al mateix lloc, camina i no es cansa de caminar i parla i no en té prou. I no és que parlin només els homes. S'han reunit i dialoguen els arbres i els estels, i filosofen les flors nocturnes i celebren mítings els edificis de pedra. Alguna cosa d'evangèlic, oi? Com als temps dels apòstols... Se'n recorda del que diu Sant Pau? «Parleu les llengües i profetitzeu. Pregueu perquè us sigui donat el do de la interpretació».

—Això dels arbres i les estrelles celebrant mítings ho entenc. Entenc el que vol dir vostè. I a mi mateixa m'ha passat.

—La meitat ho ha fet la guerra, la resta ho ha acabat la revolució. La guerra va ser una interrupció artificial de la vida, como si es pogués ajornar per un temps l'existència (que absurd!). La revolució s'ha alliberat sense voler, com un sospir retingut massa temps. Tothom ha reviscut, ha renascut, tothom s'ha transformat, s'ha capgirat. Es podria dir que cadascú ha experimentat dues revolucions: una, la d'un mateix, i l'altra, la general. Jo diria que el socialisme és un mar en el qual han de desembocar totes les altres, les seves revolucions, el mar de la vida, el mar d'allò que és genuí. El mar de la vida, diria jo, d'una vida que es pot veure en el quadres, una vida genialitzada, una vida enriquida per la creació. Però ara la gent ha decidit experimentar-la no en els llibres, sinó en ells mateixos, no en abstracte, sinó en la pràctica.

La sobtada tremolor de la veu va traïr la incipient emoció del metge. Larissa Fiódorovna, tot deixant de planxar un moment, se'l va mirar seriosa i sorpresa. Ell es va torbar i va perdre el fil del que deia. Després d'una breu pausa va tornar a parlar. I, sense pensar-s'ho gens, va deixar anar Déu sap el què. Va dir:

—En dies com aquest tens tantes ganes de viure de manera honesta i productiva! Tantes ganes de formar part de la inspiració comuna! I heus aquí que entre tota aquesta gent plena de joia em trobo la seva mirada enigmàtica i gens alegre, que vola per Déu sap on, pels mons de Déu. Què donaria perquè això no fos així, perquè en el seu rostre es dibuixés la sensació que està vostè satisfeta amb el seu destí i que no li cal res de ningú. Perquè alguna persona propera a vostè, un amic seu o el seu marit (millor que fos un militar) m'agafés de la mà i em demanés que no em preocupés per la seva sort i que no l'amoïnés amb les meves atencions. Però jo m'hauria desempallegat de la mà, i d'una estrebada... Oh, m'he deixat portar! Perdoni, li prego.

### 3.4 Quart fragment

**(PASTERNAK 2004: 433–434)**

Был час ночи, когда, притворявшаяся до тех пор, будто спит, Лара действительно уснула. Смененное на ней, на Катеньке и на постели белье сияло, чистое, глаженое, кружевное. Лара и в те годы ухитрялась каким-то образом его крахмалить.

Юрия Андреевича окружала блаженная, полная счастья, сладко дышащая жизнью, тишина. Свет лампы спокойной желтизной падал на белые листы бумаги и золотистым бликом плавал на поверхности чернил внутри чернильницы. За окном голубела зимняя морозная ночь. Юрий Андреевич шагнул в соседнюю холодную и неосвещенную комнату, откуда было виднее наружу, и посмотрел в окно. Свет полного месяца стягивал снежную поляну осязательной вязкостью яичного белка или клеевых белил. Роскошь морозной ночи была непередаваема. Мир был на душе у доктора. Он вернулся в светлую, тепло истопленную комнату и принялся за писание.

Разгонистым почерком, заботясь, чтобы внешность написанного передавала живое движение руки и не теряла лица, обездушиваясь и немея, он вспомнил и записал в постепенно улучшающихся, уклоняющихся от прежнего вида редакциях наиболее определившееся и памятное, “Рождественскую звезду”, “Зимнюю ночь” и довольно много других стихотворений близкого рода, впоследствии забытых, затерявшихся и потом никем не найденных.

Потом от вещей отстоявшихся и законченных перешел к когда-то начатым и брошенным, вошел в их тон и стал набрасывать их продолжение, без малейшей надежды их сейчас дописать. Потом разошелся, увлекся и перешел к новому.

После двух-трех легко вылившихся строф и нескольких, его самого поразивших сравнений, работа завладела им, и он испытал приближение того, что называется вдохновением. Соотношение сил, управляющих творчеством, как бы становится на голову. Первенство получает не человек и состояние его души, которому он ищет выражения, а язык, которым он хочет его выразить. Язык, родина и вместительность красоты и смысла, сам начинает думать и говорить за человека и весь становится музыкой, не в отношении внешне слухового звучания, но в отношении стремительности и могущества своего внутреннего течения. Тогда подобно катящейся громаде речного потока, самым движением своим обтачивающей камни дна и ворочающей колеса мельниц, льющаяся речь сама, силой своих законов создает по пути, мимоходом, размер и рифму, и тысячи других форм и образований еще более важных, но до сих пор неузнанных, неучтенных, неназванных.

В такие минуты Юрий Андреевич чувствовал, что главную работу совершает не он сам, но то, что выше его, что находится над ним и управляет им, а именно: состояние мировой мысли и поэзии, и то, что ей предназначено в будущем, следующий по порядку шаг, который предстоит ей сделать в ее историческом развитии. И он чувствовал себя только поводом и опорной точкой, чтобы она пришла в это движение.

Он избавлялся от упреков самому себе, недовольство собою, чувство собственного ничтожества на время оставляло его. Он оглядывался, он озирался кругом.

Он видел головы спящих Лары и Катеньки на белоснежных подушках. Чистота белья, чистота комнат, чистота их очертаний, сливаясь с чистотою ночи, снега, звезд и месяца в одну равнозначительную, сквозь сердце доктора пропущенную волну, заставляла его ликовать и плакать от чувства торжествующей чистоты существования.

“Господи! Господи!” —готов был шептать он. —“И все это мне! За что мне так много? Как подпустил ты меня к себе, как дал забрести на эту бесценную твою землю, под эти твои звезды, к ногам этой безрассудной, безропотной, незадачливой, ненаглядной?”

Было три часа ночи, когда Юрий Андреевич поднял глаза от стола и бумаги. Из отрешенной сосредоточенности, в которую он ушел с головой, он возвращался к себе, к действительности, счастливый, сильный, спокойный. Вдруг в безмолвии далеких пространств, раскинувшихся за окном, он услышал заунывный, печальный звук.

**(PASTERNAK 2010: 585–587)**

Era la una de la madrugada cuando Lara, que hasta aquel momento había simulado dormir, concilió realmente el sueño. La ropa blanca que vestían ella y Kátienka, así como la de la cama, toda recién cambiada, resplandecía limpia, planchada y bordada. También en aquellos años Lara se las ingeniaba para almidonarla.

Un silencio plácido, colmado de felicidad y que exhalaba el soplo delicioso de la vida envolvía a Yuri Andréyevich. La lámpara derramaba una luz de un amarillo tranquilo que incidía sobre la blancura del papel y con un reflejo dorado nadaba sobre la superficie de la tinta dentro del frasco. Al otro lado de la ventana azuleaba la gélida noche invernal. Yuri Andréyevich fue a la habitación de al lado, fría y sin iluminar, desde la que se veía mejor el exterior, y miró por la ventana. La luz de luna llena ceñía la llanura nevada con una viscosidad que casi se podía tocar, de clara de huevo o albayalde. La noche de hielo era de un esplendor inefable. La paz llenaba el alma del doctor. Volvió a la habitación luminosa y bien caldeada y se puso a escribir.

Con una caligrafía amplia, procurando que el aspecto de lo que escribía transmitiese el vivo movimiento de la mano y no se desfigurase perdiendo el alma y enmudeciendo, recordó y escribió, con una redacción que poco a poco iba mejorando, alejándose de la forma inicial, los versos más definidos y memorables: «La estrella de Navidad», «Noche de invierno» y muchos otros poemas del mismo género, olvidados luego, más tarde perdidos y nunca encontrados por nadie.

Después pasó de estas cosas, asentadas y maduras en su interior, a otras que había iniciado y abandonado, aprehendió su tono y a vuela pluma bosquejó su continuación, sin la menor esperanza de darles término enseguida. Una vez se hubo lanzado, absorto en el trabajo, pasó a cosas nuevas.

Tras dos o tres estrofas que brotaron con facilidad y de varias comparaciones que a él mismo le sorprendieron, el trabajo se adueñó de él y sintió la proximidad de aquello que se llama inspiración. La correlación de fuerzas que rige la creación parecía tomar la iniciativa. La prioridad ya no la ostenta el autor ni el estado de ánimo que trata de expresar, sino

la lengua con la que quiere expresarlo. La lengua, patria y receptáculo de la belleza y el sentido, comienza a pensar y a hablar por el individuo, y todo se convierte en música, no en el sentido de sonido exterior, sino en virtud de la impetuosidad y la potencia de su flujo interno. Entonces, como el inmenso torrente de un río que con su movimiento tornea las piedras del fondo y hace girar las ruedas de los molinos, el propio flujo del discurso, con la fuerza de sus leyes, crea en su camino, de paso, el metro y la rima, y otras mil formas y figuras, aún más importantes, pero desconocidas hasta ese momento, inexploradas, sin nombre.

En aquellos minutos, Yuri Andréyevich sentía que no era él quien ejecutaba la parte esencial del trabajo, sino algo que lo superaba, que se encontraba por encima de él y lo guiaba, a saber: el estado del pensamiento mundial y de la poesía, lo que a la poesía le estaba reservado en el porvenir, el siguiente paso que tendría que dar en su desarrollo histórico. Y él se sentía sólo un pretexto, un punto de apoyo para que ella pudiera ponerse en movimiento. Se liberaba de los reproches contra sí. Por un momento lo abandonaban el descontento de sí mismo, el sentimiento de su propia insignificancia. Volvía la cabeza, miraba a su alrededor.

Veía las cabezas de Lara y Kátienka dormidas sobre las almohadas blancas como la nieve. La limpieza de la ropa blanca, el aseo de las habitaciones y el candor de sus rasgos se fundían con la pureza de la noche, de la nieve, las estrellas y la luna en una onda de igual fuerza que le invadía el corazón, le hacían regocijarse y llorar por la sensación de la triunfante pureza de la vida.

«¡Señor! ¡Señor! —casi susurraba—. ¡Y todo esto es mío! ¿Por qué me diste tanto? ¿Cómo me dejaste aproximarme a ti, por qué me permitiste pasar por esta tierra tuya inestimable, bajo estas estrellas tuyas, a los pies de esta mujer amada, insensata, resignada, infeliz?».

Eran las tres de la madrugada cuando Yuri Andréyevich levantó los ojos de la mesa y del papel. De la ensimismada concentración a la que se había entregado volvía ahora en sí, a la realidad, feliz, fuerte y tranquilo. De pronto, en el silencio de los espacios lejanos que se extendían más allá de la ventana, se oyó un sonido melancólico, triste.

#### **(PASTERNAK 1993: 508–510)**

Era la una de la madrugada cuando Lara, que hasta aquel momento había fingido dormir, se durmió realmente. La ropa blanca, fresca y bordada, rodeaba a Yuri Andréyevich. La luz de la lámpara incidía con un amarillo tranquilo sobre la blancura del papel y con un reflejo dorado nadaba sobre la superficie de la tinta, dentro del tintero. Al otro lado de la ventana estaba la azul noche invernal, de hielo. Yuri Andréyevich pasó a la habitación de al lado, fría y no iluminada, desde la que se veía mejor el exterior, y miró por la ventana. La luz de la luna llena estriaba la llanura nevosa con la viscosidad tangible de la clara de huevo o del albayalde. Ante la indescriptible suntuosidad de la noche de hielo, sintió su alma invadida por todas las cosas. Volvió a la habitación iluminada y caliente y se puso a escribir.

Con una caligrafía revoloteante, procurando que la escritura reflejase el vivo movimiento de la mano y no se desfigurase perdiendo su alma y su fuerza expresiva, y se hiciera

anónima y muda, escribió con sus anchos caracteres, de una forma que cambiaba poco a poco y mejoraba sucesivamente, aquellos versos que recordaba con mayor claridad: «La estrella de Navidad», «Noche de invierno» y otros poemas líricos análogos, olvidados luego, que anduvieron dispersos y nadie encontró.

Luego, de esas cosas ya depositadas y maduras en su interior pasó a otras que había comenzado y abandonado después, trató de volver a aprehender su tono y sacarlas adelante, pero sin la menor esperanza de poder terminarlas en seguida. Luego se distrajo, volvió a sumirse en el trabajo y pasó a otras cosas.

Después de dos o tres estrofas compuestas con toda facilidad y de algunas comparaciones que lo sorprendieron, el don del trabajo se apoderó de él y advirtió la proximidad de lo que se llama la inspiración. La correlación de las fuerzas que presiden la creación parecen tomar entonces la iniciativa. La prioridad ya no corresponde al autor ni a su estado de ánimo, al que trata de dar expresión, sino al lenguaje con que quiere expresarlo. El lenguaje, del cual nace el significado y la belleza adquiere su ropaje, comienza de suyo a pensar y hablar y todo se hace música, no en el sentido de pura resonancia fonética, sino como la consecuencia y duración de su flujo interno. Entonces, lo mismo que la masa corriente de un río, que con su fluir limpia las piedras del fondo y hace girar las ruedas de los molinos, el lenguaje que fluye va creando por sí, en su carrera, casi inadvertidamente, con la fuerza de sus leyes, el metro y la rima y mil otras formas y relaciones más secretas, desconocidas hasta ese momento, no singularizadas y sin nombre.

En aquellos momentos Yuri Andréyevich se daba cuenta de que no era él quien llevaba a cabo el trabajo esencial, sino algo más grande que él, que por encima de él lo guiaba: la situación del pensamiento y de la poesía en el mundo, lo que a la poesía le estaba reservado en el porvenir, el camino que ella tenía que recorrer en su desarrollo histórico. Él era solamente una ocasión y un punto de apoyo para que ella pudiera ponerse en movimiento.

Liberábase así de sus reproches y del descontento de sí mismo, la sensación de la propia nulidad, lo abandonaban por un instante. Volvía la cabeza y miraba a su alrededor.

Veía las cabezas de Lara y de Kátenka dormidas sobre las almohadas blancas como la nieve. El candor de la ropa blanca, la limpieza de las habitaciones, la pureza de sus rostros, fundiéndose todo con la claridad de la noche, de la nieve, de las estrellas y de la luna en una onda de igual fuerza que le llegaba al alma, lo llenaba de alegría y le hacía llorar con la sensación de triunfante pureza de la vida.

«¡Señor! ¡Señor! —estaba dispuesto a murmurar—. ¿Todo esto es mío? ¿Por qué me has dado tanto? ¿Cómo me dejaste venir a Ti, permitiéndome caminar sobre esta tierra Tuya incomparable, bajo estas estrellas Tuyas junto a esta criatura sin temores ni arrepentimientos, desgraciada y nunca amada lo bastante?».

Eran las tres de la madrugada cuando levantó los ojos de la mesa y del papel. De la abstracta concentración en que se había sumido completamente volvía ahora en sí, a la realidad, feliz, fuerte y tranquilo. De pronto, en el silencio de los espacios lejanos que se extendían más allá de la ventana, oyó una nota triste y lúgubre.

**(PASTERNAK 1987: 211–213)**

Ja era la una de la nit quan Lara, que fins aleshores havia fingit dormir, es va ensopir realment. La roba blanca, fresca i brodada, resplendia de tan polida i planxada, damunt d'ella i de Katienka, al llit. Fins i tot aquells anys trobava la manera d'emmidonar-la.

Un silenci suspès, curull de felicitat, en el qual reverberava dolçament la vida, rodejava Iuri Andréievitx. La claror del llum, d'un color groc suau, es posava damunt la blancor dels fulls i amb un reflex daurat nedava sobre la superfície de la tinta, dins el tinter. Al defora de la finestra campava la nit glaçada d'hivern. Iuri Andréievitx passà a la cambra del costat, freda i fosca, des de la qual es veia més bé el defora, i va mirar per la finestra. La llum de la lluna plena ratllava la planura nevada amb la tangible viscositat de la clara d'ou o de la cerussa. Davant la indescriptible sumptuositat de la nit glaçada, va sentir que les coses li envaïen l'ànima. Va tornar a la cambra il·luminada i calenta i es va posar a escriure.

Amb una calligrafia voladissa, procurant que l'escriptura reflectís el viu moviment de la mà sense perdre la seva fesomia i sense que, massa exagerada, esdevingués adotzenada i inexpressiva, anava escrivint i refent, a mesura que li acudien a la memòria i que, modificada gradualment la seva forma originària, arribaven a assolir l'expressió definitiva, allò que se sentia palpitant de més clar i definit: «L'estel de Nadal», «Nit d'hivern» i altres poemes lírics anàlegs, aviat oblidats, dispersos i que no va trobar ningú.

Després, de les coses ja decantades i madures del seu esperit, va passar a d'altres, començades i després abandonades, va intentar entrar en el seu clima i tirar-les endavant, sense, però, la més petita esperança de poder-les acabar aviat. Després es va distreure; més tard encara es va tornar a submergir en el treball i va passar a altres coses.

Havent compost dues o tres estrofes de rajada i unes quantes comparacions que gairebé el van sorprendre, el treball el va subjugar i va advertir l'arribada d'això que se'n diu la inspiració. La correlació de les forces que presideixen la creació, aleshores sembla prendre la iniciativa. La prioritat no és ja de l'autor ni de l'estat d'ànim al qual es tracta de posar lletra, sinó del llenguatge que l'ha d'emmotllar. El llenguatge, del qual neix el significat i la bellesa, es vesteix amb una roba escaient, comença a pensar i a parlar per ell mateix i tot esdevé música, no pas en el sentit de la pura ressonància fonètica, ans com la deu de conseqüències i de duració del propi fluir interior. Aleshores, semblant a la massa arruada d'un riu, que amb el seu fluir va esmolant les pedres dels fons i fa girar les rodes dels molins, el llenguatge que vessa va creant per la seva pròpia puixança gairebé inadvertidament, per la força de les seves lleis, pels seus passos comptats, el metre, la rima i altres formes i relacions més enfonyades, no registrades fins aleshores ni individuades; sense nom.

Aleshores, Iuri Andréievitx sentia que no era ell el qui acomplia la tasca essencial, ans alguna cosa superior a ell que el guiava: la situació del pensament i de la poesia al món, allò que l'esdevenidor reservava a la poesia, el camí que hauria de recórrer en el seu desenvolupament històric. Ell es limitava a ésser un punt ocasional de suport perquè la poesia es pogués posar en moviment.



D'aquesta manera s'alliberava dels penediments; el descontentament de si mateix i la sensació de la pròpia nullitat l'abandonaven un moment. Es girava endarrera, esguardava al seu voltant.

Veia els caps de Lara i de Katienka adormides, sobre els coixins blancs. La candorositat de la roba blanca, la condícia de l'estanca, la netedat dels seus rostres, es fonien amb la claredat de la nit, de la neu, dels estels i de la lluna amb una ona igualment puixant que li arribava a l'ànima i el feia exultar i plorar per la sensació de la puresa triomfant de la vida.

—Senyor! Senyor! —murmurava—. És meu tot això? Per què m'has donat tant? ¿Com m'has deixat arribar a tu, pel camí d'aquesta terra teva sense parió, sobre la qual m'has concedit de caminar, sota aquests teus estels, al costat d'aquesta criatura esgarriada que no es plany, infeliç i mai prou estimada?

Eren les tres de la nit quan va alçar els ulls de la taula i de les quartilles. De l'abstracta concentració en què s'havia enfonsat totalment, ara tornava en si, a la realitat, feliç, fort, tranquil. D'improvís, en el silenci dels espais llunyans que s'estenien al defora de la finestra, va sentir una nota trista i lúgubre.

### (RSV)

Era la una de la nit, quan la Lara, que fins aleshores feia veure que dormia, es va adormir de debò. La roba que portava la Kàtenka i la muda del llit, que acabaven de canviar, tot resplendia net, planxat i cobert d'encaixos. Fins i tot en aquells temps la Lara se les enginyava per, d'alguna manera, emmidonar-la.

Rodejava Iuri Andréievitx un silenci beatífic, ple de felicitat i que dolçament respirava vida. La llum groga de la làmpada queia serena sobre els fulls blancs de paper i flotava amb reflexos daurats sobre la superfície de la tinta dins del tinter. Defora la finestra blavejava una gelada nit d'hivern. Iuri Andréievitx es va dirigir a l'habitació del costat, freda i no il·luminada, des d'on es veia millor l'exterior, i va mirar per la finestra. La resplendor d'una lluna plena cenyia la clariana nevada amb la viscositat perceptible d'una clara d'ou o de la cola blanca. La sumptuositat d'aquella nit glaçada no es podia transmetre. La pau regnava en l'ànima del doctor. Va tornar a l'habitació il·luminada i ben calenta i es va posar a escriure.

Amb una calligrafia ampla, tot tractant que l'aparença d'allò que escrivia transmetés el moviment viu de la mà i no es desfigurés, tot perdent l'ànima i emmudint, va recordar i va anotar, en redaccions cada cop més millorades, tot allunyant-se del seu aspecte anterior, allò més acabat i memorable: «L'estrella de Nadal», «La nit d'hivern» i moltes més poesies semblants, més tard oblidades, perdudes i que després mai no va trobar ningú.

Després de les coses ja decantades i acabades, va passar a les que havia començat i deixat estar en altre temps, va entrar en el seu to i va començar a esbossar la seva continuació, sense la més mínima esperança d'acabar-les d'escriure aleshores. Després va agafar embranzida, es va abstreure i va passar a una cosa nova.

Després de dues o tres estrofes vessades fàcilment i unes quantes comparacions que fins i tot el van sorprendre, el treball es va apoderar d'ell i va experimentar l'arribada d'allò que s'anomena inspiració. Aleshores l'equilibri de les forces que regeixen la creació sembla que

es capgirin. La primacia no la rep l'home i l'estat de la seva ànima, per al qual ell cerca una expressió, sinó la llengua amb la qual ho vol expressar. La llengua, la pàtria i el recipient de la bellesa i del sentit comença a pensar sola i a parlar per l'home, i tot es converteix en música, però no en el sentit de la sonoritat auditiva externa sinó de la impetuositat i el vigor del seu corrent interior. Aleshores, com la mola rodolant del torrent, que amb el seu propi moviment poleix les roques del fons i fa girar les rodes dels molins, la llengua mateixa, que brolla amb la força de les seves pròpies lleis, crea en el seu camí, de passada, la mesura i el ritme, i mil altres formes i creacions encara més importants, fins aleshores desconegudes, ignorades i innominades.

En aquells moments Iuri Andréievitx sentia que la feina principal no la realitzava ell sinó allò que estava per sobre seu, que des de dalt el dirigia i que justament era l'estat del pensament i de la poesia del món i allò que li era destinat en el futur, el següent pas en l'ordre establert que li tocava fer en el seu desenvolupament històric. I ell només se sentia el pretext i el punt de suport perquè la poesia es posés en moviment.

S'alliberava dels retrets contra ell mateix, del seu propi descontentament, i la sensació de la seva petitesa l'abandonava per un temps. Girava el cap. Mirava al seu voltant.

Veia els caps de la Lara i la Kàtenka adormides sobre els coixins blancs com la neu. La netedat de la roba, la netedat de l'habitació, la netedat dels seus perfils, que es fonien amb la netedat de la nit, de la neu, de les estrelles i la lluna en una sola i homogènia onada que travessava el cor del doctor, tot allò el feia plorar d'una joia immensa pel sentiment de netedat triomfant de l'existència.

—O Déu meu! Senyor!— podia murmurar aleshores—. «I tot això és per a mi! Per què tanta cosa per a un ésser com jo?! Com m'has permès acostar-me a Tu, com m'has deixat arribar fins a aquesta inestimable terra teva, sota aquests estels, als peus d'aquesta dona insensata, silenciosa, despreocupada i adorable?

Eren les tres de la nit quan Iuri Andréievitx va aixecar els ulls de la taula i dels fulls. De l'abstreta concentració en la qual s'havia enfonsat fins al fons, retornava en si, a la realitat, feliç, fort, serè. De sobte en el silenci de la llunyania que s'estenia darrere la finestra va sentir un so trist i lànguid.

### 3.5 (Dues) Poesies de Iuri Jivago

Finalment, es mostren les versions de dues de les poesies d'*El doctor Jivago*: «El vent» i «L'alba». Quan citem les de l'edició de 1993 de la traducció de Fernando Gutiérrez, cal tenir present que van ser fetes per Selma Ancira i Francisco Segovia.

(Pasternak 2004: 523)

Ветер

Я кончился, а ты жива.

И ветер, жалуясь и плача,  
 Раскачивает лес и дачу.  
 Не каждую сосну отдельно,  
 А полностью все деревья  
 Со всею далью беспредельной,  
 Как парусников кузова  
 На глади бухты корабельной.  
 И это не из удалства  
 Или из ярости бесцельной,  
 А чтоб в тоске найти слова  
 Тебе для песни колыбельной.

(Pasternak 2010: 702)

El viento

He muerto, pero tú estas viva.  
 Y el viento quejumbroso llora,  
 zarandea el bosque y la casa,  
 pero no cada pino, uno a uno,  
 sino todos los árboles a la vez,  
 desde las lejanías infinitas,  
 como cascos de veleros meciéndose  
 en los muelles de un puerto.  
 Y no lo hace por osadía  
 ni por una rabia inútil,  
 sino para atinar con la palabra justa,  
 en la tristeza,  
 que tu canción de cuna precisa.

(Pasternak 1993: 614)

El viento

Yo he muerto, pero tú aún respiras.  
 Y el viento, con su queja desdichada  
 desde las lejanías infinitas  
 hace temblar al bosque y a la dacha.  
 No sacude los pinos uno a uno  
 sino que los agita a todos juntos  
 como si fuesen cascos de veleros  
 meciéndose en los muelles de algún puerto.  
 Y no lo hace por simple atrevimiento

sino porque desea encontrar dentro  
de la tristeza las palabras justas  
que necesita tu canción de cuna.

(Pasternak 1987: 324)

El vent

Jo ja sóc acabat, tu vius encara.  
I el vent, planys i gemecs,  
fa oscillar el bosc i el casal.  
I no fa oscillar els pins d'un a un,  
ans tots els arbres ensems  
en una estesa sense fi,  
com si fossin bucs de velers  
a les aigües d'una badia.  
No és pas per fer el fatxenda  
o enfurismat en va,  
ans per trobar en l'angoixa  
els mots d'una cançó de bressol per a tu.

(RSV)

El vent

Jo m'he acabat, tu ets viva.  
I el vent, entre gemecs i plors,  
fa moure el bosc, la casa.  
No cada pi per separat,  
sinó els arbres, tots d'un cop,  
amb tota la insondable llunyania,  
com dels velers els cascs  
sobre les llises aigües d'una rada.  
I no ho fa per coratge  
o per fúria inútil,  
mes per trobar-te en l'angoixa  
d'una cançó de bressol els mots.

(Pasternak 2004: 540)

Рассвет

Ты значил все в моей судьбе.  
Потом пришла война, разруха,

И долго–долго о тебе  
Ни слуху не было, ни духу.  
И через много–много лет  
Твой голос вновь меня встревожил.  
Всю ночь читал я твой завет  
И как от обморока ожил.  
Мне к людям хочется, в толпу,  
В их утреннее оживленье.  
Я все готов разнести в щепу  
И всех поставить на колени.  
И я по лестнице бегу,  
Как будто выхожу впервые  
На эти улицы в снегу  
И вымершие мостовые.  
Везде встают, огни, уют,  
Пьют чай, торопятся к трамваям.  
В теченье нескольких минут  
Вид города не узнаваем.  
В воротах вьюга вяжет сеть  
Из густо падающих хлопьев,  
И чтобы во–время поспеть,  
Все мчатся недоев–недопив.  
Я чувствую за них за всех,  
Как будто побывал в их шкуре,  
Я таю сам, как тает снег,  
Я сам, как утро, брови хмурю.  
Со мною люди без имен,  
Деревья, дети, домоседы.  
Я ими всеми побежден,  
И только в том моя победа

(Pasternak 2010: 724–725)

El amanecer

Tú lo significaste todo en mi destino,  
luego llegó la guerra, la ruina,  
y durante largo tiempo no hubo signo  
que viniese de Ti ni hálito de vida.

Y al cabo de muchísimos años  
tu voz oigo de nuevo y me alarma.

Leí Tu Testamento una noche en blanco  
y fue como si del letargo despertara.

Siento deseos de fundirme con el gentío  
que hierve en la animación matinal  
y a hacerlo todo astillas estoy dispuesto  
y a todos de rodillas postrar.

Bajo la escalera en dos zancadas  
como si por primera vez saliera  
a las calles de nieve inundadas  
y a las calzadas del todo desiertas.

Despertar, luces, calor del hogar,  
tomar el té y afanarse al tranvía.  
Y durante un minuto fugaz  
la ciudad no es sino una desconocida.

En las puertas teje una red la ventisca  
con los copos que caen en abundancia,  
y para llegar bien puntuales a destino  
todos corren en ayuno y abstinencia.

Yo siento todo lo que ellos sienten,  
como si estuviera en su pellejo.  
Me derrito como se funde la nieve  
y, como la mañana, frunzo el ceño.

Hay gente sin nombre conmigo,  
árboles, niños, gente hogareña,  
por todos ellos he sido vencido  
y sólo eso constituye mi conquista.

(Pasternak 1993: 635–636)

El alba

Significaste todo en mi destino.  
Después vino la guerra, desdichada.  
Y estuve mucho, mucho tiempo así,  
sin escuchar de ti ni una palabra.



Pero después de muchos, muchos años,  
una vez más tu voz me ha perturbado.  
Leí toda la noche tu mensaje,  
como si despertara de un desmayo.

Tengo ganas de hundirme entre la gente  
y entre su matinal animación.  
Estoy dispuesto a hacerlo todo astillas  
y a que todos me den su rendición.

Desciendo la escalera con premura  
como si hallase al fin una salida  
a estas calles cubiertas por la nieve  
y a la calzada que dejó vacía.  
Se despierta, se siente la tibieza,  
la luz se enciende. Beben té.  
Se lanzan con prisa hacia el tranvía.  
En dos minutos la ciudad  
ha quedado transformada.

Con los copos que caen espesamente  
en los portales teje la tormenta  
su blanca red. Para llegar a tiempo,  
todos comen y beben sólo a medias.

Todo lo que ellos sienten siento yo,  
como si me encontrase en su pellejo.  
Me fundo, como nieve que se funde,  
y como la mañana aprieto el ceño.

Personas hogareñas, niños y árboles,  
está conmigo toda la gente anónima.  
En la derrota me sumergen ellos,  
pero justamente eso es mi victoria.

(Pasternak 1987: 338-339)

L'alba

Tu ho vas significar tot en el meu destí.  
Després vingué la guerra i la desfeta,  
i per temps i més temps no vaig saber ni un mot,

de tu, ni una notícia.  
I després de tants anys i tants anys,  
la teva veu em torba altra vegada.  
He llegit els teus mots tota la nit  
i he retornat del meu defalliment.  
Tinc afany de sentir-me entre la gent,  
la multitud, que ix al carrer al matí tota animada.  
I fer estelles de tot, i a escridassar-los  
que per salvar-se s'han d'agenollar.  
I me'n vaig escales avall  
com si eixís per primera vegada  
pels carrers nevats  
trepitjant les lloses.  
Sorgeixen llums arreu, i intimitat,  
l'un beu te, l'altre agafa el tramvia;  
i uns pocs minuts són prou per canviar  
la ciutat que esdevé desconeguda.  
La tempesta teixeix en els portals  
una xarxa de flocs espessa, espessa.  
I amb el mos a la boca i el glop sense empassar  
es precipiten per arribar a temps.  
I jo, com si estigués dins de la seva pell  
sento per ells, per tots,  
i sóc tan malcarat com ho és el matí  
i em fonc tan fàcilment com es fon la nevada.  
I em fa costat la gent innominada  
i els arbres, i els minyons, i els éssers casolans.  
I estic vençut per ells  
i aquesta és la penyora de la meva victòria.

(RSV)

L'alba

Tu ho vas ser tot al meu destí.  
Després vingué la guerra, la ruïna,  
i molt de temps no vaig sentir  
de tu ni un mot, ni un signe.

I al cap de molt i molt de temps  
la teva veu de nou em torba.  
Llegint tota la nit ton testament,

com d'un llarg somni, vaig reviure.

Vull ser amb els homes, amb la gent,  
entre la fressa matinera.

Ho puc fer miques tot, si vull,  
i de genolls posar la resta.

I corro per l'escala amunt  
com qui surt per primera volta  
a aquests carrers cobert de neu  
i a les desertes vores.

Arreu es lleven; llums, caliu;  
la gent pren el te, corre darrere del tramvia.  
Passats tan sols uns quants instants  
i la ciutat ja sembla una altra.

En el portals la rufa cus  
xarxes dels flocs que cauen abundosos.  
La gent deixa a mitges l'esmorzar  
I corre per arribar a l'hora.

Els sento a tots i ben endins  
Com qui ha estat en la pell de l'altre.  
Tot jo em fonc, com es fon la neu  
I jo mateix com el matí m'enfosco.

I són amb mi, anònima, la gent  
els nens, els vilatans, els arbres.  
I per tots ells em veig vençut  
I en això només és ma victòria.

#### 4 Referències bibliogràfiques

- BORÍSSOV, V. M.; PASTERNAK, Je. V. 1988. «Materiali k tvórtxeskoj istori romana V. Pasternaka *Dóktor Jivago*». *Novi mir*, 6, pp. 201–246.
- FADÉIEV. 1946. «Za vissókuiu idéinost sovétskoj literature». *Literatúrnaia gazeta*, 7–IX–1946.
- FLEISHMAN, Lazar. 1984. *Borís Pasternak v tridtsátie godi*. Jerusalem: Magnes Press (The Hebrew University).

- GUIXÉ, Jordi. 2006. «Joan Cornudella». Dins: *Catalunya durant el franquisme. Diccionari*. Vic: Eumo Editorial, pp. 113–114.
- IVÍNSKAIA, Olga. 1978. *V plenú vrémeni. Godi s Boríssom Pasternàkom*. París: Fayard.
- MALTSEV, Iu. 1976. *Vólnaia rússkaia literatura*. Frankfurt del Main: Possev-Verlag.
- PASTERNAK, Borís. 1958a. *Il dottor Živago. Romanzo*. Milano: Feltrinelli. Diciottesima Edizione.
- 1958b. *Le docteur Jivago. Roman*. París: Gallimard.
- 1958c. *Doctor Zhivago*. New York: Pantheon Books. Translated from the Russian by Max Hayward and Manya Harari. «The poems of Yurii Zhivago» by Bernard Guilbert Guerney.
- 1959. *El doctor Jivago*. Traducció de Fernando Gutiérrez. Barcelona: Noguer.
- 1965. *El doctor Givago*. Traducció de Joan Cornudella. Barcelona: Vergara.
- 1987. *El doctor Givago*. Traducció de Joan Cornudella. Barcelona: Edicions 62.
- 1990a. *Dóktor Jivago. Sobrànie Sotxineni v piatí tomakh*. Moskvà: Khudójestvenaia literatura, t. 5.
- 1990b. *Oeuvres*. París: Gallimard. Édition établie, présentée et annotée par Michel Aucouturier.
- 1991. *El doctor Zhivago*. Madrid: Cátedra. Edición de Natalia Ujanova. Traducción de Fernando Gutiérrez. Revisión del texto, traducción de los poemas y notas de José María Bravo.
- 1993. *El doctor Zhivago*. Traducción de Fernando Gutiérrez. Barcelona: Círculo de Lectores.
- 2004. *Dóktor Jivago. Pólnoie sobrànie sotxineni v piatí tomakh v 11 t*. Moskvà: Slovo, t. 4.
- 2005. *Il dottor Živago*. Milano: Feltrinelli. Edizione riveduta da Mario Socrate, Maria Olsoufieva i Pietro Zveteremich. La traduzione delle poesie è di Mario Socrate.
- 2010. *El doctor Zhivago*. Traducción de Marta Rebón. Barcelona: Círculo de Lectores.
- PASTERNAK, Ielena; PASTERNAK, Ievgueni. 2001. «Perepiska Pasternaka z Feltrinelli». *Kontinent*, 107. Consultat a: <http://magazines.russ.ru/continent/2001/107/past.html> (27 de juny de 2011).
- PASTERNAK, Ievgueni. 2008. «Khrónika proixédxikh let». *Znàmia*, 12. Consultat a: <http://magazines.russ.ru/znamia/2008/12/pa12.html> (1 de març de 2010).
- RUBIRALTA, Fermí. 2003. *Joan Cornudella i Barberà (1904–1985). Biografia política*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SCHANZER, George. 1972. *Russian Literature in the Hispanic World: A Bibliography. La literatura rusa en el mundo hispánico: bibliografía*. Toronto: University of Toronto Press.
- SIN'AVSKIJ, Andrej. 1979. «Odin den' s Pasternakom». Dins: M. Aucouturier (ed.), *Boris Pasternak, 1890–1960: Colloque de Cerisy-La-Salle*. París: Institut d'Études Slaves, pp. 11–17.
- TOLSTOI, Ivan. 2008. *Otmiti roman. «Dóktor Jivago» mejdu KGB i TsRU*. Moskvà: Vrémia.

ZAMOYSKA, Hélène. 1979. «L'actualité du *Docteur Jivago*». Dins: M. Aucouturier (ed.), *Boris Pasternak, 1890–1960: Colloque de Cerisy-La-Salle*. París: Institut d'Études Slaves, pp. 411–425.