



ANUARI TRILCAT

Estudis de traducció, recepció i literatura catalana contemporània

Estudios de traducción, recepción y literatura catalana contemporánea

Studies in translation, reception and contemporary Catalan literature

3 · 2013

Estudis

- 3 **MIQUEL M. GIBERT** Bernard Shaw a Catalunya durant el Franquisme (1939–1975)
- 39 **JORDI MAS LÓPEZ** Les traduccions al castellà de les *Elegies de Bierville* de Carles Riba: opcions traductores i models de llengua literària
- 61 **MANEL OLLÉ** Una prosa clàssica xinesa represa en vers per Josep Carner a partir d'Arthur Waley: del «Qiusheng fu» d'Ouyang Xiu a la «Tardor» de Josep Carner

Edicions de textos

- 84 **ANNA LLOVERA JUNCÀ** Correspondència d'Isaac Pavlovsky a Narcís Oller, 1907–1908. Presentació i edició
- 105 **JOSEP SANZ DATZIRA** Josep M. Trabal tradueix Joan Oliver: edició i presentació de *Le vrai drame du paradis*

Ressenyes

- 152 **E. CASSANY** *Balmes i Anglaterra*, Sílvia Coll-Vinent i Conrad Vilanou (eds.)
- 155 **M. MARCH MASSÓS** *Literatura catalana i cinema mut*, de Teresa Iribarren i Donadeu
- 160 **M. MARFANY** *Traducción de una cultura emergente. La literatura gallega contemporánea en el exterior*, Áurea Fernández Rodríguez, Iolanda Galanes Santos, Ana Luna Alonso & Silvia Montero Küpper (eds.)
- 162 **J. MURGADES** *Maurras a Catalunya: elements per a un debat*, Xavier Pla (ed.)
- 165 **J. PÒRTULAS** *Odissea*, d'Homer, versió de Joan F. Mira
- 173 **J. M. RAMIS** *Estudios sobre la autotraducción en el espacio ibérico*, de Xosé Manuel Dasilva
- 176 **J. M. RIBERA LLOPIS** *La revista «Renacimiento» (1907). Una contribución al programa ético y estético del Modernismo hispánico*, d'Inmaculada Rodríguez
- 180 **A. TOMÀS ALBINA** *Edicions de La Magrana (1976–2000). Política, literatura i escola*, de Manuel Llanas i Jordi Chumillas

PUNCTUM

Anuari TRILCAT

Anuari dedicat a publicar estudis, edicions,
ressenyes i informacions sobre la traducció i la recepció
en la literatura catalana contemporània.
Els articles són avaluats de manera anònima i externa.

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

Direcció

Enric Gallén, *Universitat Pompeu Fabra*

Cap de redacció d'aquest número

Maria Dasca, *Universitat Pompeu Fabra*

Consell editor

Sílvia Coll-Vinent, *Universitat Ramon Llull*

Josep Marco, *Universitat Jaume I*

Marcel Ortín, *Universitat Pompeu Fabra*

Dídac Pujol, *Universitat Pompeu Fabra*

José Francisco Ruiz Casanova, *Universitat Pompeu Fabra*

Secretaria de redacció

anuari.trilcat@upf.edu

Consell assessor

Montserrat Bacardí, *Universitat Autònoma de Barcelona*

Denise Boyer, *Université Paris IV – Sorbonne*

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

Gabriella Gavagnin, *Universitat de Barcelona*

Francisco Lafarga, *Universitat de Barcelona*

John London, Goldsmiths, *University of London*

Vicent Simbor, *Universitat de València*

© 2013, dels textos, els autors

© 2013, d'aquesta edició, Punctum

Reservats tots els drets

Disseny i composició: Quadrati

ISSN: 2014-4644

Dipòsit legal: L-1259-2011

Bernard Shaw a Catalunya durant el Franquisme (1939–1975)

MIQUEL M. GIBERT
Departament d'Humanitats
Universitat Pompeu Fabra
miquel.gibert@upf.edu

RESUM: Es tracta d'un article que pretén recollir la recepció als escenaris catalans del teatre de George B. Shaw de 1939 fins a la fi del franquisme l'any 1975. S'hi fa atenció tant a les representacions de peces traduïdes al català com al castellà perquè així ho exigeix el plantejament de l'article, ja que un enfocament cenyit només a les traduccions catalanes o castellanes afectaria, distorsionant-la, la veritat del conjunt de la recepció durant el llarg període franquista.

PARAULES CLAU: Shaw, teatre, franquisme, Catalunya, recepció, crítica.

TITLE: Bernard Shaw in Catalunya during the Franco period (1939–1975)

ABSTRACT: The aim of this article is to address the reception in the Catalan scene of George B. Shaw's theatre from 1939 until the end of Francoism in 1975. It focuses on the performance of the plays translated into Catalan, as well as those translated into Spanish. The approach of the article requires both groups of translations to be taken into account, since an approach only limited to the translations into Catalan or to those into Spanish would affect, distorting, the truth of the totality of the reception throughout the long Francoist period.

KEYWORDS: Shaw, theatre, Francoism, Catalonia, reception, criticism.

1 Introducció

La producció dramàtica de Bernard Shaw abasta uns cinquanta anys —entre la dècada final del segle XIX i la dels anys quaranta del segle XX—, que es corresponen en gran part amb el temps considerat fins ara com l'inici i la primera plenitud de la contemporaneïtat. Una de les qüestions més importants a què s'enfronta el teatre de l'època és la dialèctica establerta entre les formes teatrals que tendeixen a preservar la dramaticitat aristotèlica de la peça i aquelles que pretenen de dur l'escriptura dramàtica cap a altres orientacions, tal com va estudiar molt bé Peter Szondi en un assaig que ha esdevingut referència indiscutible (Szondi 1988). D'altra banda, històricament, els vint anys que transcorren entre les dues guerres mundials del segle XX —els anys de més projecció internacional de Shaw— són un període d'una gran efervescència teatral, emmarcada per la profunda crisi intel·lectual i moral oberta per l'experiència terrible de la Gran Guerra (1914–1918) —de molt, el conflicte bèl·lic més destructor viscut fins aleshores per la humanitat— i pels intents de donar-hi resposta filosòfica, política i artística. L'avantguardisme literari i plàstic —dadaisme, surrealisme—, les noves teories del coneixement —freudisme—, la revolució política —bolxevisme,

Nota: Aquest article s'ha realitzat dins el projecte FFI2011-26500/FILO. *Traducción, recepción y relaciones entre las literaturas en el ámbito cultural catalán (1939–1975)*, finançat pel Ministerio de Ciencia e Innovación.

feixisme— són manifestacions diverses, entre moltes altres, d'una voluntat de superar una situació en què l'individu i la societat s'han convertit en essencialment contradictoris i, per tant, radicalment problemàtics. En aquesta circumstància, el teatre es converteix en un aparador esplèndid de les noves sensibilitats, alhora que es veurà obligat, d'una banda, a refermar el llenguatge que li és propi davant l'emergència i la consolidació del cinema i, de l'altra, a cedir-li progressivament el paper d'espectacle de masses, sobretot després de l'aparició del cinema sonor (1928).

El teatre de Shaw ha de competir amb dramatúrgies que pretenen reconduir la dramaticitat aristotèlica, com són: l'aparició del teatre simbolista, que lleva a l'home qualsevol possibilitat d'acció dramàtica veritable i «intenta mostrar la impotència existencial de l'home lliurat a un destí» (Szondi 1988: 43); la projecció del teatre irlandès, orientat cap al teatre poètic —William B. Yeats— o cap al teatre moral i social —Sean O'Casey, amb l'Abbey Theater, de Dublín, com a centre d'irradiació—; el teatre de Txèkhov, difós sobretot a Occident en la postguerra europea gràcies a la labor de Georges i Ludmilla Pitoëff, actors russos establerts a França ja abans de la Revolució russa. Allò que crida, de primer, l'atenció en la dramatúrgia de l'autor rus és, probablement, el fet que «no hi passa res»; és a dir, res del que és característic de trobar en un drama o en una comèdia tradicionals. En realitat, Txèkhov hi du fins al límit el drama realista burgès com a drama de la vida privada. També ha de rivalitzar amb l'eclosió de l'expressionisme alemany, un corrent dramàtic actiu des de finals del segle XIX, però que arriba a la plenitud immediatament després de la Gran Guerra, entre 1918 i 1922. El drama expressionista —amb arrels en l'obra d'Strindberg i altres— rebutja l'arquitectura del teatre aristotèlic, i organitza la realitat escènica en una sèrie de quadres o seqüències que s'assemblen a un viatge, a un camí iniciàtic, tal com podem veure en diverses obres d'Ernst Töller, també ha de lluitar amb el desenvolupament de l'expressionisme teatral nord-americà, amb la dramatúrgia de la falta i l'expiació —d'Eugene O'Neill—, i ja en la segona postguerra mundial, amb les dramatúrgies postexpressionistes de la degradació —Tennessee Williams— i de l'anàlisi familiar implacable —Arthur Miller—; amb la producció dramàtica de Luigi Pirandello —també un excellent narrador—, que assoleix un prestigi internacional amb *Sei personaggi in cerca d'autore* (1922). Allò que veritablement pesa sobre els herois de Pirandello són les mirades dels altres, i el fet deixa obert el conflicte entre el personatge i aquests altres. Però, al mateix temps, origina una altra escissió: la que es crea entre el drama pròpiament dit i la representació, la qual cosa fa que la diferència insalvable entre el personatge i l'actor comporti la impossibilitat d'un teatre concebut com a imitació de la realitat. Ha d'enfrontar-se, també, amb el concepte contemporani de teatre polític delineat pels textos teòrics i la labor de direcció escènica d'Erwin Piscator, autor del volum titulat precisament *El teatre polític* (1929), que es convertirà en un punt de referència per a la dramatúrgia de pòsit revolucionari. Piscator va ser el primer director d'escena que va usar el film com a instrument dramàtic en emprar-lo en alguns dels muntatges que va dirigir al mateix temps que les escenes teatrals, els cors musicals o les projeccions d'almanacs, amb la qual cosa aconsegueix de bastir una realitat dramàtica que prové de la combinació i la fusió de llenguatges diferents, amb un efecte general analític i distanciador. Cal de tenir present

l'estrena de les primeres peces de Bertolt Brecht —entre moltes altres, *L'òpera de tres rals* (1929), *Grandesa i decadència de la ciutat de Mahagonny* (1930)—, el creador del *teatre èpic*, profundament narratiu, que s'allunya radicalment de la dramaturgia aristotèlica. En les obres brechtianes, l'acció es transforma en narració damunt l'escenari i l'autor no busca suggestionar l'espectador sinó que li ofereix els esdeveniments argumentals com un objecte a observar tot aprofundint en l'experiència distanciadora i reflexiva iniciada per Piscator. Finalment, no s'ha d'oblidar la continuïtat del teatre avantguardista, iniciat amb les obres d'Alfred Jarry que giren a l'entorn del personatge d'Ubú —la primera de les quals, *Ubu, roi* (1896), va provocar un gran escàndol—, que es manifesta en les peces inclassificables de Guillaume Apollinaire, en el teatre de Roger Vitrac o d'Armand Salacrou.¹

A diferència de les formes teatrals esmentades fins aquí, el teatre de Shaw és una dramaturgia de preservació que, d'una banda, segueix el camí de la *well-made play* anglesa —iniciada per Arthur Wing Pinero, Henry Arthur Jones, Oscar Wilde i altres, i continuada per Noël Coward, Terence Rattigan i, en part, J. B. Priestley—, i, de l'altra, incorpora alguns components del teatre naturalista —bàsicament d'Ibsen en el teatre de Shaw—, com ara la reflexió ideològica, la qual cosa la converteix també en allò que s'anomena teatre d'idees. De fet, és una mixtura —Shaw, en realitat, volia que fos una dramaturgia completament oposada a la *well-made play*— amb algunes peces molt reeixides en què l'humor, l'enginy i l'afirmació ideològica es combinen amb mà de mestre, sempre amb la pretensió última de desemmascarar la hipocresia social i les veritats suposades que la nostra societat genera. En definitiva, el teatre de Shaw és una via de manteniment, i alhora renovació, de la teatralitat aristotèlica —paralela al teatre de boulevard francès representat per Marcel Achard, Steve Passeur i, sobretot, Jean Giraudoux i Jean Anouilh. Aquest vessant renovador és el que farà que, en un panorama teatral complex i bigarrat com el de la primera meitat del segle xx —i no cal dir-ho, de la segona—, trobi el seu lloc, no sense dificultats, entre les propostes més brillants des del punt de vista intel·lectual durant un període molt llarg: no oblidem que Shaw no emmudirà com a autor fins a la segona postguerra mundial —després d'una guerra molt més destructora materialment i moralment que la de 1914-1918—, quan el teatre de base existencialista tot just treu el nas a França i poc abans que es comenci a perfilar a la Gran Bretanya el grup dels *angry young men* (Gibbs 2005; Holroyd 1998; Peters 1996; Stone 2002; Weintraub 1982).

Altrament, com s'ha assenyalat (Gallén 1987: 424; 2009: 7-16; Rodríguez-Seda de Laguna 1981: 17-30 i 36-39; Soler Horta 2001: 295-301), la recepció del teatre de Shaw als escenaris no va ser fàcil ni al mateix Londres, com tampoc no ho va ser a París, i encara menys als de Barcelona i Madrid.² Abans de la guerra civil, les representacions de les peces de Shaw en l'escena hispànica van ser sempre de caràcter excepcional, i en el franquisme, sobretot en els anys cinquanta i seixanta, es pot parlar d'una mínima normalització de la presència de

1 Podríem esmentar també les dramaturgies poètiques, molt personals, de Ramón del Valle-Inclán i de Federico García Lorca, però a l'època van tenir una projecció internacional més aviat migrada o nulla.

2 En un sentit semblant es va manifestar Anna Soler Horta (Soler 2001: 295-301).

Shaw en el teatre espanyol (Rodríguez-Seda de Laguna 1981: 17–47; Isabel Estrada 2001: 234–289 i 362–363; Soler Horta: 306–307), però no pas en l'escena catalana i, molt menys encara, per raons òbvies, en llengua catalana.

2 La recepció crítica

Resulta impossible establir una periodització en la recepció del teatre de Shaw sota el franquisme, perquè en cap moment no es produeix una inflexió en les circumstàncies politicoculturals que justifiquin la periodització esmentada. Crec més efectiu abordar la recepció per títols per obtenir-ne una visió més clara i més eficaç.

2.1 *Pigmalió/Pigmalió*

La crítica es va mostrar, en general, molt satisfeta amb la versió castellana de *Pigmalió*,³ [*Pygmalion*] que va presentar a Barcelona el 1943 una actriu tan prestigiosa llavors com Elvira Noriega, amb una companyia professional privada: la del Teatro de la Comedia, de Madrid.⁴ El fet de tractar-se d'aquesta actriu va afavorir una recepció clarament positiva —i de vegades, molt rutinària (L. F. 1943: 6)— en la qual va destacar l'article d'Alfonso Flaquer en *La Prensa*:

Elvira Noriega triunfó en toda la línea y tiene esta artista tal cantidad de expresión que estuvimos tentados de aplaudirla «cuando no dijo nada», y esto acontece en uno de los cuadros en el preciso momento en que los personajes dialogan y ella «vive», la muda escena de debatirse, al luchar en lo recóndito de su ser la opuesta personalidad de la mujer del arroyo y la gran señora que le infunde el poder sugestionador de «Higgins» a esta moderna encarnación del legendario mito. ¡Bien, muy bien!, señorita Noriega [...] (Flaquer 1943: 4).

Manuel de Cala, en *El Noticiero Universal* subratllava, tanmateix, el treball interpretatiu de conjunt i de l'escenografia i de la il·luminació:

Pigmalió, original producción teatral que hacía años que no se representaba y que ha alcanzado gran popularidad en la pantalla, fue puesta en escena con propiedad y gusto artístico. La interpretación de esta obra adquirió gran relieve teatral de conjunto que realizaron los artistas (C[ala] 1943: 7).

3 Es tracta d'una versió, perquè, segons Julio Coll, que no esmenta el nom de l'autor de la traducció, se n'havia suprimit el primer acte i canviat la intenció de l'escena última (Coll 1943: 23).

4 Estrena a Barcelona, al Teatre Tívoli, el 2–7–1943.

Com era freqüent en les seves crítiques, Josep M. Junyent, en la que dedica a *Pigmalió* en *El Correo Catalán*, oferia al lector dades històriques aclaridores: «Se presentaron [els actors de la companyia del Teatro de la Comedia] con la famosa obra de Bernard Shaw *Pigmalión*, que nos diera a conocer hace años en Madrid Catalina Bárcena [...]».

I hi afegia:

Sin querer establecer comparaciones, bien puede decirse que la interpretación que han dado en las tablas los notables artistas de la Comedia no desmerece de la que se nos brindó en la pantalla, saliendo victoriosos en el esforzado empeño que ello supone y haciéndose merecedores de la mejor acogida por parte del público (J[unyent] 1943: 3).

En el *Diario de Barcelona*, Enrique Rodríguez Mijares escribía:

Bernard Shaw representa en el teatro el espíritu de crítica de las instituciones inglesas, pero llevado a los límites de lo escandaloso. Cuando toma por su cuenta la evocación de personajes históricos hace lo mismo que Albert Savoir: les impone su estilo, su apreciación personal, y le sirven de pretexto para expresar ciertas ideas psicológicas para comentar determinadas leyes generales sobre las cuales se asienta la mísera y débil humanidad. [...] Lo cierto es que, aprovechando las ideas de Ibsen, Shaw da a su teatro un contenido social, pero recubriéndolo de un humorismo extremadamente espectacular (Rodríguez Mijares 1943: 19)

Tot seguit comenta breument *Pigmalió*, i fa una valoració molt positiva de la interpretació d'Elvira Noriega i de tota la companyia.

Juli Coll serà, sens dubte, el crític que es mostrarà més reticent, i no pas per la interpretació ni pels recursos escènics, sinó per la manipulació del text en la representació i pel fons ideològic, que considera demagògic, de l'obra mateixa:

¿Qué podemos decir de *Pigmalión*? Casi nada. Nos robaron el primer acto y nos arreglaron la última escena. Claro que a Mr. Shaw no le importa. En su fuero interno sabe que jamás podrá evitar que profesor Higgins, aunque a él —como autor— le repugne presenciarlo, siempre se case —o lo que sea— con Liza, su nueva Galatea. Como final de comedia le tiene sin cuidado. No en vano el profesor de fonética es un ser superior y su obra, digna compañera de un dios. Mr. Shaw sólo pretendió igualar a Su Graciosa Majestad el Rey a una florista desgredada convertida en hipotética duquesa. Claro que a través de su ingeniosa pirueta sobre la igualdad prefiere elevar —reconociendo una casta superior— una florista al rey que hacer descender el rey a una florista. Aunque siempre nos quede la duda. Para ello se sirve de dioses y palacios. Y con ello pretende sugerirnos una igualdad formal —que no discutimos, por cuanto tiene de semejanza física una mujer con otra mujer— valiéndose atrevidamente de su compás intelectual. Nos gustaría saber el resultado de su experimento maniobrado con una florista no sólo

ignorante e ineducada, sino estúpida o menos inteligente. ¡Ah, entonces...! (Coll 1943: 13).

Les representacions⁵ de *Pigmalió* que Catalina Bárcena va oferir el 1948⁶ al capdavant d'una companyia privada i professional espanyola, van causar una notable expectació en la premsa barcelonina de l'època, perquè l'actriu era una celebritat que, tretze anys abans —segons Junyent, representacions iniciades el 22-11-1935 (Junyent 1948: 5)—, ja havia donat a conèixer en l'escenari del Teatre Barcelona aquesta obra en la versió castellana de Gregorio Martínez Sierra. La majoria de mitjans van fer una valoració entusiasta de l'obra i, sobretot, de la interpretació de Catalina Bárcena:

La obra, para la que no pasa el tiempo, dados sus valores humanos, la profundidad de pensamiento, que la eleva a superior categoría intelectual, y sus facetas psicológicas y acusados perfiles de carácter, es permanente manifestación de vida de una época que tuvo singular significación en el teatro, recogida y ambientada por el genial humorista Shaw, discutido y admirado por todos los públicos. [...] Catalina Bárcena, con su dulce y armoniosa voz, con su gesto, con sus manos delicadas y expresivas, con su talento y su arte, en fin, hizo de todo ese caudal de cualidades, la pura realidad, arrebatando, que la ovacionó constantemente (Cala 1948: 8).

Semblantment, Alfonso Flaquer publicava en *La Prensa*:

Pigmalió, de George Bernard Shaw, la magnífica comedia de señorial finura, cuyo pensamiento fundamental revela el alto vuelo de su discutido autor, no podía tener más feliz interpretación que la nuevamente adjudicada a la protagonista por la señora Bárcena en un perfecto dominio de sus espléndidos recursos [...]. Escasez de espacio y agobio de trabajo nos obligan, bien a pesar nuestro, a forzosa limitación, concretándonos a señalar el rotundo éxito de esta feliz reposición que ha constituido para la Bárcena un triunfo más que añadir a los conseguidos por la genial artista a quien acompañaron en el éxito las principales figuras de su compañía [...] (F[laquer] 1948: 3).

I a *Destino*, G. assegurava que

Ahí brilla en todo su esplendor el arte de Catalina Bárcena. En la Elisa de Shaw la actriz puede dar la trama entera de sus modulaciones. Paralela a la matización de la voz, surge la matización de los ademanes del gesto, de la vida personal de mujer arrebatada a su

5 S'hi usava la versió castellana de Gregorio Martínez Sierra (Cala 1948: 8). Bárcena havia tornat de l'exili el 1947 i, després de la mort de Gregorio Martínez Sierra (10-10-1947), el 1948 va formar una companyia que es va presentar amb *Pigmalió*, l'obra que havia estrenat al Teatro Eslava de Madrid el 1920.

6 Estrena a Barcelona, al Teatre Comèdia, el 28-5-1948.

medio, violentada desde dentro por la magia masculina, independiente del profesor. Catalina Bárcena ha logrado la vida misma con su interpretación de Elisa (G. 1948: 20).

Diferent era l'article que Antonio de Armenteras dedicava a la representació a les pàgines de *Solidaridad Nacional*. El crític elogiava la força de convicció i la malleabilitat de la interpretació de Catalina Bárcena, però també escrivia el fragments següents:

Reposiciones como la que anteanoche ofreció la Compañía Gregorio Martínez Sierra, tan felizmente acaudillada por Catalina Bárcena, tienen un gran valor para ayudarnos a fijar el sentido del tiempo que va transcurriendo en nuestra manera de pensar y sentir. Las obras de Bernard Shaw quedarán siempre como insustituibles documentos de una Europa Feliz, pero ya corroída por los gérmenes de las tragedias que hemos vivido. Pero entonces esas dualidades, que hoy son trágicas y sangrantes, no eran más que motivaciones de obras de la agilidad de la que comentamos. Lo que pretendió estar en contacto con una raíz de la vida, hoy se nos aparece como una pirueta, agradable siempre, pero con su poco de angustiosa irresponsabilidad. [...] La versión de Martínez Sierra que fue representada, aparte de la supresión del primer acto, el que transcurre en el atrio de San Pablo, suaviza mucho y transforma algunas expresiones del original, acentuando la nota de contraste frente a la puramente de ideas. Eso disminuye el valor documental de la obra, pero justo es reconocer que si bien se trata ya de algo distinto, no deja de ser agradable e inteligente (Armenteras] 1948: 3).

En *La Vanguardia Española*, Ángel Zúñiga assegurava que l'excel·lent interpretació de Catalina Bárcena constituïa un nou èxit en la seva carrera. Però manifestava una certa reticència cap al conjunt del teatre de Shaw, segons ell, massa limitat a unes conjuntures històriques molt concretes i que no pot satisfer plenament un públic que hi busqui la transcendència veritable:

Esta magnífica obra de Shaw tiene este gran hechizo constante que da el dominio de la paradoja. No obstante, el mundo de Shaw queda demasiado circunscrito a las ideas de su época. Es un magnífico documento de su tiempo, de eso no cabe la menor duda. Pero ver en los ideales fabianos de su momento la panacea que había de curar todos los males, el conflicto de clases o el de sexos que en él siempre apunta a lo meramente social o, como en Taine, a lo ambiental, sonará a pura circunstancia para quienes, puestos en la dimensión de lo eterno,⁷ vean en los conflictos del mundo, las flaquezas del propio corazón humano (Zúñiga 1948: 9).

⁷ La retòrica d'aquesta expressió resulta molt reveladora en el context cultural i polític espanyols de l'època.

Tot i així, entrant en relativa contradicció amb ell mateix, considera que «cualquier obra de Shaw que lleve a la escena problemas fundamentales, indica a las claras la calidad firme de su teatro. Aun en el caso de *Pigmalión*, que para muchos representa una deliciosa comedia, quedan flotando esos magníficos interrogantes» (Zúñiga 1948: 9).

També en commemoració del centenari de Shaw, els selectes aficionats de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB) van dur a escena *Pigmalión*, en versió catalana de Joan Oliver,⁸ de l'obra de l'autor irlandès. Altrament la tria del muntatge de *Pigmalión* no respon només a criteris estètics sinó també a la temàtica sociolingüística de l'obra que, en la versió de Joan Oliver, que l'ambientava en la Catalunya dels anys cinquanta —en plena repressió franquista de l'idioma—, incidia directament en la situació de la llengua catalana com a problema social i, indirectament, nacional (Urgell 1964) (Gibert 1995: 563–633). Oliver hi intenta mostrar una realitat de present continuat i que afecta indefugiblement l'espectador hipotètic de la comèdia. A més, reforça aquesta aposta pel present ambientant el primer acte de la versió a l'atri del Palau de la Música, un indret del tot emblemàtic per a determinats sectors de la burgesia catalana. D'altra banda, el present de la dècada dels cinquanta —posem per cas el 1957 mateix— havia de tenir un punt de referència inevitable en el conjunt social català i espanyol: el franquisme. I la versió oliveriana de la comèdia de Shaw subratlla aquest present amb tres elements reveladors: l'esment de les dificultats per parlar en públic; la presència d'una burgesia de nous rics —que el públic de l'estrena podia vincular als negocis grassos i tèrbols de la postguerra, al món dels estraperlistes— i l'elaboració d'un dialecte literari popular-marginal.

En *El Noticiero Universal*, Manuel de Cala feia un gran elogi de la labor d'Oliver i de la interpretació de Montserrat Julió:

La obra se presta al cambio de ambiente [del Londres de primers del segle xx a la Barcelona dels anys cinquanta del mateix segle] sin perder sus matices ni el sentido de tiempo y lugar. El adaptador lo ha recogido fielmente y lo ha estructurado con ingenio y habilidad teatral, dándole un fino y sugestivo aspecto de novedad que impresionó al público.

La actriz Montserrat Julió, formada en la escuela de Margarita Xirgu, hizo gala de sus facultades de actriz, interpretando magistralmente el personaje Rosita, la florista protagonista de la obra [...] (Cala 1957: 17).

Josep M. Junyent, en *El Correo Catalán* (J[unyent] 1957: 9), i Aurora Díaz Plaja, en *Solidaridad Nacional* (D[íaz] P[laja] 1957: 11), potser Joaquín Montaner en *La Vanguardia Española* (Anònim 1957: 26)⁹ i F. Torres Nos, en *La Prensa* (Torres Nos 1957: 10), feien una valoració clarament positiva d'aquesta versió catalana de *Pigmalión*. Díaz Plaja plantejava en el seu article una qüestió que potser no era del tot fruit de la innocència: «Nos hemos

⁸ Estrena a Barcelona, al Teatre Romea, el 28-5-1957.

⁹ Joaquín Montaner signava una altra crítica teatral a la mateixa pàgina del diari.

preguntado muchas veces por qué las obras teatrales escritas con brío y representadas con salero han de ser en sesión única» (D[íaz] P[laja] 1957: 11).

C. Martí Farreras feia un elogi general, a *Destino*, de la representació de l'ADB, i subratllava la importància de la labor d'Oliver en l'aspecte lingüístic i el trasllat de l'acció a Barcelona, que va permetre al traductor de resoldre el problema de l'argot: «el «slang» londinense de la florista es aquí la jerga espantosa —el lenguaje del «chava», para entendernos— sobre el cual, por si fuera poco, crepita el persistente acoso del bilingüismo» (Martí Farreras 1957: 37).

El resultat de l'opció va ser òptim, així com acurada la interpretació dels actors de l'ADB i de Montserrat Julió, que va encarnar una sensacional Roseta i va dirigir excellentment l'obra.

La crítica brevíssima, sense signar, del *Diario de Barcelona* remarcava el caràcter d'homenatge al gran dramaturg que tenia la representació en català per l'ADB de *Pigmalió*. Fa un elogi ràpid, i bastant formulari, de la interpretació i remarca només que «en la labor de adaptación del señor Juan Oliver quedó constancia de una función realizada con todo cariño y esmero» (Anònim 1957: 30).

La visita de la Companyia d'Adolfo Marsillach a Barcelona per representar-hi en el Teatre Poliorama *Pigmalió*, en traducció castellana de José Méndez Herrera, va ser molt ben acollida per la crítica.¹⁰ Tant Marsillach com la crítica encara devien tenir molt present l'èxit internacional obtingut l'any anterior (1964), per *My Fair Lady*, un film nord-americà dirigit per Georges Cukor i protagonitzat per Audrey Hepburn i Rex Harrison.¹¹

En *El Noticiero Universal*, Julio Manegat hi feia un gran i extens elogi de la interpretació i de la direcció de l'obra, elogi que es concretava, sobretot, en la labor de director i actor d'Adolfo Marsillach i en la d'interpretació de Marisa de Leza. Tot i que, amb una certa contradicció, afirmava que

A la obra podrían tal vez encontrársele *peros* si pretendiésemos encajarla en nuestros años, en el panorama del hombre y la sociedad de nuestros días. Y sin embargo también es cierto que, bajo otras características, el mito de Pigmalió se ofrece vivo en nuestros días y que la pureza teatral, dentro del mundo de Bernard Shaw, dentro de la farsa, dentro, si ustedes quieren, de la irrealidad, se conserva y palpita ante nuestros ojos porque se trata de un escritor indiscutible (Manegat 1965: 40–41).

D'altra part, Manegat fa un elogi de la traducció castellana de José Méndez Herrera, una qüestió sobre la qual escriurà també Antonio de Armenteras en *La Prensa*:

La sensibilidad de exquisito poeta que es José Méndez Herrera se acusa a través de la cuidada versión que ha hecho de la tantas miles de veces representada, en todos los

¹⁰ Estrena a Barcelona, al Teatre Poliorama, el 18–4–1965.

¹¹ La pel·lícula no es va estrenar a Barcelona, però, fins el mes d'abril de 1966, doblada, al Cine Alcázar.

idiomas, comedia; versión en la que, como es natural, ha respetado el texto original. Pero lo realmente extraordinario y nuevo es la feliz, genial concepción que, acerca de cómo debía de ser interpretada la obra tuvo Adolfo Marsillach; y, después, la forma como había de ponerse en escena.

Marsillach afirma que para diferenciar las formas de hablar de los personajes, huyó de todo lo que pudiera oler a casticismo o acento característico de cualquier región o provincia española. A tan inteligente idea acompañó el más brillante resultado. Y, por otra parte, se apartó por completo de ese tono severo y rígidamente distinguido que caracterizaron las representaciones y proyecciones cinematográficas que de *Pígmalión* hasta ahora habíamos presenciado, para comunicar a la acción el aire divertido y desenfadado, y el ágil movimiento de la mejor farsa (Armenteras 1965: 11).

En *Diario de Barcelona*, María Luz Morales aprofita l'atractiu inqüestionable de la versió de *Pígmalió* encapçalada per Adolfo Marsillach i Marisa de Leza per fer una reflexió elogiosa sobre l'art escènic:

[El bon teatre, com *Pígmalió*,] es un espectáculo completo (lo que no podrán nunca darnos ¡ay! los sucedáneos —o sucesores— del teatro legítimo. Es una pura delicia para los ojos, para los oídos, para la inteligencia... ¡tantas veces olvidada!, desdeñada, la pobre, en el complejo quehacer teatral (Morales 1965: 23).

Possiblement, Enrique Sordo va publicar les reflexions més representatives del conservadorisme politicosocial de l'època en l'article crític sobre el *Pígmalió* de Marsillach. E. Sordo escrivia:

[...] sí puede asegurarse objetivamente que el humor de Shaw es lo que más vigencia conserva aún de su teatro. Hijo fidelísimo de su época, se embarcó en aventuras doctrinales demasiado limitadas, lucubrando sobre el feminismo, el evolucionismo, el ingenuo socialismo fabiano, el determinismo y otras derivaciones teóricas de estas posiciones, hasta quedar hondamente inserto en su momento histórico, sin mucha posibilidad de proyección para los inmediatos futuros. Curioso producto de una iconoclastia entre marxista i nietzscheana, fustigó con su humorismo profundamente británico [...] las irregularidades y los inmovilismos que creyó observar en torno suyo. Pero casi todo su teatro —y los vastos prólogos, sin los cuales resulta casi ininteligible aquél— desprende hoy cierto aroma arqueológico e inoperante. Sólo el humor, intemporal casi siempre, florece con relativa eficacia en sus obras (Sordo 1965: 14).

Segons Sordo, en definitiva, *Pígmalió* perdura per la gràcia i la força de l'humor i no pas per altres consideracions com «la intención didáctica de la obra, [que] es bastante ajena a nuestros públicos (y es posible que también lo sea a los ingleses de hoy)». Finalment fa un ampli elogi de la direcció, interpretació i escenografia i figurins —de Francisco Nieva.

En *El Correo Catalán*, Josep M. Junyent —sense fer aquesta vegada cap mena de retret a l'autor ni a l'obra— valora molt positivament el *Pigmalió* de Marsillach perquè:

Los elementos escénicos están aprovechados hasta el máximo. Las luces se han aprovechado de forma inteligente. Todo da el clima sin *impresionar*. Sin embargo, lo realmente admirable es la conducción de los actores en el escenario, aprovechado *in totum* según las posibilidades ofrecidas por el decorado y el mobiliario, ajustado al realismo del tiempo que se evoca (Junyent 1965: 30).

Sobre aquesta base, resulten magnífiques les actuacions d'Adolfo Marsillach i Marisa de Leza, al capdavant d'un conjunt excellent. D'altra part, Junyent assegura que la representació de *Pigmalió* per la Companyia d'Adolfo Marsillach era un «verdadero desquite» que Barcelona devia a Bernard Shaw.

Porque el *Pigmalión* que años atrás ofreciera a bombo y platillo Martínez Sierra, sobre ofrecérselo truncado —sólo en el primer acto suprimió tres escenas—, con un final totalmente inventado y sin el epílogo, fue una representación extravagante y una interpretación apagada, deslucida, incomprensible. Adolfo Marsillach y Marisa de Leza borrarán anteanoche el desaguisado de Martínez Sierra, mostrándonos al auténtico Bernard Shaw en una de sus obras maestras (Junyent 1965: 30).

En canvi, en la crítica a *Tele-Exprés* C. Martí Farreras es mostrava disconforme amb l'opció que Marsillach havia fet davant del text de Shaw:

Se trata como el lector sabe, de una de las obras de repertorio [*Pigmalió*] más popularizadas y que cuenta, además, con el respaldo de versiones cinematográficas que redondearon su divulgación. El problema, el pasarla de uno a otro idioma estriba radicalmente en su *posibilidad* de traducción [...] o en recurrir obligatoriamente en una adaptación que nos sitúa, en tiempo y espacio, según pueda considerarse más conveniente. Adolfo Marsillach se ha inclinado por el primero de ambos sistemas — punto de vista que no compartimos— pero lo ha hecho como ya era presumible, con un tacto y una discreción acuosadísima, rehuendo cómodas y falsas fórmulas y cargando el acento en el aspecto argumental de la obra (Martí Farreras 1965: 17).

Deixa, després, constància d'una direcció i d'unes interpretacions excel·lents, un adjectiu que es pot fer extensible a l'escenografia, els figurins i la il·luminació, així com a l'acolliment que el públic de l'estrena va dedicar a l'obra.

Frederic Roda parla en *Destino* de manera clara —i molt característica de les difícils relacions entre empresaris i crítics— de quina era la raó per la qual encara no havia vist l'obra:

El Domingo de Resurrección interrumpí mis modestas vacaciones campestres y «bajé» a Barcelona para presenciar estrenos y darles cuenta a ustedes. Pero en la taquilla del Poliorama, con burocrática corrección, el señor Martínez me comunicó que la empresa Balañá había decidido no reservar entradas para esta revista. En realidad, esas entradas son un gesto de atención de las empresas hacia ustedes, lectores de *Destino*: una vieja y noble cortesía teatral que, en su nombre, agradezco cada vez que es dispensada y a la que correspondo con la autenticidad de mi juicio. Naturalmente, ni ustedes ni yo tenemos *derecho* alguno a que sean amables con nosotros (Roda 1965: 67).

I continuava així, en una línia liberal:

Por Shaw y por Marsillach, les recomiendo que vayan a ver la obra, como haré yo en cuanto pueda, con independencia de la atención de los señores Martínez y Balañá. Por si en algo puedo ayudar a ver más y mejor la obra, tengan en cuenta las siguientes notas.

El problema que en realidad y mayormente a Shaw le importaba era el espíritu-lenguaje. O sea, que el lenguaje, la manera de expresarse, no sólo es producto de un espíritu más o menos elevado sino que *recrea* (re-crea) ese espíritu. Hablar bien ennoblece. Hablar es una forma de pensar, la única forma de pensar quizás. Se dice que la utilización de una lengua es derecho natural porque lo es el pensar. Libertad de pensamiento es libertad de expresión en lengua propia (Roda 1965: 67).

Pel que fa a *Revista Europa*, el crític anònim s'hi manifesta entusiasmat per la labor de la companyia que encapçala Marsillach i per la sensibilitat i pulcritud de la direcció de la peça:

Barcelona ha visto una demostración poco menos que perfecta de lo que es Teatro. Ahí está el primer y gran agradecimiento que todos debemos a Adolfo Marsillach. [...] Si su tema central [de *Pigmalió*] puede estar hoy algo lejos de las problemáticas actuales, Marsillach ha sabido —inteligencia se llama a eso— arroparla en un montaje y una dirección rabiosamente actual, cuidando el matiz hasta lo insospechado y soslayando con calidad el problema de los coloquialismos locales (Anònim 1965: 21).

El centenari del naixement de Pompeu Fabra va motivar la reposició de *Pigmalió*, en la versió de Joan Oliver, al Teatre Romea,¹² en sessió única i amb una companyia d'aficionats encapçalada, però, per una actriu professional: Montserrat Carulla. Aquesta representació única és important políticament i sociològicament perquè serà la base de les dues setmanes de representacions de l'any següent (1970) per una companyia, totalment professional, encapçalada per Montserrat Carulla, que continuarà oferint la versió d'Oliver.¹³ És més que

¹² Estrena a Barcelona, al Teatre Romea, el 17-2-1969.

¹³ Vegeu, més endavant, la nota corresponent a aquestes representacions de 1970.

significatiu que les primeres representacions professionals de Shaw en llengua catalana no es poguessin posar en escena fins al 1970.

En *Diario de Barcelona*, S. C., assenyalava de primer que «[...] estupenda la versión de Joan Oliver, trasladando la comedia británica a escenario y habla catalanes, actualizando el mito y dándole color y aire barcelonés, en una de las más loables labores de adaptación que conocemos». Però després n'assenyala una limitació greu:

Existió un «pero» importante en la interpretación, cosa lógica de esperar, ya que se trataba de aficionados que, además, con escasas excepciones, acusaban la larga ausencia de los escenarios. Muchos de ellos no habían vuelto a trabajar en el teatro desde que desapareció la Agrupació Dramàtica y ello se puso en relieve. Hubo más voluntad que acierto, y ese desequilibrio se vio aun subrayado por la presencia de Montserrat Carulla, estupenda actriz profesional que hizo una Roseta Fernandes —el equivalente catalán de Eliza— extraordinaria (S. C. 1969: 22).

Julio Manegat, en *El Noticiero Universal*, remarcava que li semblava molt encertada la tria de l'obra perquè «viene a ser [...] como un homenaje a los estudiosos de la lingüística». I hi afegia: «La versión de Joan Oliver es sencillamente extraordinaria, precisa, matizada hasta lo inverosímil, cálida y hermosamente literaria. Junto a tanta mediocridad de traducción como nos llega, en el idioma que fuere, una recreación como la de Oliver me parece admirable».

I tot seguit feia unes consideracions molt ambigües sobre la capacitat d'atracció del teatre català:

Lástima que no se represente más esta versión. Claro que a sesión única el público catalán se vuelve loco por sus cosas, pero si durara unas semanas, o tan sólo unos días... Recuerden, recuerden el inútil esfuerzo realizado por Ricard Salvat. En estas sesiones únicas se congrega, más que buenos aficionados al teatro, buenos aficionados a Cataluña y a sus cosas. Algo muy noble, en efecto, pero que no levantará jamás al teatro catalán (Manegat 1969: 28).

Segons Manegat, la interpretació només va ser discreta, amb l'excepció de Montserrat Carulla, l'única professional que hi intervenia: «Tal vez es una de las mejores interpretaciones que le he visto a Montserrat: inteligente, sensible, llena de desgarro y de delicadeza». La direcció, de Rafael Vidal Folch, «muy sensible y acertada» (Manegat 1969: 28).

En canvi, en una crítica en *La Prensa*, Antonio de Armenteras és molt més positiu en la valoració de la interpretació. Després d'elogiar la versió d'Oliver, escrivia:

Sirvió a tan magnífico texto una inteligente dirección escénica de Rafael Vidal Folch y una interpretación irreprochable, sobre todo por parte de Montserrat Carulla, cuya destacada profesionalidad se hizo bien patente, aunque no llegó a oscurecer los aciertos

que jalonaron las interpretaciones, irreprochables y seguras, de Enrique Sordo y Jorge Torras al encarnar los otros dos personajes importantes de esta obra tan celebrada mundialmente. Los restantes intérpretes acusaron entusiasmo y dominio de los papeles (Armenteras 1969: 15).

Jesús Val, en *Solidaridad Nacional*, es va expressar més cruament que els altres crítics: «Montserrat Carulla fue la salvadora de la representación que, de no haber sido por ella, hubiese acabado *malament*». Així i tot, també deixa constància que el públic, que omplia el teatre, va aplaudir calorosament la representació d'homenatge a Fabra (Val 1969: 14).

Celestino Martí Farreras, a *Tele-Exprés*, valora positivament la direcció, la interpretació —sobretot la de Montserrat Carulla— i l'escenografia. Però l'article resulta especialment interessant per la reflexió inicial que fa el crític:

Hace doce años que la Agrupació Dramàtica de Barcelona —un esfuerzo sostenido y meritorio para evitar la mudez total del teatro catalán— puso en escena en el Palacio de la Música esta agudísima versión de la famosa comedia de Bernard Shaw, ahora repuesta en sesión de homenaje a Pompeu Fabra, dentro de los actos que han conmemorado el centenario del nacimiento del gran ordenador de nuestro idioma. Y poco después, en unas breves frases que precedían la edición del texto, Oliver escribía, refiriéndose al teatro catalán en aquel momento, que no pasaba de ser «magnífico solar, con vestigios de importantes ruinas, barracas, pedruscos y algún que otro quiosco de yeso de estilo vagamente balcánico». En el mejor de los casos —decía— nuestro teatro vive únicamente la hora de la esperanza.

El lunes, finalizada la representación, Joan Oliver —¡doce años después! como en los folletines— pudo repetir los mismos conceptos, ya que el marasmo persiste. El clima, en esta noche de homenaje a Fabra, fue ciertamente cálido y entusiasta; pero la situación real de nuestro teatro, pese a dos o tres tentativas beneméritas, sigue en unas zonas de vaguedad lindantes con la pura inexistencia ([Martí] F[arreras] 1969: 24).

Joan Anton Benach, en *El Correo Catalán*, des del començament de l'article vol deixar clara la principal circumstància immediata de la representació:

La obra fue llevada a escena por un cuadro de aficionados no sabemos si presididos o meramente «reforzados» por Montserrat Carulla. Que la representación de la famosa pieza tuvo un sello «amateur» no cabe la menor duda, como tampoco puede haberla respecto a la dignidad que desde este nivel no profesional tuvo la dirección de Vidal Folch y el montaje escenográfico (Benach 1969: 27).

I continua així:

Conviene hacer notar que asistíamos a un homenaje y que la representación tenía por este motivo un carácter extraordinario. Es así como se explica la entusiasta acogida que el público dispensó a todo el equipo teatral al final de cada cuadro y, en especial, al término de la obra. Pero por este mismo carácter extraordinario y por la intencionalidad concreta del homenaje —oportuno en todos los sentidos—, nos habría gustado encontrar en el conjunto interpretativo un mejor adiestramiento, una mayor seguridad en su labor, menos vacilaciones de las que acusaron algunos de sus elementos (Benach 1969: 27).

Finalment, Benach elogia per diversos motius la intervenció d'Oliver:

Hemos dejado para el final una referencia a la labor de Joan Oliver. [...] En primer lugar por la extraordinaria calidad que ofrece «su» conocido texto de *Pigmalión* y, en segundo lugar, por la meditada e inteligente glosa que hizo del homenaje a Fabra al término de la representación. Joan Oliver expresó con un gran sentido histórico, con precisión, cautela y fervor el sentido del hecho cultural a que acabábamos de asistir. El poeta fue largamente aplaudido (Benach 1969: 27).

Frederic Roda va publicar a *Destino* una crítica en la qual, a propòsit d'un text dramàtic adequat al centenari de Pompeu Fabra, assenyalava:

Podría haberse elegido *Gente bien* como final pintoresco del año fabriano: pero a pesar del vigor implacable de la sátira rusiñolesca, la selección de *Pigmalión* en la adaptación a nuestro medio de Joan Oliver me parece más clásica, más universal.

Bernard Shaw acudirà com a testimoni final, amb la seva fàbula literària, al victoriós procés de Fabra. La petita florista londinense que aullava el seu «slang» a la porta de la catedral de San Pablo, ara és la desgarrada Roseta Fernández, nascuda a l'Arc del Teatre i que acudeix amb la seva mercaderia al zaguán modernista del Palau de la Música (Roda 1969: 43).¹⁴

L'article més analític —i més influït pel pensament marxista—, el va publicar Xavier Fàbregas a la revista *Serra d'Or*. Després d'unes consideracions sobre l'oportunitat d'haver escollit la versió catalana d'Oliver de *Pygmalion* com a homenatge a Pompeu Fabra en el centenari, parlava de la lectura que es pot fer del text de Shaw —el canvi de classe social, els

14 El març de 1970 *El Correo Catalán* —també *La Vanguardia Española* i algun altre diari— van anunciar dues setmanes de representacions de *Pigmalión*, en versió de Joan Oliver, al Teatre Romea, per tal que el text arribés a un públic ampli i tenint en compte que Montserrat Carulla havia assolit un gran èxit l'any anterior fent el paper de Roseta Fernández, amb el qual va guanyar el Premi d'Interpretació Femenina en el Cicle de Teatre Llatí del setembre de 1969. Les representacions plenament professionals es van dur a terme entre el 9 i el 22 de març de 1970 (Anònim 1970: 36).

perills del desclassament— i anotava les preguntes essencials que, al seu entendre, es feia l'autor irlandès:

el drama resta ambigu. ¿És possible la *fugida* individual de la classe a la qual hom pertany? ¿Fins a quin punt la societat capitalista, i, per tant, classista, està en condicions de reabsorbir el trànsfuga? ¿Quines perspectives d'adequació pot oferir-li? Per dir-ho d'una manera més concreta: ¿cal escollir entre la solució individual menada al marge de la pròpia classe, o la lluita col·lectiva portada a cap des de dins d'ella mateixa? (Fàbregas 1987: 22).

Altrament, assegurava:

L'originalitat de Shaw, hem de cercar-la en els seus dots personals —la seva gran capacitat per al sarcasme i la paradoxa—, en el seu ideari socialista, cada cop més temperat, i en la incorporació de la densitat conceptual ibseniana, envers la qual servà sempre una fidelitat admirable però possiblement massa estàtica (Fàbregas 1987: 22).

Segons el crític, la direcció de la versió presentada al Teatre Romea resultava massa *tímida*.

I a més aquesta tímidesa respectuosa no s'adeia amb la rotunditat del text de Joan Oliver; Oliver sí que aprofundia el drama de Shaw i l'incorpora sense titubeigs al nostre món de postguerra [...] La direcció [...] es mostrà inoperant de cara als actors; per això no podem parlar de conjunt interpretatiu, sinó d'encerts o desencerts individuals (Fàbregas 1987: 23).

I acabava amb la reflexió següent:

Davant el desolat panorama del nostre teatre professional, l'èxit de *Pigmalió* és, però, ambivalent; i la impressió que em va fer [la presència excepcional de públic al Romea] és més aviat pessimista. Un homenatge a Fabra efectiu i autèntic només podria consistir, al meu entendre, en una temporada programada previsorament, amb una companyia titular i estable i amb la participació d'unes capes del nostre país que no es van poder permetre d'acudir a veure *Pigmalió*: Roseta Fernandes, en el present cas, s'hauria quedat al carrer (Fàbregas 1987: 23-24).¹⁵

15 Ràdio Barcelona, dins el programa de radioteatre *El teatro en su hogar*, el 24-1-1965, a les 22.15 h, ja havia ofert als oients *Pigmalión*, en traducció castellana.

2.2 *O'Flaherty V. C.*

L'estrena d'*O'Flaherty V. C.*, es va produir en una de les sessions anuals d'un grup del teatre de cambra: el Teatro de Arte, dirigit per Marta Grau i Arturo Carbonell,¹⁶ per a un públic que la premsa de l'època anomenava *de cambra* o *selecte* (Gallén 1985: 188–195 i 201–207), és a dir, un públic burgès, més o menys il·lustrat que acudia a la representació, sovint única, d'uns aficionats *selectes* que duïen a l'escenari peces considerades inadequades per a un públic majoritari i que, per tant, no es representaven en els teatres comercials. La tradició ja venia de finals del segle XIX i en els anys quaranta i cinquanta del segle XX encara era viva.

El Teatro de Arte va escenificar al Teatre Barcelona, en una mateixa sessió, *El tiempo es un sueño*, d'H. R. Lenormand, i *O'Flaherty V. C.*, de G. B. Shaw.¹⁷ Tenint en compte la circumstància de la representació, l'atenció que li va dedicar la premsa va ser escassa —en alguns diaris, com *El Noticiero Universal*, un elogi formulari al «elevado tono artístico» que directors i actors van saber donar a la representació (Anònim 1946: 9). P. en *La Vanguardia Española* era una mica més explícit:

Otra de las obras presentadas ayer en el Teatro Barcelona es la comedia en un acto de George Bernard Shaw *O'Flaherty V. C.*, escrita en 1915 como propaganda contra el reclutamiento en Irlanda, prohibida entonces por la censura que no permitió su estreno hasta finalizar la guerra. En ella todo el genio satírico del fino humorista irlandés adquiere su mejor y más espectacular valor, en una amalgama de críticas de las que no se libra ni Irlanda ni Inglaterra, ni sus respetables instituciones (P[edret Muntañola?]. 1946: 2).

En canvi, Juli Coll escrivia a *Destino*:

Es un teatro [el de Lenormand, molt prestigiat en el període d'entreguerres (1918–1939)] al que le faltan problemas vivos, todo es disección, manejo absurdo de una vida interior que raya en la locura, la manía persecutoria, exactamente con lo patológico mental. En cambio, con *O'Flaherty V. C.*, que es del todo una obra característica de Shaw, siendo del mismo tiempo, está ya al otro lado. En aquella, a fuerza de querer escrutar lo inescrutable, los personajes parecen escapados de un manicomio. En la de Shaw, a fuerza de eludir por vía dialéctica los problemas íntimos del individuo, entra en los terrenos de una razón exterior, viva, ágil, acaso volatinera y demoledora, pero siempre viva y que puede verse con los ojos de la cara. Ese *O'Flaherty* que discute con sir Pearce sobre patriotismo, guerra, sociedad y familia, en un corto acto lleno de aciertos brillantes, es al mismo tiempo un tipo de carne y huesos (Coll 1946: 20).

16 Estrena a Barcelona, al Teatre Barcelona l'11–6–1946. Marta Grau i Arturo Carbonell eren professors de l'Institut del Teatre, i els intèrprets, alumnes.

17 No se n'explicita en la premsa consultada el traductor o adaptador.

Encara més contundent, i bastant barroer, es mostrava el crític de *Solidaridad Nacional*: «Bernard Shaw es tan demoledor y corrosivo como Lenormand, pero, por lo menos, con reírle las gracias y no tomarse en serio ni una sola de las ideas peregrinas que defiende, se está al cabo de la calle» (Cambra 1946: 2).

I en *El Correo Catalán*, Josep M. Junyent hi deia:

La segunda obra presentada, *O'Flaherty V. C.*, es una de las más características de Bernard Shaw. En ella el diálogo, base concreta de lo teatral en todas las épocas, juega un principal papel y las paradojas más sutiles se entrelazan en una acción en la que se dicen muchas cosas, buenas y malas, pero siempre teatralmente interesantes. Dialoguista formidable, nos sentimos muy pronto subyugados por lo que dicen sus personajes, irónicos, rápidos en la respuesta, llenos de humanidad a pesar de todo, porque nos los muestran tal como son. Quizás muchos de sus parlamentos nos resulten desproporcionados. Sus piruetas mentales, excesivamente efectistas. [...] Un choque ingenioso de palabras en el vacío neumático de la paradoja (Junyent 1946: 5).¹⁸

2.3 Santa Juana

La representació,¹⁹ en sessió única i en castellà, de *Santa Juana* [*Saint Joan*] pel Teatre Español Universitario (TEU) —teatre universitari oficial— com a celebració de la diada de Sant Tomàs d'Aquino (Gallén 1985: 183–187; Aznar Soler 1999: 111–137), sant patró dels estudiants,²⁰ va motivar l'aparició a la premsa d'unes quantes ressenyes que unànimement es mostraven molt satisfetes de la gosadia i l'ambició del grup a l'hora de triar una peça considerada complexa i de la qualitat general de la interpretació —(Riquer 1947: 3); (Cala 1947: 7) (EMEGE 1947: 4). La nota discordant, però, la hi posava l'article de Josep M. Junyent en *El Correo Catalán*:

La obra elegida para la representación contiene un cúmulo de dificultades, y a vencerlas se aprestaron cuantos en ella tomaran parte, desde el director José Maria Antón al último de los intérpretes. El resultado conseguido ofrece sus lagunas aunque, en general, la tónica imperante fue buena en su conjunto. Sin embargo, queremos hacer constar de una manera patente que el mayor error consistió en la elección de la obra. *Santa Juana* —sin pretender negar su valor escénico, que somos los primeros en reconocer— no es precisamente lo más apropiado para ser representado por nuestros estudiantes. Su

18 El *Diario de Barcelona* dona informació de dues representacions escolars en anglès, els dies 21 i 23 de desembre de 1946, de *Pygmalion*, a càrrec d'un grup d'alumnes de l'Institut Britànic dirigits pel professor John Lankester [sic] (Anònim 1946: 24).

19 En la premsa consultada, no se n'explicita l'autor de la traducció o de la versió.

20 Estrena a Barcelona, en la postguerra, al Teatre Barcelona, el 7–3–1947. Abans de la guerra, Margarida Xirgu ja havia estrenat l'obra a la ciutat el 21–10–1925 al Teatre Goya.

concepción tendenciosa, sus conceptos heterodoxos, la mordacidad del humorismo de Shaw, conducen inevitablemente a la mayor de las irreverencias. [...] Todo lo humano y divino queda enmarcado dentro de una hipocresía general, inaceptable por todos los conceptos. Mucho más cuando la representación con motivo de la festividad de quien fue uno de las más firmes puntales de nuestra ortodoxia católica (J[unyent] 1947: 3).

La representació en castellà²¹ de *Santa Juana*, de G. B. Shaw, per part de la Companyia de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG) —una companyia pròpiament d'aficionats, i antecedent immediat del teatre independent—, en la temporada d'estiu del Teatre Grec (1963) va suscitar una recepció positiva de la crítica barcelonina.²² Però, com sempre en els casos dels teatres que quedava al marge del teatre comercial, l'actitud de la premsa era, en general, deferent i remarcava l'interès d'aquestes produccions, vinculades gairebé sempre al *teatre selecte* i, després, a uns quants grups del *teatre independent*, però no anava més enllà —fins al canvi generacional en la crítica barcelonina a finals dels anys seixanta— en la referència al context i les circumstàncies polítiques, socials i culturals en què es realitzava aquest tipus de teatre, altrament tan divers.

La crítica de *Santa Juana* que va publicar Manuel de Cala en *El Noticiero Universal* és molt representativa d'aquesta manera d'exercir la crítica a què m'he referit:

La Escuela de Arte Dramático Adrià Gual, en un alarde de arte y de buen gusto, la ha puesto en escena [*Santa Juana*] bajo la inteligente dirección de Ricardo Salvat, aprovechando las condiciones del magnífico plano escénico del Teatro Griego. El montaje de la obra, aunque sencillo, ha ofrecido a los jóvenes artistas un bello marco para su lucimiento. Su labor fue meritísima por todos conceptos, con una particularidad que merece señalarse: *Santa Juana*, obra muy difícil para profesionales, fue interpretada por el grupo artístico Adrià Gual sin apuntador. Lo cual supone un esfuerzo inaudito por la abundancia del diálogo y el movido juego escénico del copioso reparto (C[ala] 1963: 25).²³

En *Diario de Barcelona*, María Luz Morales manifestava:

Pese al insoslayable poso irónico de todo su hacer, pese a la ideología en que suele encasillarse a Bernard Shaw, su *Santa Juana* proclama para todo espectador de buena fe, milagro y santidad (Yo al menos lo he visto siempre así), y el entorno humano que el autor acierta a dar a la figura de la Doncella, la acerca mucho más a nuestras

21 Julió Broutá n'era el traductor.

22 Estrena a Barcelona, al Teatre Grec, el 3-7-1963.

23 L'article d'*El Noticiero*... oferia als lectors una nota històrica important, ja que presentava *Santa Juana* —«la obra más arraigada y popularizada»— de G. B. Shaw, estrenada molts anys abans, a Barcelona, per Margarida Xirgu. Vegeu la nota 21.

comprensión y ternura, que el halo nuevamente heroico, de virgen guerrera, en que la envuelve, por ejemplo, Schiller (Morales 1963: 33).

Pel que fa a la representació, escriu:

Una bella realización lograda con plena dignidad por el director Ricardo Salvat y su entusiasta hueste. Algunas de esas formaciones de auténticos amadores del buen teatro dan ejemplo —así el que vimos anoche por los del Adrià Gual— de una fe y un servicio al arte escénico, que los profesionales deberían tener muy en cuenta (Morales 1963: 33).

Josep M. Junyent, en *El Correo Catalán*, publicava una crítica que feia un elogi clar de *Santa Juana*: «Teatralmente considerada, la obra [...] hoy como ayer nos parece extraordinaria. Todo es sobriedad en ella. Cada una de sus seis escenas es un precioso camafeo y el epílogo, un rasgo genial de humorismo» (Junyent 1963: 11).

Després celebra l'excel·lent interpretació de la Companyia de l'EADAG, especialment de la protagonista, Maria Tubau, la direcció de Ricard Salvat, la realització escènica i els figurins. I remarcava també, com feien a *El Noticiero Universal*, l'audàcia i el mèrit que significa representar una peça com aquesta sense apuntador.

Malgrat tot, tractant-se de Shaw, Josep M. Junyent no pot estar-se de cridar l'atenció sobre la circumstància moral de l'obra:

En la versión de Shaw, Juana de Arco aparece como la defensora de las dos terribles herejías que a fines de la Edad Media estuvieron a punto de destruir el orden católico: el Protestantismo y el Nacionalismo. Reivindicando para sí misma una misión obtenida directamente de Dios, es protestante. Sosteniendo los derechos de la nación autónoma es nacionalista y contraria a la idea de un imperio nacional. Es por esa equivocada interpretación del catolicismo de Juana que *Santa Juana*, de George Bernard Shaw fue incluida en el Índice y condenada por el papa Pío XI, según se hizo público en 1926. A este respecto tenemos a la vista enjundiosos artículos publicados en la prensa católica española de aquellos años (Junyent 1963: 11).

Giovanni Cantieri Mora, en la *Revista Europa*, és la veu veritablement discordant. Perquè fa un judici negatiu de l'enfocament general de l'obra i de les llibertats que el director s'ha pres amb el text de la peça:

Todas estas cosas y otras muchas que Shaw dice a lo largo de la obra han desaparecido, no se adivinan apenas en la versión representada en Montjuich [sic], en la que, de auténticamente shawiano, apenas si quedan esas divertidas paradojas y ese epílogo final reducido a un simple y mero canto liberal, al implícito reconocimiento de los derechos que tiene cada cual a tener sus ideas propias.

Lamentamos entre otros los extensos cortes practicados en la escena cuarta, en la sexta y al principio del epílogo, que son en realidad las partes más críticas e ideológicas de la comedia.

Su montaje e interpretación pueden ser enjuiciadas de muy distintas maneras. Experiencia interesante si se considera el ensayo de una escuela, mediocre manifestación si esta calidad no se tiene en cuenta, [...] María Tubau [que] siempre se mantuvo sobre un mismo tono, sin prestarle atención ninguna a la riqueza psicológica del personaje (Cantieri Mora 1963: 21).

Finalment, el crític salva, en part, la interpretació d'alguns actors, molt pocs —Josep Ruiz Lifante i Francesc Nel·lo— i l'escenografia de Fabià Slavia [Fabià Puigserver], que Ricard Salvat, segons el crític de la *Revista Europa*, no va saber aprofitar.²⁴

2.4 *Cándida*

Palestra de Arte Dramático, una companyia professional privada dirigida per Ramir Bascompte, va celebrar el centenari del naixement (1956) de George Bernard Shaw amb una representació en castellà de *Cándida* [*Candida*]²⁵ una de les peces més brillants de l'autor irlandès.²⁶

Manuel de Cala en *El Noticiero Universal* assenyalava que

Cándida es una comedia fina, amable, ingeniosa, de humor, en la que brilla el talento inagotable de su autor y la sutilidad de su imaginación creadora, deslizada por cauces de suave ironía, agudeza observativa y un sentido humano de realismo pasional, de audaz y valiente desenfado, claro es, en aquel ambiente de hace más de medio siglo. [...] Lo que entonces pudo parecer libertinaje —la esposa de un pastor protestante seduciendo a un adolescente de dieciocho años, casi doblándole ella la edad, a ciencia y paciencia del reverendo— hoy no asusta a nadie. Pero la llama de pasión que Bernard Shaw se complació en avivar a lo largo de los tres actos se apaga en el desenlace con la reacción de Cándida —la esposa— refugiándose arrepentida en el amor de su marido. Final correcto que lo disculpa todo. [...] La actriz María Matilde Almendros, agregada a Palestra de Arte Dramático, dulce, sensible y viva de temperamento, encarnó a Cándida en magnífica labor. [...] Excelentes el montaje y dirección escénica [...] (Cala 1957: 16).

24 Uns mesos abans de l'estrena a Barcelona d'aquesta versió de *Santa Juana* de l'EADAG, Conchita Gómez i Fernando Fernán Gómez havien presentat al Teatre Calderon, el 9-11-1962, *Mi querido embustero*, de Jerome Kilty, traduïda per José Méndez Herrera, basada en l'epistolari de G. B. Shaw. Altrament, tenim notícia que el quadre escènic del Foment Excursionista de Barcelona va oferir, el 25-11-1962, al saló-teatre del FASI, la versió catalana de Joan Oliver de *Pygmalion*, de G. B. Shaw.

25 Estrena a Barcelona, al Teatre CAPSA, el 15-2-1957.

26 Traduïda per Julio Broutá (Manegat 1958: 14).

Josep M. Junyent, en *El Correo Catalán*, veia la comèdia de G. B. Shaw, malgrat tot, d'una altra manera:

Han pasado muchos años [des de l'estrena a Londres, el 1895], y de aquella obra de ideas discutibles por lo paradójico y chirriante de sus disparatadas burlas no queda sino un juego escénico divertido y unas situaciones psicológicas y sentimentales. Ahora bien, para nosotros *Cándida* sigue siendo una comedia, más que explosiva, destructiva. ¡Y eso que su autor la encasilló entre las *amables* de su *opera omnia*! (Junyent 1957: 9).

María Luz Morales, en *Diario de Barcelona*, assegurava que

Es muy de agradecer a Ramiro Bascompte y a su hueste —en esta ocasión respaldados por el Instituto Británico de Barcelona— esta función de homenaje a Bernard Shaw, que, con la ofrecida recientemente por el infatigable Arturo Carbonell en el Círculo Artístico,²⁷ han sido los únicos acontecimientos escénicos que han recordado a los aficionados al teatro que el famoso G. B. S., muerto hace poco tiempo, había nacido hace ahora cien años. El teatro profesional parece haberlo olvidado por completo (M[orales] 1957: 38).

La crítica de la revista *Destino*, signada per Celestino Martí Farreras, diferia de les altres dues:

[...] el paso de los años a penas si la ha avejentado, pese a que en su motivación hubo no poco de intencionalidad actualista. La malicia satírica, el ataque abierto a los convencionalismos —discutible, claro está— no ha perdido ni un ápice de su violencia. En toda la obra no existe una frase que no esté disparada hacia un blanco concreto, y de ahí que, pese a su extensión inhabitual, sobre todo hoy, de algunos diálogos, se siga con atención absoluta. Este teatro es hoy por hoy todo lo contrario de un teatro caduco (M[artí] F[arreras] 1957: 44–45).²⁸

Les representacions en castellà de *Cándida* que es van fer el 1958 al Teatre Candilejas —en l'àmbit dels *Lunes de Cámara* i per la companyia titular del teatre—, dirigides per Diego Asensio, membre de Palestra, que en recupera professionalment el muntatge de l'any anterior —encapçalada per Olga Peiró—²⁹ van obtenir un molt bon acolliment per part de

27 El 10–2–1957 Arturo Carbonell i el Teatro de Cámara van oferir en el Círculo Artístico una representació d'*Así insistió* [sic] *él al esposo de ella*, juntament amb altres dues peces en un acte d'autors britànics: *Catalina Parr o el caballo de Alejandro*, de Maurice Baring, i *Un Fénix demasiado frecuente*, de Cristopher Fry (M. T. 1957: 27).

28 En un sentit molt semblant en què ho havia fet Martí Farreras es manifestava el crític anònim de *Revista* (Anònim 1957: 18).

29 Estrena a Barcelona, al Teatre Candilejas, el 8–1–1958.

la crítica. Així, Antonio de Armenteras, en *La Prensa*, la presentava com una peça modèlica per la contenció de Shaw com a autor:

Un gran acierto de la dirección de este pequeño teatro ha sido reponer esta intencionada comedia de Bernard Shaw, por él incluida en el grupo de las denominadas *agradables*. Efectivamente, ése es el principal calificativo que le cuadra ya que, incluso cuando parece que va a desatarse el dramatismo, latente en la acción, con desgarrador acento, todo se resuelve de una manera agradable y plácida, tal y como se desarrollaron las peligrosas situaciones (Armenteras 1958: 10).

En *El Noticiero Universal*, Julio Manegat insitia que «*Cándida* es una de esas obras que no pasan». I això, entre altres motius, perquè

Shaw nos brinda esa delicada anécdota externa y esa profunda intención interna del matrimonio como estado vital que lucha y trabaja por sí mismo hasta la escena final de la obra, una de las más grandes del genial autor, en la que *Cándida* elige al que es más fuerte para los demás, pero al que ella sabe más débil y necesitado (Manegat 1958: 14).

També Josep M. Junyent, en *El Correo Catalán*, i un crític anònim, en *La Vanguardia Española*, assenyalaven la brillantor de la comèdia i l'excel·lent interpretació de la companyia del Teatre Candilejas (Junyent 1958: 13; Anònim 1958: 18). I R. Palmerola Claret, en *Solidaridad Nacional*, indicava que «*Cándida* es merecedora de mayor atención de la que generalmente le prestan nuestros directores», i feia, tot seguit, un gran elogi de la interpretació dels actors del Teatre Candilejas (Palmerola 1958: 10), al qual se sumava Enrique Sordo, en *Revista*, que, a més, escrivia:

¡Ojalá que el indolente público sienta la llamada del eterno teatro, y asome sus estragados oídos, sus empalagados ojos a esta breve sala donde tan anchas cosas se están diciendo en estos días! Y que se me perdone el jeremiaco tono, siquiera sea por una sola vez (Sordo 1958: 15).

María Luz Morales, en el *Diario de Barcelona*, feia un elogi de la interpretació, i subratllava:

Mucho ha llovido desde su estreno y mucho de la intención con que fue escrita resuelta es letra muerta —y enterrada— para las generaciones más jóvenes. Sin embargo, *Cándida* no envejece: tiene, por encima de sus méritos más o menos circunstanciales, éste que sólo se da «de añadidura»: la gracia, vertida sobre la airosa y tierna figura de su protagonista (Morales 1958: 33).

2.5 *César y Cleopatra / Caesar and Cleopatra*

A primers de juliol de 1959, la Companyia d'Adolfo Marsillach, professional i privada, va portar a l'escenari del Teatre Grec *César y Cleopatra* [*Caesar and Cleopatra*], en versió castellana de Gonzalo Torrente Ballester.³⁰ La premsa va tractar les representacions com un esdeveniment artístic, certament, però també com un fet de rellevància social, ja que Adolfo Marsillach ja era un actor prestigiós, i a més, l'obra s'havia presentat a Madrid feia uns quaranta anys, però no a Barcelona. Així i tot, Julio Manegat, en *El Noticiero Universal*, escrivia:

[...] Torrente Ballester ha realizado una cuidada versión de la obra, adaptándola a un espíritu muy actual, casi de farsa, y reduciendo sus proporciones al suprimir totalmente el tercer acto de la obra, según la versión original. Torrente Ballester es fiel, en líneas generales, a la verdad que escribiera Bernard Shaw, pero también se ha permitido unas modificaciones que nosotros no compartimos totalmente, siendo la esencial de ellas el prólogo que en boca del dios Ra pone para orientación de los espectadores, prólogo que nos parece innecesario, puesto que a través de la obra quedan aclarados todos los puntos y circunstancias de la comedia. Bien, sí, nos parece la supresión del tercer acto, tal como se hiciera en Alemania cuando se presentó por primera vez, con esta supresión gana la comedia en agilidad y suprime una acción, aunque verdaderamente divertida, nada nuevo aporta a la trama [...] (Manegat 1959: 16)

Des del punt de vista estètic,

es indudable que toda la obra rebosa de una sensibilidad irónica típicamente inglesa y que en ella [...] las más brillantes calidades de este genio inglés que fue su autor. Así la obra, a simple vista, es una deliciosa diversión, la que el espectador se entrega regocijado aun cuando a su mentalidad mediterránea escape mucho de la intención humorista de la obra (Manegat 1959: 16).

I el crític acaba enaltint la qualitat interpretativa d'Adolfo Marsillach i María Cuadra. També Antonio Martínez Tomás, en *La Vanguardia Española*, elogiava amb convicció les interpretacions d'Adolfo Marsillach i de María Cuadra, així com la direcció escènica del primer. Però sobretot feia una reflexió sobre el teatre de Shaw que era relativament freqüent en els anys cinquanta —l'envelliment de diversos aspectes d'aquest teatre:

Si se tiene en cuenta el tiempo transcurrido [des de l'estrena de *Cèsar i Cleopatra*], hay que reconocer que la comedia continúa reservando una gran parte de su verdor

30 Estrena a Barcelona, al Teatre Grec, el 2-7-1959.

fragante, pero tal vez la técnica empleada, técnica discursiva, que confía excesivamente en el valor de lo verbal, resulta un poco opaca y difícil para los gustos de esta época.

[...]

Hay, evidentemente, en esta obra [*César y Cleopatra*] mucho convencionalismo, pero también una vibración renovadora, un como presentimiento de las nuevas corrientes del teatro moderno, que le hace especialmente interesante, y que si para los eruditos y amantes del teatro tiene enorme valor, llega también con su encanto en apariencia ingenuo y su movimiento hermoso y trepidante a los espectadores menos advertidos (Martínez Tomás 1959: 22).

Antonio de Armenteras, en *La Prensa*, veia la qüestió del pròleg —que probablement no sabia que era afegit per Torrente Ballester— d'una manera molt diferent de com la veia Manegat. I deia:

Comienza la representación de *César y Cleopatra* con un prólogo dicho por el dios Ra, que es una maravilla de observación y humor y en el que, con gracia muy sutil, se hace donosa burla de la ineficacia de la enseñanza obligatoria, al no conseguir en las gentes ese grado de cultura que persigue (Armenteras 1959: 8).

L'aspecte més fluix de la peça, segons Armenteras, es produeix al final de la segona part —també sembla ignorar que l'acte tercer ha estat suprimit per l'adaptador:

[...] el talento y sensibilidad de Bernard Shaw rompe la seriedad y poesía que se desprende de la despedida de *César y Cleopatra* con una pirueta felicísima de humor. ¡Lástima también que en ese momento se dé fin a la representación y se acabe con una frase desafortunada puesta en boca de la inconscientemente enamorada Cleopatra! (Armenteras 1959: 8).

Encara que sobti, l'autor de la crítica publicada per *Solidaridad Nacional* és Luis Marsillach, pare del director d'escena i actor que encapçala el repartiment de l'obra de Shaw, tot i que Luis Marsillach deixa clar que no vol ni pot parlar del seu fill:

La labor de Adolfo otros la juzgarán. La autoridad del padre es resta de autoridad para el crítico. Aquí ni un adjetivo. En cambio creo que puedo decir que María Cuadra es una actriz magnífica y una mujer deliciosa; en todo el curso de la representación se produce con un donaire insuperable (Marsillach 1959: 11).

I tot seguit fa un elogi de la interpretació general, dels figurins, del muntatge musical i de la versió de Torrente Ballester. Em penso, doncs, que ja no li calia dir res més, parlés o no de la labor del fill com a protagonista de la peça.

María Luz Morales publicava un article crític llarg en què remarcava la perícia i la sensibilitat que reclamava una bona interpretació de l'obra. I hi afegia:

Bucea en los caracteres el autor —en especial en el del héroe—, desentraña flaquezas hasta ridiculeces..., pero ¡cuidado!, no hay en ello ni burla ni parodia, hay, sí, un fondo de grandeza, que, justamente por ser esencial, no precisa de la majestad del alejandrino, ni de la altisonancia de la frase... César puede ser desmañado, aceptar la receta de Cleopatra contra la calvicie, burlarse de sí mismo... precisamente porque es de veras grande en su generosidad, en su inteligencia, en su poder. Aunque ¡cuidado también!, es humano, y frente a esa chiquilla [Cleopatra]... (Morales 1959: 32).

Altrament, segons Morales, amb aquesta excellent representació de *César y Cleopatra*, l'espectador pot corroborar

la idea que teníamos de que difícilmente puede hallarse en nuestra escena, actor que exprese como Marsillach el humor delicado, la ironía sutil, que son resortes de los más eficaces en el teatro de nuestro tiempo (Morales 1959: 32).

En *El Correo Catalán*, Josep M. Junyent elogia la interpretació de tota la companyia i, en especial, d'Adolfo Marsillach —molt ben valorat com a director d'escena— i la versió de Gonzalo Torrente Ballester. Però allò que més crida l'atenció en el seu article és el recel profund amb què s'encara gairebé sempre amb les peces de Shaw:

Desprovisto de todo espíritu constructivo, Bernard Shaw tuvo ideas osadas, y en la exposición satírica e irónica de sus ideas personales sobre el hombre y la sociedad escribió verdaderas atrocidades que otros autores más benévolos calificaron de excentricidades. Uno de sus apologistas le llamó *Shakespeare moderno*. Uno de sus detractores pudo decir de él que era algo así como *la bestia apocalíptica*, el *desarticulado anecdótico*. Y como siempre: *in medio est virtus*. Para llegar a Shakespeare le faltan más de cien. Para anecdótico le sobran más de mil (Junyent 1959: 10).

Amb aquesta percepció del teatre de Shaw, no és gens estrany que el crític escrivís sobre la comèdia representada al Teatre Grec el següent:

Si en los trazos caricaturescos Bernard Shaw recargó su ingenio o su bilis, pintarrajeando un Julio César de astracanada, burlándose de la historia y atropellando sus gestas, en el perfilado de la reina Cleopatra empuñó la brocha gorda para subrayar mejor frivolidades y vicios. De esa guisa, el monigote resulta grotesco, específicamente de revista o de vodevil, como una de tantas Cleopatras aparecidas en las tablas de todos los tiempos y países (Junyent 1959: 10).

Martí Farreras, en *Destino*, insistia en la profunda intervenció de Torrente Ballester en el text castellà de l'obra presentada per Marsillach:

En realidad, Torrente Ballester no ha sido un adaptador sino un verdadero autor. Extensas supresiones, añadidos igualmente importantes, y en total, una comedia nueva sobre el guión y el espíritu temático que ideara el famoso irlandés, pero sin que en realidad pueda decirse que hayamos visto interpretar la obra de Shaw: las modificaciones son demasiado sustanciales y el tono de la obra se ha alterado asimismo, adquiriendo una virulencia sarcástica que no corresponde al frío cinismo de la obra original. Todo ello hecho con un tino innegable, una destreza cierta y una elegancia y buen gusto irreprochables. Pero todo ello, como decimos, responde en verdad con bien escasa sujeción al texto que se nos anuncia del que apenas sí se conserva su básica armazón dialéctica, pero lo mismo de forma que de fondo no pasa de ser una remota referencia, a menudo incluso ni remota (Martí Farreras 1959: 45).

Després subratlla l'excel·lència de la labor de Marsillach, tant en la direcció escènica com en la interpretació, i l'acaba fent extensiva als actors de *César y Cleopatra*, especialment a María Cuadra.

A *Revista*, Enrique Sordo s'expressa en uns termes més contundents que els de Martí Farreras:

Olvidémonos un punto del mordaz irlandés George Bernard Shaw [...] y nos encontraremos ante una divertida comedia que se llama *César y Cleopatra*, y cuyo autor es Gonzalo Torrente Ballester [...]. Y entonces nos preguntamos, ¿qué diablos hace aquí el nombre del autor de *Cándida*? Pues yo diría que hace de referencia más o menos lejana, o esconder una modestia. Porque lo cierto es que Gonzalo Torrente Ballester ha escrito una comedia *a la manière* de Bernard Shaw —como se decía a principios de siglo—, recreándose en su atmósfera, en su clima, en su tono. Pero adaptando ese tono a unas fórmulas muy caseras, donde el humor se vuelve latigazo, y la sátira se torna sarcasmo. [...] Una comedia muy inteligente, muy de nuestro tiempo también, que no necesitaba de Shaw [...] para ser justificada (Sordo 1959: 18).

E. Sordo fa ressaltar, igualment, el muntatge de l'obra, tots els aspectes inclosos, d'una representació que qualifica d'*excepcional*.

2.6 *El deixeble del diable*

Només he pogut trobar dues crítiques a l'estrena catalana i pel teatre independent —El Globus, de Terrassa— d'*El deixeble del diable* [*The Devil's Disciple*], en traducció de Carles

Capdevila: la de Xavier Fàbregas en el *Diario de Barcelona* (10-10-1975) i la de Joan Anton Benach en *El Correo Catalán* (14-12-1975).³¹

En el *Diario de Barcelona*, Fàbregas afirmava que «La mordacitat de Shaw continua perfectament operant avui dia, i *El deixeble del diable* continua essent un vomitiu molt saludable per a tot aquell que frueix de salut suficient per obrir la boca, tapar-se el nas i empassar-se» (Fàbregas 1990: 223). I hi assegurava després que el principal problema de l'espectacle era l'excés de correcció interpretativa:

Els actors d'El Globus són subsidiaris d'un afany de correcció perquè són conscients de llur manca de soltesa. I aquesta correcció preocupant és la que causa un cert enfarfec en el joc escènic, enfarfec que hom supera, parcialment, en les últimes escenes gràcies a l'atenció creixent que desperta l'anècdota que ens és contada (Fàbregas 1990: 223-224).

Benach situa molt bé el text i el context de la peça:

De entrada hay que subrayar el acierto de una revisión de Bernard Shaw, autor que no suele tenerse en cuenta cuando los grupos más críticos plantean sus repertorios, movido casi siempre por el fervor y el ansia no suficientemente reflexionada por la innovación y la subversión del lenguaje teatral que ha envejecido la mayor parte de la escena comercial y oficial. [...]

Bernard Shaw se sirvió de los últimos episodios de la guerra de la independencia norteamericana para hacer una crítica feroz de las actitudes imperialistas a la vez que dinamitar el puritanismo de una sociedad —la inglesa de finales del siglo XVIII— establecida en el confort del ideario colonial y colonialista y de una moral conservadora y brutalmente cínica [...] (Benach 1975: 19).

Benach assegura que la peça de Shaw està construïda com a paròdia del melodrama, i que és aquesta qüestió «aquello que le confiere su atractivo y, digámoslo ya, el obstáculo que ha provocado en el grupo de Terrassa el tropiezo más aparatoso del montaje» (Benach 1975: 19).

En realitat l'obra planteja, tècnicament, una dificultat molt considerable: com oferir una visió crítica de cada personatge.

Pues bien —continua el crític—, tal visión aflora de una forma irregular e intermitente en la interpretación de la comedia de modo que las formas «intencionadamente» melodramáticas se cruzan con otras «seriamente» y auténticamente —y añadiríamos

31 Estrenada el 4-10-1975 al Centre Social Catòlic de Terrassa. Cal remarcar el fet que un grup de teatre independent recuperés la traducció, anterior a la guerra, de Carles Capdevila. D'altra part, Ràdio Barcelona, dins el programa de radioteatre *El teatro en su hogar*, el 20-2-1966, a les 22.15 h, ja havia ofert als oients *El discípulo del diablo*, en traducció castellana de Julio Broutá.

que irremediabilmente—melodramáticas; la interpretación se mueve así en un híbrido y confuso terreno donde la premeditación no se distingue de la impotencia (Benach 1975: 19).

La conclusió de Benach no pot ser més incisiva:

El deixeble del diable es una comedia lamentable y ostensiblemente mal interpretada. Medir las propias fuerzas, esas energías que se administran dificultosamente, fuera de las horas laborales, sin posibilidad de encauzarse profesionalmente, es la exigencia que se desprende de esa interpretativamente malograda y, sin embargo, muy estimable empresa que ha acometido El Globus (Benach 1975: 19).

2.7 *Androcles, el lleó i els cristians*

Xavier Fàbregas va dedicar una crítica molt interessant en el *Diario de Barcelona* a l'estrena d'*Androcles, el lleó i els cristians* [*Androcles and the Lion*],³² un muntatge en català, que el grup Palestra,³³ de Sabadell, en traducció de Jordi Voltas i dirigit per ell mateix, va representar a l'Auditori de la Caixa d'Estalvis de la ciutat. Escrivia el crític, fent referència als antecedents històrics de la peça de Shaw:

[...] los cristianos que se empecinaron en tirar adelante su religión bajo el Imperio romano fueron una pobre gente, unos desgraciados; cuando todo lo que se pide es quemar un puñado de incienso en un altar, en prueba de acatamiento al orden social establecido, es una pura simpleza rebelarse en nombre de una ideología, o de una fe, que no sufre cualquier otro tipo de persecución. [...] Shaw se proponía recordar como las verdaderas persecuciones entre los cristianos, las carnicerías espantosas, comenzaron así que la iglesia inaugura la etapa constantiniana: el exterminio de herejes, de los revisionistas, para decirlo en la expresión moderna, es implacable y se ejerce con una meticulosidad y una crueldad que hubieran puesto la piel de gallina, probablemente, al mismo Diocleciano. Shaw, en realidad, reacciona contra la idealización del cristianismo primitivo, contra la exaltación de los mártires servidos de bistec a los leones en las arenas del Coliseo, exaltación que las iglesias católica y anglicana habían llevado a término con éxito satisfactorio durante la segunda mitad del siglo XIX. Y habría que ver

32 Estrenada el 30-11-1975, a l'Auditori de la Caixa d'Estalvis de Sabadell. Sembla que el títol de la peça no presenta cap dificultat per a la traducció catalana, que hauria de ser *Androcles i el lleó*. Però Xavier Fàbregas escriu que «el título viene forzado por razones ajenas a la voluntad de la empresa», en referència probable a l'acció de la censura (Fàbregas 1975: 25).

33 Malgrat el nom, aquest grup de teatre independent no té a veure amb un altre grup, de trajectòria important a Sabadell, i de nom idèntic al que va representar *Cándida*, en castellà, dirigit per Ramir Bascompte, el 1956.

hasta qué punto *Androcles and the lion* no es una respuesta más o menos consciente a *Fabiola or the church of the catacombs* (1854). La inefable novela del cardenal Wiseman [...], uno de los éxitos de la literatura de consumo del pasado siglo y aun del presente (Fàbregas 1975: 25).

El principal problema que té la versió de Jordi Voltas és que

desprovista de su condición combativa el texto [...] queda falto de mordiente [...]. La versión de Jordi Voltas se convierte en un texto divertido, y el espectáculo que a partir de él se confecciona también lo es, eso no hay que discutirlo. Lo que lamento es que no resulte una diversión más intencionada, de acuerdo con los propósitos del original (Fàbregas 1975: 25).

3 Conclusions

El teatre de Bernard Shaw es va projectar internacionalment d'una manera lenta, tal com ja havia ocorregut, precisament, a la Gran Bretanya. En el cas d'Espanya i de Catalunya aquest projecció mai no va ser regular i d'una certa amplitud, i es pot dir que, poc o molt, les representacions de Shaw mai no van deixar de ser un *esdeveniment*.

Durant la postguerra el teatre de Shaw va arribar a Catalunya per tres vies: *a*) mitjançant les companyies professionals que de Madrid venien a Barcelona a fer-hi una temporada més o menys llarga; *b*) a través del teatre universitari oficial i el teatre de cambra, i *c*) mitjançant els nuclis d'aficionats amb inquietuds artístiques diverses que, més endavant, derivaran cap als grups de teatre independent. En les tres vies, en els anys quaranta i gairebé la totalitat dels cinquanta, l'idioma únic de les representacions va ser el castellà i, d'altra banda, mentre el teatre de cambra i el teatre universitari s'esforçaven generalment per dur a escena les peces menys conegudes de Shaw —*O'Flaherty*— o més arriscades ideològicament —*Santa Juana*—, les companyies professionals privades escollien les peces brillants, enginyoses i més *ben fetes* —*Pigmalió/Pigmalió*, *Càndida*— que ja s'havien representat abans de 1939. Caldrà esperar a 1957 per trobar la primera representació —en funció única, això sí— en català del teatre de Shaw en la postguerra: precisament, la de *Pigmalió* pels actors de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB) i en la versió de Joan Oliver. Aquesta versió serà recuperada alguna altra vegada —el 1969—, però fins al març de 1970 no l'interpretarà en termes absolutament professionals una companyia, encapçalada per Montserrat Carulla. Al Teatre Romea, el ressò crític que obtindrà en la premsa serà gairebé nul, perquè es tractava del mateix muntatge que ja havia presentat el febrer de 1969 com a homenatge a Pompeu Fabra, tot i que el març de 1970 tots els actors que hi van intervenir eren professionals. Aquesta breu temporada de representacions de 1970 —del 9 al 22 de març— és l'única vegada que *Pigmalió* o una altra peça de Shaw arriben professionalment a l'escenari en català des de la fi de la guerra civil i la desaparició de la dictadura del general Franco.

Sens dubte, *Pygmalion*, amb sis muntatges diferents, és la peça de Bernard Shaw més representada a Barcelona durant el període 1939–1975. Aquests muntatges són tres en castellà i tres en català, però amb la diferència que les representacions en català es fan en l'àmbit dels grups d'aficionats més o menys selectes, amb l'excepció de les dues setmanes que l'obra va estar cartellera al Teatre Romea amb una companyia professional que encapçalava Montserrat Carulla.³⁴ És indubtable que les circumstàncies socials i polítiques que afectaven el teatre català el 1969 o el 1970 eren, bàsicament, les de 1957, quan es va produir l'estrena de la versió de Joan Oliver per l'ADB, i per tant la representació de *Pigmalió* continuava tenint a Catalunya una connotació de denúncia de l'estat polític de la llengua que no podia tenir, afortunadament, en altres llengües. Quant a nombre de muntatges, el van seguir, *Cándida*, amb dos, i *Santa Juana*, també amb dos, sempre en castellà, i conegudes a Catalunya des d'abans de la guerra.

En realitat, l'arribada de Shaw als escenaris catalans de 1939–1975 no és altra cosa que una prolongació de la recepció iniciada abans de la guerra civil. En definitiva, una presència escassa que no modificarà substancialment l'estrena d'altres obres, com *O'Flaherty V. C.* i *César y Cleopatra*. En aquest aspecte, cal tenir molt en compte el que escriu Gallén: «L'escassa presència de Shaw en l'escena barcelonina no es va modificar gens ni mica durant el règim franquista [en relació amb l'escena anterior a la guerra]» (Gallén 2009: 15). Certament, Shaw no era un autor de referència indiscutible, en un sentit comercial, del teatre professional privat espanyol, mentre que les companyies professionals catalanes van tenir dificultats molt greus per poder representar teatre estranger en català fins als seixanta. I precisament, a partir dels anys seixanta els interessos del combatiu *teatre independent*, pel que fa al teatre estranger, eren uns altres. A més, les úniques traduccions que hi ha de Shaw al català eren d'abans de la guerra. Enric Gallén i Anna Soler Horta resumeixen molt bé la situació del teatre de Shaw tant en l'avantguerra com, en definitiva, a la postguerra: abans de 1936, el teatre de Shaw va respondre

a la controvertida fortuna que van patir determinats dramaturgs estrangers, representants d'un teatre *modern, intel·ligent i arriscat* des del punt de vista artístic. Un model que s'oferia més com un complement innovador que com una alternativa real als autors autòctons, i sobretot estrangers, que ocupaven habitualment les cartelleres (Gallén 2009: 15).

Amb vuitanta-dos anys, però [el 1938, quan s'estrena d'*El deixeble del diable*, al Poliorama, llavors Teatre Nacional de la Comèdia], Shaw ja es podia considerar un *clàssic universal*, més que no pas un model d'innovació. Com comentava María Luz Morales en *La Vanguardia*,

34 D'altra banda, l'adaptació castellana que Gregorio Martínez Sierra va fer de *Pygmalion* havia significat el 1920 —més que altres comèdies representades anteriorment— la incorporació real de Shaw a l'escena espanyola abans de 1939, mentre que a Catalunya *Cándida* va ser la peça que va fer el mateix servei, en català, el 1908.

«[...] sólo en nuestra, hoy como ayer, anecdótica escena, puede presentarse como teatro revolucionario el de un octogenario insigne que hace tiempo dejó de escandalizar a sus propios timoratos compatriotas» (Soler Horta 2001: 306).

Al capdavall, quan, després del franquisme, el teatre de Shaw s'hauria pogut representar normalment, el seu temps com a força innovadora, i com a tal, atractiva, ja havia passat feia anys, com era també el cas d'altres autors britànics com, Noël Coward, J. B. Priestley o de Terence Rattigan.³⁵

Bibliografia

- Anònim. 1946. «Música, teatro y cinematografía. Teatros. Barcelona. Teatro de Arte de Marta Grau y Arturo Martorell». *La Vanguardia Española*, 12-6-1946, 2.
- . 1946. «Teatros. En el Barcelona. Teatro de Arte de Marta Grau». *El Noticiero Universal*, 12-6-1946, 9.
- . 1946. «Representación de *Pygmalion* de Bernard Shaw, en el Instituto Británico». *Diario de Barcelona*, 25-12-1946, 24.
- . 1947. «La festividad de Santo Tomás de Aquino. Se conmemoró ayer con brillantes actos. Actos culturales, artísticos y deportivos». *La Vanguardia Española*, 8-3-1947, 10.
- . 1957. «El teatro. *Cándida*». *Revista*, 15-2-1957, 18.
- . 1957. «En el Palacio de la Música. *Pigmalió*, en adaptación catalana de Juan Oliver». *El Noticiero Universal*, 29-5-1957, 17.
- . 1957. «Música, teatro y cinematografía. Palacio de la Música. *Pigmalió*, versión catalana de Juan Oliver». *La Vanguardia Española*, 29-5-1957, 26.
- . 1958. «Música, teatro y cinematografía. Palacio de la Música. Teatros. El gran éxito de *Cándida*, de Bernard Shaw, en el Candilejas». *La Vanguardia Española*, 18-4-1958, 18.
- . 1965. «*Cristo Misterio, Pigmalió, Coco, Aprobado en Inocencia, J. B. y La trampa*». *Revista Europa*, 15-5-1965, 21.
- . 1970. «*Pigmalió*, en versión de Joan Oliver en Romea». *El Correo Catalán*, 9-3-1970, 36.
- A[rmenteras, Antonio de]. 1948. «Comedia. Reposición de *Pigmalió*». *Solidaridad Nacional*, 30-5-1948, 3.
- Armenteras, Antonio de. 1958. «Los estrenos del Domingo. Candilejas. *Cándida*, de Bernard Shaw». *La Prensa*, 8-4-1958, 10.
- . 1959. «Teatros. Teatro Griego de Montjuich. Brillante representación de la compañía de Adolfo Marsillach con el estreno de *César y Cleopatra*, de George Bernard Shaw, versión española de Gonzalo Torrente Ballester». *La Prensa*, 3-7-1959, 8.
- . 1965. «Poliorama. Adolfo Marsillach con *Pigmalió*, de Bernard Shaw, en versión de José Méndez Herrera, ofreció un soberbio espectáculo». *La Prensa*, 19-4-1965, 11.

³⁵ Agraeixo al professor Enric Gallén l'ajut generós que m'ha prestat per a la realització d'aquest article. Altrament, també vull agrair a l'amic Miquel Saumell la intervenció, tan pulcra i precisa, que hi ha tingut.

- . 1969. «Romea. Representación única de Pigmalión». *La Prensa*, 19-2-1969, 15.
- Aznar Soler, Manuel. 1999. «El teatro universitario en Barcelona durante el franquismo (1939-1975)». Dins Luciano García Lorenzo (ed.). *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)*. Madrid: CSIC. Instituto de la Lengua Española (Anejos de Revista de Literatura 46), 111-137.
- Benach, J[oa]n A[n]ton. 1969. «Romea. *Pigmalión* en homenaje a Pompeu Fabra». *El Correo Catalán*, 21-2-1969, 27.
- . 1975. «La subversión de Shaw». *El Correo Catalán*, 14-12-1975 (Especial Domingo), 19.
- C[ala, Manuel de]. 1943. «Teatros. En el Tivoli. Presentación de la compañía del Teatro de la Comedia de Madrid». *El Noticiero Universal*, 3-7-1943, 7.
- . 1963. «En el Teatro Griego de Montjuich. *Santa Juana*, por la Escuela de Arte Dramático Adrià Gual». *El Noticiero Universal*, 5-7-1963, 25.
- Cala, Manuel de. 1947. «Teatros. En el Barcelona. Presentación de *Santa Juana*, por el Teatro Español Universitario». *El Noticiero Universal*, 8-3-1947, 7.
- . 1948. «Teatros. En el Comedia. Reposición de *Pigmalión*, por Catalina Bárcena». *El Noticiero Universal*, 29-5-1948, 8.
- . 1957. «En el teatro CAPSA. *Cándida*, de Bernard Shaw, por Palestra de Arte Dramático». *El Noticiero Universal*, 16-2-1957, 16.
- . 1957. «En el Palacio de la Música. *Pigmalión*, en adaptación catalana de Juan Oliver». *El Noticiero Universal*, 29-5-1957, 17.
- Cambra, F. P. 1946. «Teatro. *El tiempo és un sueño*, de Lenormand, en el Barcelona». *Solidaridad Nacional*, 13-6-1946, 2.
- Cantieri Mora, G[iovanni]. 1963. «El teatro. *Santa Juana* en el Teatro Griego». *Revista Europa*, 3-7-1963, 21.
- Coll, Julio. 1943. «El teatro. *Adriana* y cuatro actos de *Pigmalión*». *Destino* 312, 10-7-1943, 13.
- Coll, [Julio]. 1946. «Una sesión Teatro de Arte. Shaw y Lenormand». *Destino* 465, 15-6-1946, 20.
- D[íaz] P[laja], A[urora]. 1957. «G. Bernardo Shaw, en el Palacio de la Música». *Solidaridad Nacional*, 20-5-1957, 11.
- EMEGÉ. 1947. «Teatros. Barcelona. Presentación de *Santa Juana*, de Jorge Bernard Shaw». *La Prensa*, 8-3-1947, 4.
- Fàbregas, Xavier. 1975. «Auditori de la Caixa d'Estalvis de Sabadell. La historia era una historieta. *Androcles, el lleó i els cristians*, de G. Bernard Shaw, por Palestra». *Diario de Barcelona*, 10-12-1975, 25.
- . 1987. «L'homenatge a Pompeu Fabra: *Pigmalión*». Xavier Fàbregas, *Teatre en viu (1969-1972)*. A cura de Maryse Badiou. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Edicions 62, 20-24 [Originalment en *Serra d'Or*, març de 1969].
- . 1990. «La veritat impertinent. *El deixeble del diable*, de George Bernard Shaw, pel Grup El Globus». Xavier Fàbregas, *Teatre en viu (1973-1976)*. A cura de Maryse Badiou. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Edicions 62, 222-224 [Originalment en *Diario de Barcelona*, 1-10-1975].

- Flaquer, [Alfonso]. 1943. «Teatro Tívoli. Presentación de la compañía de teatro de la Comedia, de Madrid, con *Pygmalion*». *La Prensa*, 3-7-1943, 4.
- F[laquer, Alfonso]. 1948. «Teatro de la Comedia. *Pigmalión*», *La Prensa*, 29-5-1948, 7.
- G. 1948. «El buen teatro. *Pigmalión*, de Bernard Shaw, por Catalina Bárcena». *Destino* 565, 5-6-1948, 20.
- Gallén, Enric. 1985. *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1945)*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Edicions 62, 183-187, 188-195 i 201-207.
- . 1987. «El teatre». Martí de Riquer, Antoni Comas, Joaquim Molas (dirs.), *Història de la Literatura Catalana*, 9. Barcelona: Ariel, 424.
- . 2009. «Pròleg. Sobre la recepció de Bernard Shaw en l'escena catalana». George Bernard Shaw. *La casa dels cors trencats*. Traducció de Joan Sellent. Barcelona: Proa, 7-16.
- Gibbs, A. M. 2005. *Bernard Shaw, A Life*. Gainesville: University of Florida Press.
- Gibert, Miquel. 1995. *El teatre de Joan Oliver*. Tesi per optar al títol de doctor en Filologia Catalana, dirigida pel Dr. Enric Gallén. Barcelona: Universitat de Barcelona. Departament de Filologia Catalana. Part inèdita.
- Holroyd, Michael. 1998. *Bernard Shaw: The One-Volume Definitive Edition*. Random House.
- Isabel Estrada, Maria Antonia de. 2001. *George Bernard Shaw y John Osborne: recepción y recreación de su teatro en España durante el franquismo*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Gonzalo Santonja Gómez-Agero. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Filología Inglesa, 234-289 i 362-363. Consultable a <http://eprints.ucm.es/tesis/fl/ucm-t28134.pdf> [consultat el 16-4-2013].
- J[unyent], J[osé] M^a. 1943. «Tívoli. *Pigmalión* de Bernard Shaw». *El Correo Catalán*, 3-7-1943, 3.
- Junyent, José M^a. 1946. «Teatros. Barcelona. Teatro de Arte de Marta Grau y Arturo Carbonell. Lenormand y Bernard Shaw». *El Correo Catalán*, 13-6-1946, 5.
- J[unyent], J[osé] M^a. 1947. «Teatros. Barcelona. *Santa Juana*, de Bernard Shaw, por el TEU». *El Correo Catalán*, 12-3-1947, 3.
- Junyent, José M^a. 1948. «Teatros. Comedia. *Pigmalión*, de Bernard Shaw, por Catalina Bárcena». *El Correo Catalán*, 29-5-1948, 5.
- . 1957. «En el teatro CAPSA. *Cándida*, comedia en tres actos de Bernard Shaw, por Palestra de Arte Dramático». *El Correo Catalán*, 17-2-1957, 9.
- J[unyent], J[osé] M^a. 1957. «Las novedades teatrales de anoche. *Pigmalió*, en el Palacio de la Música, y *Quiere usted jugar con "mi"?*, en el Windsor». *El Correo Catalán*, 29-6-1957, 9.
- Junyent, José M^a. 1958. «Teatros. Candilejas. *Cándida*, comedia de Bernard Shaw». *El Correo Catalán*, 8-4-1958, 13.
- . 1959. «Teatro y cinema. Teatro Griego de Montjuich. *César y Cleopatra*, de Bernard Shaw, por la Compañía de Adolfo Marsillach». *El Correo Catalán*, 4-7-1959, 10.
- . 1963. «Teatro y cinema. Teatro Griego de Montjuich. *Santa Juana*, de George Bernard Shaw». *El Correo Catalán*, 5-7-1963, 11.

- . 1965. «Poliorama. *Pygmalion*, de G. Bernard Shaw, por la Compañía de Comedias Adolfo Marsillach». *El Correo Catalán*, 20-4-1965, 30.
- F[errer], L. 1943. «Teatros. Tívoli. Temporada de la Compañía de la Comedia de Madrid». *La Vanguardia Española*, 3-7-1943, 6.
- Manegat, Julio. 1958. «Cines y teatros. Candilejas. *Cándida*, de Bernard Shaw». *El Noticiero Universal*, 7-4-1958, 14.
- . 1959. «XXX». *El Noticiero Universal*, 3-7-1959, 16.
- . 1965. «Los estrenos de ayer. En el Polioroma. El gran *Pigmalió*n de Adolfo Marsillach». *El Noticiero Universal*, 19-4-1965, 40-41.
- . 1969. «El teatro. En el Romea. Homenaje a Pompeu Fabra». *El Noticiero Universal*, 18-2-1969, 28.
- Marsillach, Luis. 1959. «*César y Cleopatra*, de Bernard Shaw». *Solidaridad Nacional*, 4-7-1959, 11.
- M[artí] F[arreras], [Celestino]. 1957. «La alegría que pasa... *Cándida*». *Destino*, 22-2-1957, 44-45.
- Martí Farreras, [Celestino]. 1957. «*Pigmalió*n». *Destino*, 1034, 1-6-1957, 37.
- . 1959. «La alegría que pasa... Teatro. *César y Cleopatra*». *Destino*, 1145, 18-7-1959, 45.
- . 1965. «Domingo de Pascua. En el Poliorama, *Pygmalion*». *Tele Exprés*, 19-4-1965, 17.
- [Martí] F[arreras, Celestino]. 1969. «Crítica de teatro. El *Pigmalió*n de Shaw, en una gran versión de Joan Oliver». *Tele-Exprés*, 19-2-1969, 24.
- M[artínez] T[omás], [Antonio]. 1957. «Teatros. Una sesión del Teatro de Cámara en el Círculo Artístico». *La Vanguardia Española*, 12-2-1957, 27.
- Martínez Tomás, A[ntonio]. 1959. «Música, teatro y cinematografía. Teatros. Teatro Griego. Presentación de la Compañía de Adolfo Marsillach con *César y Cleopatra*, de Bernard Shaw». *La Vanguardia Española*, 4-7-1959, 22.
- M[orales], M[aría] L[uz]. 1957. «Escenarios y pantallas. Palestra de Arte Dramático. Presentación de *Cándida*, de Bernard Shaw, bajo el patrocinio del Instituto Británico». *Diario de Barcelona*, 12-2-1957, 38.
- . 1958. «Teatro Candilejas. Reposición de *Cándida*, de Bernard Shaw». *Diario de Barcelona*, 8-5-1958, 33.
- Morales, María Luz. 1959. «Escenarios y pantallas. Teatro Griego de Montjuich. En el Ciclo de Arte Dramático, patrocinado por el Ayuntamiento de Barcelona, la Compañía de Adolfo Marsillach presenta *César y Cleopatra*, de George Bernard Shaw, versión española de Gonzalo Torrente Ballester». *Diario de Barcelona*, 4-7-1959, 32.
- . 1963. «Cine, teatro, música. Teatro Griego de Montjuich. La Compañía de la Escuela de Arte Dramático Adrià Gual presenta *Santa Juana*, de George Bernard Shaw». *Diario de Barcelona*, 5-7-1963, 33.
- . 1965. «Teatro. Los estrenos de Pascua de Resurrección. Teatro Poliorama. La Compañía de Adolfo Marsillach presenta *Pygmalion*, de G. Bernard Shaw, en versión española de Méndez Herrera». *Diario de Barcelona*, 20-4-1965, 23.

- P[almerola], R[icard]. 1958. «Cándida, Por la Compañía titular del Candilejas». *Solidaridad Nacional*, 9-4-1958, 10.
- P[edret Muntañola ?]. 1946. «Música, teatro y cinematografía. Barcelona. Teatro de Marta Grau y Joaquín Carbonell», *La Vanguardia Española*, 12-6-1946, 2.
- Peters, Sally. 1996. *Bernard Shaw: The Ascent of the Superman*. New Haven (Connecticut) Yale University Press.
- Riquer, M[artí] de. 1947. «Teatros. Barcelona. *Santa Juana*, de Bernard Shaw, presentada por el TEU». *Solidaridad Nacional*, 8-3-1947, 3.
- Roda, Federico. 1965. «Ovación a Shaw». *Destino*, 1446, 24-4-1965, 67.
- . 1969. «Pígmalión para Fabra». *Destino*, 1638, 22-2-1969, 43.
- Rodríguez Mijares, Enrique. 1943. «Escenarios y pantallas. En el Teatro Tívoli. Presentación de la compañía del Teatro de la Comedia, de Madrid, con *Pígmalión*, de Bernard Shaw». *Diario de Barcelona*, 3-7-1943, 19.
- Rodríguez-Seda de Laguna, Asela. 1981. *Shaw en el mundo hispánico*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, Editorial Universitaria, 9-47.
- S. C. 1969. «Cine, teatro, música, toros. Teatro Romea. En homenaje a Pompeu Fabra». *Diario de Barcelona*, 20-2-1969, 22.
- Soler Horta, Anna. 2001. «Noticia sobre la recepció del teatre de G. B. Shaw a Catalunya (1928-1938)». Luis Pegenaute (ed.). *La traducción en la Edad de Plata*. Barcelona: PPU, 295-311.
- Sordo, Enrique. 1958. «El teatro. *Cándida*». *Revista*, 12/18-4-1958, 14-15.
- . 1959. «El teatro. *César y Cleopatra*». *Revista*, 11-7-1959, 18.
- . 1965. «*Pígmalión*». *Solidaridad Nacional*, 20-4-1965, 14.
- Stone, Dan. 2002. *Breeding superman: Nietzsche, race and eugenics in Edwardian and interwar Britain. England*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Szondi, Peter. 1988. *Teoría del drama moderno (1880-1950)*. Traducció de Mercè Figueras. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Edicions 62, p. 43.
- Torres Nos, F. 1957. «Estreno de *Pígmalió*, en el Palacio de la Música. Versión catalana de Juan Oliver». *La Prensa*, 30-5-1957, 10.
- Urgell Xambó, M. Dolors. 1964. *Estudio lingüístico sobre Pígmalió de J. Oliver*. Trabajo presentado para la obtención de la Licenciatura en Filosofía y Letras en la Sección de Filología Románica, dirigido por el Dr. Antonio M. Badía Margarit. Barcelona: Universitat de Barcelona. Inèdit.
- Val, Jesús. 1969. «Crítica teatral. *Pígmalión*, en versión de Joan Oliver, en el Romea». *Solidaridad Nacional*, 18-2-1969, 14.
- Weintraub, Stanley. 1982. *The Unexpected Shaw: Biographical approaches to G. B. S. and his work*. Nova York: Frederick Ungar Publishing Co.
- Zúñiga, Ángel. 1948. «Música, teatro y cinematografía. Teatros. Comedia. *Pígmalión*». *La Vanguardia Española*, 19-5-1948, 9.

Les traduccions al castellà de les *Elegies de Bierville* de Carles Riba: opcions traductores i models de llengua literària

JORDI MAS LÓPEZ

Departament de Traducció i d'Interpretació

Universitat Autònoma de Barcelona

jordi.mas.lopez@uab.cat

RESUM: Aquest article analitza les traduccions que s'han publicat de les *Elegies de Bierville* de Carles Riba des de 1952 fins ara amb l'objectiu de dilucidar si hi ha hagut una evolució en la manera com s'han traduït els poemes i en el model de llengua literària emprat. Per tant, es considera el context social i polític en què apareixen les diverses traduccions, així com la modalitat traductora i el model de llengua que ha utilitzat cada traductor i editor. La conclusió és que, a pesar de la diversitat de variables en un corpus relativament breu de textos, la tendència a fer traduccions literals de les *Elegies* es pot explicar, en part, perquè, a partir dels seixanta, els nous lectors i traductors se senten distanciats del model de llengua de l'original de Riba.

PARAULES CLAU: Carles Riba, *Elegies de Bierville*, traducció poètica, traducció català-castellà

TITLE: The translations into Spanish of *Elegies de Bierville* by Carles Riba: translation options and models of literary language

ABSTRACT: This article analyzes the translations of *Elegies de Bierville*, by Carles Riba, that have been published since 1952 in order to determine whether there has been an evolution in the way of translating the poems and the type of literary language used. Therefore, the social and political context in which the various translations appear, as well as the translation mode and the type of language preferred by each translator and editor are considered. The conclusion is that, despite the diversity of variables in a relatively short corpus of texts, the tendency to make literal translations of *Elegies de Bierville* can be explained, in part, because from the sixties on, the new readers and translators feel distanced from the model of literary language used in the original work by Riba.

KEYWORDS: Carles Riba, *Elegies de Bierville*, poetry translation, translation from Catalan into Spanish

Introducció

La importància indubtable de Carles Riba com a poeta en la literatura catalana del segle xx, el paper clau que va exercir com a portaveu de la cultura catalana a partir del seu retorn de l'exili i el consens generalitzat que les *Elegies de Bierville* són uns dels cims de la poesia catalana del segle passat han fet que actualment disposem d'un bon nombre de traduccions totals o parcials d'aquesta obra al castellà. La primera publicació, parcial, de Paulina Crusat, va aparèixer l'any 1952; la darrera traducció íntegra, de Marta López Vilar, tot just el 2011. Durant aquest més de mig segle, han anat sorgint un seguit de traduccions de les *Elegies* que han respost a iniciatives culturals i opcions textuais diverses, les quals són l'objecte d'aquest estudi.

Per bé que treballem amb un corpus reduït —catorze publicacions, algunes de les quals són reimpressions lleugerament revisades d'altres d'anteriors—, les qüestions que afecten la presentació dels textos i els criteris seguits a l'hora de traduir-los són molt diversos. En aquest context, el nostre objectiu consistirà a analitzar les decisions que han aplicat els diversos traductors a l'hora de girar els textos de Carles Riba al castellà, tenint en compte, en tot moment, el context històric i el projecte editorial en què es du a terme cada versió, i a reflexionar sobre fins a quin punt es pot considerar o no que hi ha hagut una evolució dels criteris que han regit les traduccions i del model de llengua emprat.

Així, doncs, començarem exposant la cronologia de les traduccions basant-nos en les aportacions de Bacardí (1997) i Mas López (2012), que han estudiat globalment les versions de la poesia de Riba que s'han fet en la llengua veïna. Tot seguit examinarem el text de les versions castellanques, tot centrant-nos en dues de les elegies, la II i la IX, que, pel fet de ser considerades de les millors de l'obra i de tenir una gran càrrega simbòlica (Sullà 1993: 61, 148), han estat incloses, bé l'una, bé l'altra, o bé totes dues —hi ha una sola excepció, la de Paulina Crusat—, en tots els volums que són objecte del nostre estudi. Finalment, a les conclusions considerarem fins a quin punt podem parlar d'evolució en els criteris de traducció i en els models de llengua emprats o bé cal limitar-se a parlar, senzillament, de diversitat de projectes editorials i culturals lligats a moments diferents. Per fer aquesta consideració, compararem aquests criteris i models, sense cap voluntat prescriptiva, amb els que Riba propicià als anys cinquanta a l'hora de donar a conèixer la seva poesia entre els lectors de la llengua veïna.

1 Cronologia de les traduccions al castellà de les *Elegies de Bierville*

Les primeres traduccions de la poesia de Carles Riba al castellà es van dur a terme als anys cinquanta. En aquest conjunt de publicacions caldria destacar, globalment, la implicació que el mateix Riba hi va tenir.

En tornar de l'exili, l'autor es va convertir en el portaveu oficiós de la cultura catalana davant la castellana, gràcies, en part, al prestigi que li conferia la seva sòlida formació en llengües i literatures clàssiques i el seu catolicisme. Els intel·lectuals castellans s'acostaven a aquesta col·laboració amb una actitud força paternalista envers la literatura catalana. Així, al seu pròleg a l'*Antología de poetas catalanes contemporáneos*, Paulina Crusat, després d'aduir que una poesia com la catalana no es pot comparar amb la castellana a causa de la disparitat en el nombre de parlants de totes dues, demana al lector: «Poeta castellano, mírales con cariño» (1952: 15). Al pròleg de *Salvaje corazón*, Antonio Tovar empra, significativament, els mots *trobadoresco* i *terruño* per referir-se a la llengua catalana, que considera «un instrumento más íntimo, personal, local y concreto que el que representa una lengua universal como la nuestra» (Riba 1953b: 7–8). Aquesta imatge preconcebuda de la literatura catalana com a llegat històric, més que no pas com a opció de futur, fa que les iniciatives editorials sorgides en aquest moment atorguin una gran importància a la figura

de Carles Riba, que arriba a aparèixer, fins a cert punt, deslligada de la poesia catalana contemporània, gairebé com si fos un autor que treballa sol, amb la vista girada al passat. Davant d'aquesta actitud, Riba insisteix en la vitalitat de la literatura catalana de dues maneres: proposant els noms de poetes joves a Paulina Crusat perquè els inclogui en la seva antologia i insistint a publicar en castellà obra seva molt recent o encara inèdita en català (Mas López 2012: 189 i 191).

En general, la tendència imperant en les edicions castellanes que es fan de la poesia de Riba en aquesta època van en la línia de traduccions més o menys literals que acompanyen el text original i estan concebudes, en part, com a recurs auxiliar perquè el lector de parla castellana es pugui acostar al text català. Tanmateix, la primera de les traduccions de les *Elegies de Bierville* s'aparta d'aquest model. Es tracta de la traducció de la segona elegia inclosa a *Poesía catalana contemporánea* (Manent 1999: 73), amb què Marià Manent guanyà *ex aequo* els Jocs Florals celebrats a Perpinyà l'any 1950 en la modalitat de traduccions al castellà, per bé que el volum, monolingüe, no va ser publicat fins al 1999 per iniciativa de Jaume Subirana.

La primera traducció a veure la llum, ja esmentada, és la de Paulina Crusat a *Antología de poetas catalanes contemporáneos* (1952), que tampoc no acompanya les versions castellanes amb els originals catalans. Crusat opta per traduir parcialment la setena elegia, i al pròleg explica: «Habiendo escogido traducir en verso, hemos tomado lo que podía ser traducido» (Crusat 1952: 15).

La primera traducció íntegra de les *Elegies* va aparèixer el 1953 (Riba 1953a). La versió, d'Alfonso Costafreda, es presenta juntament amb els textos catalans i vol ser literal, per bé que, per la correspondència amb Riba, sabem que va requerir tres anys d'elaboració i que va comptar amb la col·laboració de l'autor (Riba 1991: 550). Cal dir, així mateix, que l'edició omet quatre de les notes finals del volum, entre elles la relativa a la versificació dels poemes.

El 1956, *Ínsula* va publicar, sota el títol d'*Obra poética. Antología*, una edició-homenatge promoguda per un nombrós grup d'intel·lectuals. El volum contenia la traducció íntegra que Costafreda havia fet de les *Elegies de Bierville* i una mostra molt extensa i representativa de la resta de la poesia de Riba. El fet que aquesta antologia recull traduccions publicades poc abans en altres editorials i compta amb la col·laboració dels mateixos traductors evidencia que les traduccions de Riba editades a Castella als anys cinquanta respon a un esforç conjunt i ben articulat. Quant a la traducció de les *Elegies*, cal destacar que el text castellà no es presenta acarat amb el català, sinó a peu de pàgina, tot separant-ne els versos mitjançant barres inclinades. Es tracta solament d'un canvi de disposició textual, però l'efecte sobre el lector és ben diferent, perquè al volum de 1956 la centralitat del text català és evident ja d'entrada, abans fins i tot de començar a llegir.

El segon grup de traduccions de la poesia de Riba sorgeix a la segona meitat dels anys seixanta. En conjunt, aquests nous textos es caracteritzen perquè s'editen principalment a Barcelona. Ara, les traduccions són parcials i s'integren en antologies generals de la poesia catalana de tots els temps o bé del segle xx. Al rerefons d'aquests volums hi ha el desig de reivindicar l'existència i la vàlua de la poesia catalana en general, i per aquest motiu

aposten per presentar el text original acompanyat d'una traducció castellana que vol servir perquè el lector castellà s'hi pugui acostar.

Durant el període de temps que separa les traduccions dels anys cinquanta i les dels seixanta es produeixen dos fets d'importància cabdal: la mort de Carles Riba i l'aparició d'una nova generació poètica que, a partir dels postulats del realisme social, maldarà per crear una nova poesia més lligada al context social en què sorgeix, tant pels temes que tracta com per la dicció que fa servir, més acostada a la de la llengua quotidiana —i, cal dir, força distant de la llengua treballada i exigent de Riba.

Per a aquesta nova generació, Riba ja no és el mestre a seguir, sinó més aviat una figura de pes indubtable del passat recent per al llegat de la qual encara cal trobar un encaix adequat en la història de la pròpia tradició. És simptomàtic, per exemple, que, alhora que recupera la figura oblidada de Salvat-Papasseit, aquesta generació es mostri més aviat distant amb Riba i sovint consideri que el seu moment de màxima representativitat cultural correspon a l'època de les *Estances*. Com a conseqüència, aquestes antologies inclouen una representació força generosa de les *Estances*, per bé que no deixen mai de banda, naturalment, les *Elegies*.

Tanmateix, el primer volum a aparèixer és el més atípic. Es tracta de l'*Antología poética de la lengua catalana (puesta en versos castellanos)*, de Félix Ros (1965). El llibre inclou poemes catalans de tots els temps, i el traductor sembla preferir decididament la primera part de la trajectòria poètica de Riba, puix que en tradueix vuit estances. Al pròleg, titulat «Pliego de descargos», Ros explica que a l'hora de confeccionar la seva traducció, que manté el metre i la rima, quan n'hi ha, dels textos originals, no ha donat prioritat al tema o argument ni a les paraules de les composicions, sinó a l'efecte que produeixen en el lector (Ros 1965: 12).

El volum que apareix a continuació, l'any 1968, és *Poetas catalanes contemporáneos: antología*, de José Agustín Goytisolo, que a més d'encarregar-se de la selecció i la traducció de textos, n'escrui el pròleg, en el qual argumenta que, a pesar de l'interès que «la España del interior» pugui tenir per la cultura catalana —n'esmenta la nova cançó—, encara en desconeix la poesia i la literatura en general.

Goytisolo presenta els textos originals catalans acarats amb les traduccions al castellà, i proporciona una biografia i una bibliografia —que en cas de Carles Riba inclou també traduccions— de cadascun dels autors. De les *Elegies de Bierville*, és evident que en la tria es dóna prioritat a les més breus —I, II, IV, V i XII— per tal de poder-les encabir al volum. Cal dir també que, contràriament al que és habitual, Goytisolo no les encapçala amb la xifra amb què es numeren a l'edició original, sinó que empra les primeres paraules de cada composició com a títol.

La següent traducció a aparèixer, el 1969, és *Ocho siglos de poesía catalana: antología bilingüe*, en què Josep Maria Castellet i Joaquim Molas fan una selecció de textos poètics de tota la història de la literatura catalana i els presenten acompanyats de versions literals. Les traduccions ribianes corren a càrrec de José Corredor-Matheos, i només es tradueix una elegia, la segona, per tres estances, cosa que suggereix que els editors consideraven que el període de màxima actualitat i vigència estètica de Riba correspon a abans de la guerra civil.

El mateix 1969, José Batlló publica *Seis poetas catalanes*, que inclou poemes de Carner, Riba, Salvat-Papasseit, Foix, Pere Quart i Espriu i té una declarada vocació historicista (Batlló 1969: 7–8). El volum presenta els textos originals acompanyats d'una traducció literal. De cada autor es dona una «Poética», que en el cas de Riba consisteix en un fragment de «De una carta a Paulina Crusat» —aquest text havia servit de pròleg a *Obra poética: antología* de 1956— i una «Noticia bio-bibliográfica». En la tria de poemes de Riba, força equilibrada, s'inclouen les elegies II, VII, IX, X, XI i XII, cosa que demostra la bona consideració que Batlló tenia d'aquesta obra.

Després de la publicació d'aquestes antologies, les *Elegies de Bierville* no tornen a aparèixer en traducció castellana fins als anys vuitanta, en un context social i cultural altre cop canviat. El model d'estat autonòmic permetia pensar en un nou concepte de cultura espanyola que no s'identifiqués exclusivament amb la castellana, sinó que inclogués també la catalana, la basca o la gallega. És aquest punt de vista el que explica la publicació de tres traduccions íntegres i una de parcial de les *Elegies* durant la primera meitat de la dècada. Aquests projectes editorials es caracteritzen perquè hi trobem traduccions i agents que ja hem esmentat en referir-nos a les publicacions dels anys cinquanta i seixanta —Costafreda, Santos Torroella, Goytisolo, Corredor-Matheos—. En general, aquestes edicions ja no qüestionen el paper de Riba en la poesia catalana del segle xx, com passava amb les dels anys seixanta, sinó que assumeixen que les *Elegies de Bierville* són un dels textos cabdals de la poesia catalana moderna i centren els pròlegs en l'obra i el seu autor.

La primera d'aquestes publicacions apareix l'any 1982 a Visor, i és una traducció íntegra —inclou també tots els paratextos, tant els prefacs com les notes— confegida per Ramon Gallart i Palau (Riba 1982). Novament, la traducció es presenta acompanyant l'original català, i Gallart justifica el fet d'optar per una traducció literal que acompanya l'original a causa de la dificultat de traduir l'estil de Riba (Riba 1982: 13).

La següent traducció de les *Elegies*, de 1983, també íntegra —se n'ometen, tan sols, algunes notes—, bilingüe i més aviat literal, és la que Santos Torroella inclou a *Antología (texto bilingüe)*. En contrast amb els pròlegs de les dècades anteriors, el d'aquest volum, titulat «La poesía absoluta de Carles Riba», se centra exclusivament en l'obra de l'autor, i no en la persona que hi ha al darrere —com passava als anys cinquanta— o en el grau de rellevància que aquesta obra pugui tenir en la poesia catalana contemporània —com passava als seixanta.

El mateix 1983 es va publicar *Poesía catalana contemporánea (edición bilingüe)*, de José Corredor-Matheos, que el 1969 ja havia traduït la segona elegia al volum de Castellet i Molas. Aquesta antologia, que arrenca de la Renaixença, és l'única que presenta el text traduït precedint l'original català, per bé que la traducció també tendeix a la literalitat. Aquest mateix recull es va tornar a editar l'any 2001 sota el títol d'*Antología esencial de la poesía catalana contemporánea*, que no en modificava la selecció de textos però que sí que n'ampliava la nòmina, atès que havien transcorregut divuit anys entre una i altra edició.

L'any 1985, Goytisolo, que ja havia publicat cinc elegies en traducció castellana l'any 1968, en va treure una edició íntegra i bilingüe a la col·lecció *Marca Hispanica* d'Edicions

del Mall. El conveni de col·laboració signat entre Goytisolo, administrador de la societat Marca Hispanica, i el president de la Diputació de Barcelona deixa ben clara la necessitat que Goytisolo sent de posar a disposició dels lectors castellans traduccions de les millors obres de la literatura catalana (Cotoner 2007: 206). La traducció inclosa al volum era, en principi, la que Costafreda havia fet als anys cinquanta, per bé que, com veurem a la secció següent, és dubtós fins a quin punt podem considerar que es tracta del mateix text. L'editor s'encarregà, a més, d'aportar el pròleg i de traduir la «Nota a la tercera edició» i la resta de notes que no s'havien inclòs en la traducció de 1953.

Després de l'aparició d'aquest volum, l'única novetat en relació amb les *Elegies de Bierville* en castellà han estat l'edició, per part de Jaume Subirana, de l'antologia ja comentada de Marià Manent (1999), la reimpressió de l'antologia José Corredor-Matheos (2001) i, finalment, l'aparició d'una nova traducció íntegra del text l'any 2011. Aquesta darrera sembla una iniciativa personal de Marta López Vilar, que, coneixedora del català i el grec modern —no és gens estrany que s'interessi per la figura de Riba—, féu la seva tesi doctoral sobre el simbolisme de les *Elegies*. L'edició és bilingüe i inclou totes les notes que Riba hi va anar incorporant a les tres primeres edicions catalanes. El pròleg, signat per la mateixa traductora, se centra en la gènesi i el significat de les *Elegies de Bierville*, més que no pas en el conjunt de l'obra de Riba.

2 Els textos traduïts: opcions traductores i models de llengua

2.1 Les traduccions dels anys 50

La primera traducció confegida al castellà de les *Elegies de Bierville*, la de Marià Manent (1999), és la més lliure de totes. Manent s'enfronta a la segona elegia amb la consciència que el text català no l'acompanyarà, i procedeix de la mateixa manera que ho hauria fet amb un original anglès, posem per cas: cercant les solucions més naturals en la llengua d'arribada per tal d'oferir-ne, efectivament, un substitut. Heus-ne aquí una mostra acarada amb l'original:

Súñion! T'evocaré de lluny amb un crit d'alegria,
 tu i el teu sol lleial, rei de la mar i del vent:
 pel teu record, que em dreça, feliç de sal exaltada,
 amb el teu marbre absolut, noble i antic jo com ell.
 Temple mutilat, desdenyós de les altres columnes
 que en el fons del teu salt, sota l'onada rient,
 dormen l'eternitat! [...] (Riba 1988: 218)

¡Súñion! Te evocaré desde lejos con un grito de júbilo,
 a ti y a tu sol leal, rey de la mar y del viento:
 por tu recuerdo que, venturoso de sal exaltada, me yergue
 con tu puro mármol, yo como él noble y antiguo.
 Maltrecho templo, desdeñas las otras columnas
 que en una sima cercana, bajo la ola riente,
 duermen la eternidad. [...] (Manent 1999: 73)

De tots els traductors que s'han acostat a aquesta segona elegia, Manent serà l'únic que transposarà «alegría» per «júbilo», «feliç» per «venturoso», «absolut» per «puro», «mutilat» per «maltrecho» o «en el fons del teu salt» per «en una sima cercana»: la resta tendeix a buscar la formulació o el mot més acostats a l'original. Manent, en canvi, fa un esforç més gran per abstreure el contingut del poema i reformular-lo per tal que el resultat sigui plausible en castellà. Hom li podria retreure, potser, que el resultat final és una mica menys tes que el de Riba, més semblant a l'estil del propi del traductor, però és indubtable que el text castellà és eufònic i molt llegidor. Cal assenyalar, això sí, que l'adjectiu «precís» es tradueix per «precioso», la qual cosa ha de ser un error bé del traductor, bé de l'edició, atès que la variació en el sentit no es pot justificar ni des del punt de vista de la lectura del poema —«oh precís! oh fantasmal!», diu el vers de Riba— ni de l'adaptació del ritme en castellà. Així mateix, el participi «exiliat» es tradueix per «desterrado», com faran pràcticament totes les versions posteriors.

La traducció següent, de Paulina Crusat, també es presenta sense l'original català. Crusat és l'única traductora que no escull ni la segona ni la novena elegia, sinó que opta per la setena. El poema es tradueix parcialment —se n'omet un fragment després dels quatre primers versos— i s'hi afegeix una nota, que sintetitza la de Riba, per fer-ne possible una lectura informada (Crusat 1952: 67). El mateix esperit clarificador és present en la redacció del text castellà, que intenta seguir la del català tot mantenint-ne el ritme —cosa que s'aconsegueix parcialment, atesa la dificultat d'encabir les síl·labes de la llengua castellana en l'esquema del díptic elegíac— i sense canviar-ne gaire la tria lèxica. Ens trobem davant d'una traducció que, podent ser tan lliure i desimbolta com la de Manent, tendeix més a la literalitat, com si a Crusat li requés allunyar-se excessivament dels mots originals de Riba. La tensió entre fidelitat lèxica i adequació al ritme es busca, sobretot, mitjançant l'eliminació de conjuncions —val a dir que també se n'hi afegeix alguna— i la inversió d'elements juxtaposats o coordinats, molt freqüent. Quant al sentit, la traductora tendeix a convertir el pretèrit indefinit de Riba en un pretèrit perfet, més allunyat en el temps, i a fer més implícita la relació que hi ha entre el subjecte poètic i el material exposat. El resultat,ensem, és força plausible en castellà, però el discurs perd una mica el caràcter personal, d'experiència viscuda, així com la urgència cívica de l'original català. Uns quants versos acarats poden donar idea de la manera com Crusat trasllada l'elegia:

[...] l'illa de l'últim adéu, on es va inclinà' el meu migdia,
 i el necessari ponent, dolç d'una glòria sagnant. [...]
 Semblen precedir-nos camí del misteri i ens deixen
 foscos davant d'un brocat, tristos a un eco que fuig.
 Cal la secreta clau: un record que ve de vosaltres,
 déus! i que no ens ateny fins que ja hem arribat; [...] (Riba 1988: 225)

[...] la isla del último adiós, donde se inclinó el mediodía
 y el necesario poniente, dulce de glorioso sangrar. [...]
 Como precediéndonos por el camino del misterio, nos dejan
 ante un brocado oscuros, tristes de un eco que huyó.
 Hace falta la clave secreta: recuerdo que de vosotros nos viene,
 dioses! y no puede alcanzarnos hasta que llegamos ya [...] (Crusat 1952: 67)

La traducció següent, de Costafreda (Riba 1953a), és íntegra, i compta, en certa manera, amb l'«aval» de l'autor, que es trobà dues vegades amb el traductor per revisar-la (Riba 1991: 550). El text castellà es presenta acarat amb el català i, com el mateix Costafreda declarà, volia ser literal, perquè servís d'ajut per acostar-se a l'original, i renunciava a funcionar com a peça autònoma (Riba 1953a: 13). Cal dir, tanmateix, que el resultat és molt agradable de llegir, i que la literalitat de la traducció no fa grinyolar mai les frases. El traductor malda en tot moment per conservar la redacció de l'original, però quan això implicaria forçar la sintaxi o la dicció castellana, s'opta per una lleugera modificació de l'ordre dels mots o del lèxic o la sintaxi, buscant sempre l'eufonia i la claredat. Els quatre primers versos de la segona elegia donen idea de fins a quin punt Costafreda s'esforça a seguir l'original:

Súnion! T'evocaré de lluny amb un crit d'alegria,
 tu i el teu sol lleial, rei de la mar i del vent:
 pel teu record, que em dreça, feliç de sal exaltada,
 amb el teu marbre absolut, noble i antic jo com ell. (Riba 1988: 218)

¡SÚNION! Te evocaré desde lejos con un grito de alegría,
 tú y tu sol leal, rey de la mar y del viento:
 por tu recuerdo, que me yergue, feliz de sal exaltada,
 con tu absoluto mármol, noble y antiguo yo como él. (Riba 1953a: 19)

L'únic canvi digne de remarcar respecte de l'original és l'alteració d'ordre a «absoluto mármol», en què a l'original l'adjectiu seguia, i no precedia, el nom. Fins i tot es manté el vocatiu del segon vers, «tu i el teu sol lleial», que en la majoria de traduccions passa a integrar-se en la sintaxi de la frase i a formular-se com «a ti y a tu sol leal», solució que afavoreix la naturalitat del passatge però que fa perdre l'efecte que Riba va procurar, en què

el vocatiu «emergeix» de la frase que l'acull de la mateixa manera que el temple de Súnion «emergeix» del paisatge i arriba a convertir-se en la icona d'un ideal absolut.

La traducció de la novena elegia segueix el mateix criteri que el de la segona, i creiem que no cal, doncs, citar-ne cap exemple. Sí que volem remarcar que, a l'edició de 1953, la dedicatòria d'aquesta elegia, «Per a Pompeu Fabra», no apareix ni a l'original ni a la traducció, potser per motius polítics. Quan la traducció de Costafreda es va incloure a l'*Obra poética: antología* de 1956, en canvi, se'n va recuperar la dedicatòria, per bé que, a la versió castellana, se'n castellanitzà el nom: «A Pompeyo Fabra» (Riba 1956: 140).

La versió de les *Elegies* de Costafreda que es va incloure a l'antologia de 1956 és una reimpressió de l'apareguda el 1953, tot i que, d'una banda, la traducció dels textos canvia —a *Obra poética*, els textos catalans i castellans no estan acarats, sinó que els castellans van a peu de pàgina, destacant el caràcter d'originals dels catalans—, i, de l'altra, s'han corregit algunes errates de la primera edició. Precisament, l'exemplar del volum de 1953 que hem consultat, pertanyent al fons Carles Riba de la Biblioteca de Catalunya, hi ha esmenats alguns errors de la versió castellana de la novena elegia —«corazón» per «vorazón», «os llena» per «os llama», «presa» per «pesa» (tots a la p. 45)—, i aquestes esmenes apareixen incorporades a *Obra poética* (Riba 1956: 138); entenem, doncs, que fou Riba mateix qui corregí aquests errors en la primera edició de la traducció. El canvi que no podem explicar d'aquesta manera, a les mateixes pàgines, és la introducció de sengles articles a l'hora de traduir «un ponent buit de la fuga i la sang» per «un ocaso vacío de la huída y la sangre», que al volum de 1953 apareixia com «un ocaso vacío de huída y de sangre»; si la correcció és de Riba, en tot cas no s'ha fet damunt de l'exemplar consultat.

2.2 Les traduccions dels anys 60

La primera de les traduccions ribianes dels anys seixanta, la de Félix Ros (1965), és, com hem dit, la més atípica dins d'aquest grup, i s'acosta més, pel fet de presentar-se sense el text català, a les de Manent o Crusat. Ros tradueix la novena elegia —n'omet la dedicatòria a Pompeu Fabra—, i al fragment del pròleg que n'hem citat més amunt explica que un poema no consta tan sols d'un tema o argument i uns mots, sinó també d'un cert «efecte» damunt del lector que és allò a què ell ha donat prioritat a l'hora de traduir (Ros 1965: 12). I, certament, la seva versió ni segueix literalment la redacció catalana ni s'ajusta prou bé —podem parlar d'errors greus de contingut— al sentit de l'original. Heus-ne aquí una mostra:

[...] consentissin a fer-se, ells diversos! iguals en les armes,
persuadits per la llei, ells que es dictaven les lleis,
i a la força més forta que estreny o que inunda, oposessin
la raó que es coneix i l'escomesa viril.

Homes que vau mesurar i acomplir accions més que humanes [...] (Riba 1988: 229)

[...] consintiesen en diversificarse, iguales en las armas;
 persuadidos por la ley, ellos que se dictaban las leyes,
 y a la fuerza más fuerte, que estrecha o que inunda, opusieran
 la razón que se desconoce y el empuje viril.
 Hombres que atenuásteis y cumplísteis acciones más que humanas [...]
 (Ros 1965: 381)

Tanmateix, retrauríem al traductor que l'«efecte» de la seva versió no és ben bé el de l'original de Riba, tampoc. El poeta català empra el díptic elegíac per fer una reflexió, per personal i sentida que sigui, sobre l'origen i la pervivència de la democràcia. Ros, en canvi, simplifica lleugerament l'estil i el contingut de la peça per donar-hi un to més narratiu i dramàtic, acostant-lo, si hem de jutjar per la redacció del pròleg, al seu tarannà personal. Pensem que la traducció del primer —amb aquest «color sangre» de collita pròpia— i dels darrers versos del poema poden donar una idea de què volem dir:

Glòria de Salamina vermella en el mar a l'aurora! [...]
 Sí, però l'esperança meravellosa traspasa,
 crida, més real que la tenebra o l'estel
 —ossos decebuts i l'heroica pira en el vespre
 desesperat— per a molts sembla d'antuvi una fe;
 sols que té menys espera i arrenca de tots els exilis
 cap al seu crit, i els batuts van retrobant-se soldats. (Riba 1988: 229–230)

¡Gloria de Salamina, color sangre en el mar de la aurora! [...]
 Sí, pero la esperanza maravillosa, a flote siempre,
 grita, más real que la neblina o la cometa
 —huesos decepcionados, y la heroica pira en la tarde
 desesperada—, y para muchos significa, sin más, una fe.
 Sólo, que acaso con menos paciencia; y arrancará hacia su grito
 desde todos los exilios. Y los barridos se sienten de nuevo soldados
 (Ros 1965: 380–381)

El 1968, José Agustín Goytisolo publicà *Poetas catalanes contemporáneos: antología*. Hi tradueix, acarant-les amb els textos originals, les elegies I, II, IV, V i XII, sense, però, donar-ne el número que les ordena, sinó emprant l'inici dels primers versos com a títol, amb la qual cosa s'elimina el rastre de l'estructura interna de les *Elegies de Bierville*. Goytisolo no ho declara obertament, però, pel pròleg, entenem que la literalitat de les seves versions vol adreçar el lector castellà cap al text català. D'altra banda, la intenció «política» del text és afí a la que de la col·lecció *Marca Hispanica* en què Goytisolo publicarà una traducció completa de les *Elegies* l'any 1985: reivindicar la literatura catalana com a part integrant de la cultura espanyola. El darrer paràgraf de la introducció ho exposa ben clarament:

[...] esta muestra de poesía quiere ser una contribución al conocimiento de la cultura literaria catalana por parte del resto de España y de los países de habla castellana. [...] no cabe dudar de que la literatura catalana merece un lugar en los escaparates de las librerías de la España vertebrada. (Goytisoló 1968: 67)

Atès que empra una presentació textual i una modalitat de traducció afí, no és gens estrany que la versió de la segona elegia de Costafreda i la de Goytisoló siguin molt semblants. Hi trobem, solament, petites diferències: «rey del mar», de Goytisoló, en lloc de «rey de la mar», de Costafreda; «ola» en lloc d'«onda»; «marino» en lloc de «marinero»; «matojo» en lloc de «matorral»... (vegeu les pàgines 19 i 64 dels volums respectius). Als versos cinquè i sisè, els dos traductors discrepen a l'hora d'obrir una admiració que, en català, només presenta el signe de tancament:

Temple mutilat, desdenyós de les altres columnes
que en el fons del teu salt, sota l'onada rient,
dormen l'eternitat! [...] (Riba 1988: 218)

¡Templo mutilado, desdeñoso de las otras columnas
que en el fondo de tu salto, bajo la onda riente
duermen la eternidad! [...] (Riba 1953a: 19)

Templo mutilado, desdeñoso de las otras columnas,
¡que en el fondo de tu salto, bajo la ola riente,
duermen la eternidad! [...] (Goytisoló 1968: 67)

En general, la transposició de Goytisoló és una mica més literal que la de Costafreda (per exemple: Costafreda tradueix «per l'embriac del teu nom» per «por quien, ebrio de tu nombre», mentre que Goytisoló prefereix la solució «por el ebrio de tu nombre»). Tanmateix, també s'evidencia, en alguna tria lèxica —«el mar» per «la mar», «ola» per «onda»— i en l'eliminació d'alguns signes de puntuació —comes i signes d'admiració— la tendència a fer lliscar millor els versos de Riba, a encaminar-los cap a una dicció més naturalista que no pas la que, com recorda Bacardí (1997: 431), caracteritza el projecte poètic de l'autor. Finalment, i a tall d'anècdota: Goytisoló és el primer que prefereix «exiliado» a l'hora de girar el mot «exiliat», que tots els traductors anteriors havien convertit en «desterrado».

L'any següent, el 1969, van aparèixer dues traduccions de les *Elegies*: la de José Corredor-Matheos a *Ocho siglos de poesía catalana. Antología bilingüe*, editat per Castellet i Molas, i la de José Batlló a *Seis poetas catalanes. Antología bilingüe*, editat per ell mateix. L'antologia de Castellet i Molas tradueix només la segona elegia, i ho fa, seguint el criteri de tot el volum, sense respectar l'estructura mètrica de les composicions. Això provoca que la versió de Corredor-Matheos resulti clarament menys eufònica que les anteriors, en les quals, si bé es pot qüestionar fins a quin punt s'ha mantingut la distribució del díptic elegíac, sí que es fa

evident l'esforç per mantenir poc o molt el ritme del vers català. A més, Corredor-Matheos tendeix a «normalitzar» la distribució sintàctica de les frases al llarg dels versos, la qual cosa causa que es perdi la tensió, fonamental a les *Elegies*, entre construcció sintàctica i estructura mètrica. Precisament, a *Ocho siglos de poesía castellana* les versions castellanes precedeixen els originals catalans, i és potser a partir d'aquesta disposició que cal entendre la traducció: el text castellà funciona, més aviat, com a pas previ, purament informatiu, per acarar-se al català.

José Batlló tradueix les elegies II, VII, IX, X i XI, situant altre cop el text català davant del castellà. Al final del pròleg de la seva antologia, el traductor assenyala el criteri de màxima fidelitat que ha regit la seva tasca:

Inútil, por lo demás, señalar el carácter de las traducciones, todo lo literales que la fidelidad al texto original permite. Hemos prescindido, en las traducciones, de notas explicativas por considerarlas engorrosas e inútiles la mayor parte de las veces. (Batlló 1969: 20)

La traducció de Batlló és, efectivament, molt literal, en una línia força acostada a la de Corredor-Matheos. Tanmateix, diríem que la seva versió resulta més eufònica i més poètica, per menys explicativa. D'una banda, quan s'aparta —lleugerament— dels mots de Riba, ho fa cercant solucions discretes però elegants: «las demás columnas» per «les altres columnes», o «os colma» per «us fa plens» —aquestes dues solucions eren inèdites abans de l'aparició del seu volum— (Batlló 1969: 81). Pel que fa a l'encaix de les frases en els versos, Batlló respecta més que no pas Corredor-Matheos l'ordenació ribiana, i quan se n'aparta, és en un sentit diferent: no tant per facilitar una lectura informativa, sinó més aviat per donar un to una mica més literari al tram lingüístic resultant. Així, trobem algunes inversions tant dels complements respecte del verb, com dels adjectius respecte del nom —normalment, passen a anteposar-s'hi i a convertir-se, doncs, en epítets—. Alguns exemples, de les pàgines 87 i 89 de l'antologia de Batlló: «con violento corazón mi presencia os contempla» («la meua presència amb cor violent us contempla»); «Si en mi carnal cuerpo» («Si en el meu cos carnal»; en aquest cas, pensem, es perd el matís especificatiu, intencionat, de l'adjectiu de Riba); «en el incansable surco» («en el solc incansable»); «en el desesperado | atardecer» («en el vespre | desesperat»). Podríem objectar que aquestes inversions atorguen una patina literària al text però que més aviat van en contra de la dicció pròpia de Carles Riba, que és un poeta, diguem, d'especificatiu més que no pas d'explicatiu. En tot cas, però, les versions de Batlló són força més llegidores que no pas la de Corredor-Matheos del mateix any.

2.3 Les traduccions dels anys 80

No és fins tretze anys després, el 1982, que apareix la següent traducció de les *Elegies de Bierville*. La publica l'editorial madrilenya Visor, i és una versió íntegra i completa

confegida per Ramon Gallart. Tal com exposa a la introducció, Gallart pretén que la seva traducció sigui un instrument que serveixi perquè el lector castellà es pugui acostar als textos originals, atesa la similitud entre totes dues llengües romàniques (Riba 1982: 13). Així, doncs, la seva transposició segueix la línia de les de Corredor-Matheos o de José Batlló, potser encara amb menys alteracions de la redacció catalana. Hi ha algunes solucions que revelen aquest afany de literalitat, de vegades amb resultats no gaire agradosos (citem de les pàgines 29, 57 i 55 de la traducció de Gallart): «Te evocaré de lejos con un grito de alegría» («T'evocaré de lluny amb un crit d'alegria»: tots els traductors anteriors havien convertit el «de lluny» en «desde lejos»); «exiliado» («exiliat», que tots els traductors anteriors menys Goytisolo i Batlló havien traduït per «desterrado»); «¡Dormidos al viento de Queronea, cipreses!» («Dormits en el vent de Queronea, xiprers!»; val a dir que Batlló cau en el mateix calc); «si en algún lugar es vencida y cubierta su luz | por la tempestad o la noche, toda la tierra lo sufre» («si enlloc és vençuda i la seva llum és coberta | per la tempesta o la nit, tota la terra en sofreix»: sens dubte, un lector de parla castellana no hauria trobat a faltar cap complement per al verb «sofreix», però el traductor sent la necessitat d'introduir aquest pronom «lo» que resulta una mica desconcertant). Dins d'aquesta literalitat escrupolosa, Gallart tendeix més aviat a rebaixar el nivell lingüístic del text, a fer-lo menys literari —«ola risueña» (p. 29) per «onada rient», «chilla» (p. 55) per «crida»—, que no pas a elevar-lo com feia Batlló. Així mateix, Gallart és el primer traductor que, a la novena elegia, transposa sistemàticament «fos», «sentissin» o «sabessin» per «fuera», «sintieran» o «supieran», en lloc de «fuese», «sintiesen» o «supiesen», preferits abans; posteriorment, Santos Torroella i López Vilar donaran prioritat a les mateixes formes que Gallart.

L'any següent, el 1983, José Corredor-Matheos, que el 1969 havia traduït la segona elegia, va editar *Poesía catalana contemporánea (Edición bilingüe)*, que incloïa una versió de la novena elegia, amb el text en castellà precedint, altre cop, el català. Al pròleg, Corredor-Matheos sembla fer un elogi de la traducció literària com a acte de creació, però més endavant, en alludir a la semblança entre les llengües catalana i castellana, sembla indicar que ens trobarem, altre cop, amb una versió que segueix molt de prop el text de Riba:

En mi opinión, la traducción de poesía no puede hacerse sino es con la voluntad de «hacer» poesía, arriesgándose por ello a toda clase de errores con la esperanza de que el conjunto, y los logros parciales, compensen y hagan olvidar esas caídas inevitables. [...] El catalán está próximo al castellano, como lo están todas las restantes lenguas románicas. Esto motiva que, sin que ponga especial empeño en ello, el traductor se vea forzado en ocasiones a mantener la rima, por resultarle más dificultoso eliminar algunas consonantes. (Corredor-Matheos 1983: 31–32)

I, efectivament, ens trobem davant d'una versió força literal de l'elegia de Riba. Hi ha alguna petita intervenció destinada, segurament, a fer més fluida la lectura, a ordenar la sintaxi ribiana que, en deixar d'estar lligada a les constriccions del díptic elegíac, perd una mica la raó de ser. Heus-ne aquí un exemple:

El que fou necessari i bastava, és que uns homes sentissin
 com no hi ha fast més dolç que ésse' i gustar-se un mateix;
 simplement, subtilment, sabessin com no hi ha inútil
 cap esperit, si creix lliure en la seva virtut [...] (Riba 1988: 229)

Fue necesario y bastó que unos hombres sintiesen
 que no existe felicidad más dulce que ser y gustarse a uno mismo;
 que simplemente, sutilmente, supiesen que ningún espíritu
 es inútil, si crece libre en su propia virtud [...] (Corredor-Matheos 1983: 198)

Cal dir que, a parer nostre, aquesta versió de la novena elegia és més llegidora que la que el mateix traductor va publicar de la segona elegia el 1969, la qual potser caldria explicar més aviat a partir dels criteris imposats pels editors d'aleshores. Així mateix, hi ha un parell de detalls de la traducció que ens fan pensar que Corredor-Matheos devia tenir a la vista la versió de José Batlló. D'una banda, el vers «¡Cipreses dormidos en el viento de Queronea!» (Corredor-Matheos 1983: 198), que a Riba és: «Adormits en el vent de Queronea, xiprers!» (Riba 1988: 218), i en Batlló, «¡Cipreses adormecidos al viento de Queronea» (Batlló 1969: 87). Si al segon vers de l'elegia, el mot «xiprers» ocupa la posició final és perquè simbolitza la fi de la democràcia atenesa que arriba amb la derrota de Queronea —de la mateixa manera que el mot «glòria» apareix al principi del primer vers, associat amb la victòria de Salamina, que marca l'inici de la mateixa tradició democràtica—. En les versions anteriors, Batlló havia estat l'únic traductor que havia alterat la disposició d'aquest vers, d'alt contingut simbòlic. D'altra banda, Batlló també havia estat l'únic que havia traduït l'«us fa plens» (Riba 1988: 229) de l'elegia de Riba per «os colma» (Batlló 1969: 87), tal com ara fa també Corredor-Matheos.

Corredor-Matheos va tornar a publicar la seva antologia, amb el títol d'*Antología esencial de la poesía catalana contemporánea* i ampliada amb poetes més joves, l'any 2001. El text que s'hi reproduïx és pràcticament idèntic a l'aparegut el 1983, amb només tres esmenes (les citacions corresponen a les pàgines 198 i 200 del volum de 1983 i 172 i 194 del de 2001): «consintiesen en hacerse ¡tan distintos! iguales en las armas» esdevé «consintiesen hacerse, ellos diversos: iguales en las armas»; «no fuimos creados para un destino bestial» passa a «no fuimos creados para un bestial destino»; «que si en algún lugar es vencida y cubierta su luz» es converteix en «que si en ningún lugar es vencida y cubierta su luz». A banda de la inversió de l'adjectiu al segon exemple, les altres dues modificacions van en la línia d'augmentar la literalitat de la traducció —cal dir que el vers original que tradueix el primer exemple apareix mal escrit en les dues edicions de Corredor-Matheos, sense el signe d'admiració: «consentissin a fer-se, ells diversos: iguales en les armes» (Corredor-Matheos 1983: 173); en la tercera modificació, la literalitat arriba a l'extrem de produir un calc incorrecte en castellà.

El mateix any 1983, Rafael Santos-Torrella, que ja havia traduït molts textos de Riba als anys cinquanta, en publica *Antología*, que conté una versió íntegra de les *Elegies de Bierville*. L'edició és bilingüe, amb els poemes originals precedint les traduccions castellanès. Ens

trobem davant d'una versió que va més en la línia de la de Costafreda que no de les signades per Goytisolo, Corredor-Matheos, Batlló o Gallart: és a dir, essent literal, de vegades s'aparta una mica de l'original per tal de transmetre un sentit o un gir d'expressió que sigui més plausible en castellà. Si la majoria de les traduccions precedents, des de la de Goytisolo fins a la de Gallart, tendien cap a una traducció gairebé interlineal i a un registre més acostat a la llengua col·loquial que no pas el text ribià, Santos Torroella malda per elevar la llengua de la versió castellana sense perdre exactitud o tensió retòrica. Des del punt de vista del lèxic, aporta transposicions noves per a alguns mots, cosa que demostra la seva independència de criteri davant de versions anteriors (les citacions castellanes són de les pàgines 115, 139 i 141): «sabe certero su rumbo» per «veu ben girat el seu rumb», «no era menester» per «no calia», «sopesaron y cumplieron acciones» per «van mesurar i acomplir accions», «vuestras sementeras ilustres» per «les vostres sembres il·lustres»... Un altre recurs constant que, clarament, té l'objectiu d'eleva el to poètic, és el de la inversió de les frases catalanes: «De lejos te evocaré con un grito de alegría» per «T'evocaré de lluny amb un crit d'alegria»; «para que sembrada fuera en el surco incansable de los siglos» per «perquè fos deixada en el solc incansable dels segles»; «nos enseñasteis que donde salvada fuera en el mundo» per «ens ensenyàreu que on sigui del món que és salvada»... Cal dir que, alguna vegada, aquestes intervencions produeixen alguna inexactitud o algun resultat dubtós, com quan el vers «crit d'arribada o foc sota la cendra d'un nom» esdevé «grito de arribada o de fuego bajo la ceniza de un nombre»: llegint l'original, sembla clar que l'arribada a la destinació provoca un crit, mentre que el foc somort serva un nom en silenci.

L'any 1985, Goytisolo publicà les *Elegies de Bierville* a la col·lecció *Marca Hispanica* d'Edicions del Mall. El text es presentava íntegre, amb la traducció seguint el text original. Goytisolo, que també hi forneix el pròleg, l'acaba amb una lloança a la versió de Costafreda que és, segons els crèdits, qui n'ha fet la traducció:

Y, finalmente, la palabra pasará al lector, que puede o no hacer suyas las presentes consideraciones, que puede o no gustar del magistral y pulido trabajo del poeta y de la versión castellana de Alfonso Costafreda, y que puede también, por supuesto, encontrar en esta obra otras claves y otros significados que enriquezcan o difieran de los que autor y críticos han descubierto en ella. (Riba 1985: 21)

Tanmateix, la traducció castellana que es reproduïx a les pàgines del volum no és, inexplicablement, la de Costafreda. Una comparació de les versions de la segona elegia de Costafreda (Riba 1953a), de Goytisolo (1968) i de la publicada a *Marca Hispanica* ens fa pensar, més aviat, que la traducció ha de ser de Goytisolo. En reproduïm els darrers versos acarats:

[...] por quien, ebrio de tu nombre, a través del matorral desnudo
va a buscarte, extremo como la certidumbre de los dioses;

por el desterrado que entre estas sombrías arboledas te vislumbra
 súbitamente, ¡oh preciso, oh fantasmal! y conoce
 por tu fuerza la fuerza que contra el azar le salva,
 rico de lo que dió y puro en su ruina. (Riba 1953a: 19)

[...] por el ebrio de tu nombre, que a través del matojo desnudo
 va a buscarte, extremo como la certeza de los dioses;
 por el exiliado que entre sombrías arboledas te descubre
 súbitamente, oh preciso, oh fantasmal, y conoce
 por tu fuerza la fuerza que le salva de los golpes del azar,
 rico de lo que dio y tan puro en su ruina. (Goytisolo 1968: 67)

[...] por el ebrio de tu nombre, que a través del desnudo monte bajo
 va a buscarte, extremo como la certeza de los dioses;
 por el exiliado que entre arboledas sombrías te vislumbra
 súbitamente ¡oh preciso, oh fantasmal! y conoce
 por tu fuerza la fuerza que le salva de los golpes de azar,
 rico de lo que dio, y en su ruina tan puro. (Riba 1985: 47)

El nombre d'alteracions en l'edició de 1985 respecte de les de Costrafreda de 1953 i 1956 és encara més gran, i més densa, a l'elegia IX. Pensem, doncs, que, malgrat el que afirmi l'editor, ens trobem davant d'una traducció d'ell mateix, i no pas de Costafreda. Goytisolo devia tenir alguna raó per presentar la traducció del text com si fos d'altri —potser legal, atès que ell havia publicat alguna elegia en traducció castellana anteriorment, potser perquè no volia presentar-se com a traductor al primer volum de la col·lecció que ell mateix editava.

En tot cas, la traducció va en la línia de les de Goytisolo de 1968: versions molt literals —de vegades massa, com quan «l'esperança meravellosa traspasa», que en Costafreda era «la maravillosa esperanza atraviesa» es converteix en «la esperanza maravillosa muere» (pàgines 47 i 83 de les edicions respectives)— però que resulten força fluïdes i de bon llegir, tot i que l'estil de Riba queda una mica simplificat.

2.4 La traducció de 2011

Després de la publicació, en un període de només quatre anys —de 1982 a 1985— de tres traduccions íntegres de les *Elegies*, la següent va trigar vint-i-sis anys a aparèixer. En aquest període de temps, això sí, se'n van publicar dues de parcials: la de Marià Manent (1999), que de fet havia estat la primera a confegir-se, i la de José Corredor-Matheos (2001), que és una reimpressió revisada molt lleument de la que havia donat a conèixer el 1983.

La nova traducció és de Marta López Vilar (Riba 2011), i va aparèixer a la col·lecció *Jardín Cerrado* de l'editorial madrilenya Libros del Aire. L'edició conté tots els paratextos que

acompanyaven la tercera edició catalana de les *Elegies*, i per bé que és bilingüe i el text català precedeix el castellà, com és habitual, l'original apareix sistemàticament en cursiva, cosa que l'estrangeritza i el presenta al lector com a lectura optativa, secundària, que acompanya la traducció castellana. A la «Nota de la traductora» que segueix el pròleg, López Vilar parla de l'intent que ha fet en el procés de trasllat de mantenir el «ritmo interior» de les elegies ribianes, però el deslliga de la mètrica:

El dilema se me planteó cuando la lengua castellana carecía de ciertos matices o soportaba alteraciones métricas que hacían imposible mantener ese perfecto mecanismo de dísticos. [...] Es por ello por lo que estas elegías han sido construidas en lengua castellana bajo ese ritmo interior que Riba no comunicó explícitamente, pero que, ya desde su primera lectura, el lector siente. [...] De ahí la alteración métrica, reconstruyendo ese ritmo en un pulso interior que marque el movimiento emocional de quien se acerque a este texto. (Riba 2011: 13)

Ens trobem, doncs, davant d'una traducció que pretén mantenir el ritme de les elegies de Riba però que no aspira a reproduir-ne la mètrica, i que accepta la dificultat d'oferir un correlat totalment literal dels textos del poeta —entenem en aquest sentit l'afirmació: «la lengua castellana carecía de ciertos matices». En tot cas, el que sembla clar és que López Vilar aspira a oferir al lector castellà una traducció que funcioni tota sola, que no s'hagi d'explicar, exclusivament, des del punt de vista de la subordinació al text català.

Un exemple molt clar d'aquesta independència és que el vocatiu «Súnion!» que encapçala la segona elegia no apareix com a «¡Sunion!» o «¡Súnion!», com en totes les traduccions castellanes que hem vist, sinó com a «¡Sounio!» (Riba 2011: 35). López Vilar, doncs, passa a través del grec modern, llengua que coneix, per transposar el nom del temple, en lloc de traslladar directament del català al castellà aquest locatiu.

Un cop descartada la cotilla del díctic elegíac, la traductora tendeix a seguir força fidelment el text ribià, buscant alhora la intel·ligibilitat i la fluïdesa dels versos, però, quan li sembla que convé, per un o altre motiu, no s'està d'alterar lleugerament l'ordre d'alguns mots o buscar una solució més entenedora en castellà. El nivell de literalitat no és tan gran com, per exemple, en la versió de la segona elegia de Corredor-Matheos de 1969, o en les de Ramon Gallart.

Al principi de la novena elegia, la traductora manipula el text de Riba fins a un punt que trobem molt qüestionable. Hem vist, més amunt, que José Batlló i Corredor-Matheos passaven a l'inici del segon vers el mot «xiprers», que en la versió catalana hi ocupa, per raons de simbolisme, la posició final. És evident que els mots «llocs» i «mots», que apareixen al principi dels versos cinquè i sisè, també contenen una càrrega simbòlica afí —no oblidem que aquesta elegia està dedicada, precisament, a Pompeu Fabra, que fixà els mots amb què Riba escriu la seva obra, i que l'ús de la paraula, a les *Elegies*, va íntimament lligat al tema de l'exili tant d'un país com de la seva llengua—. López Vilar, però, suposem que per donar

més fluïdesa al poema, opta per modificar la ubicació d'aquests mots clau i redistribueix de manera inexplicable els signes d'admiració, la qual cosa altera l'estructura de tota la frase:

Glòria de Salamina vermella en el mar de l'aurora!
 Adormits en el vent de Queronea, xiprers!
 Esplendor per als ulls o malencònica estampa,
 crit d'arribada o foc sota la cendra d'un nom,
 llocs! la meva presència amb cor violent us completa,
 mots! la meva veu assedegada us fa plens. (Riba 1988: 229)

¡Gloria de Salamina amaneciendo roja en el mar!
 ¡Cipreses dormidos en el viento de Queronea!
 ¡Esplendor en los ojos o melancólica estampa,
 grito de llegada o fuego bajo la ceniza de un nombre,
 lugares! ¡palabras, mi presencia de violento corazón
 os completa, mi sedienta voz os llena! (Riba 2011: 57)

Pensem que un lector castellà que no compari la versió castellana amb la catalana no pot recuperar, només amb la traducció, el discurs de Riba. Cal dir que aquest grau de manipulació no és representatiu de la manera de fer de López Vilar, però sí que manifesta alguns errors de comprensió —ja sigui per no conèixer prou bé el català o per no haver fet una lectura prou aprofundida del text— que tornem a trobar escadusserament al llarg del mateix poema (les citacions són de les pàgines 56 i 58 de l'edició de 2011): «para que fuera abandonada en el surco incansable de los siglos | la furiosa simiente para mi ser civil» per «perquè fos deixada en el solc incansable dels segles | la furiosa llavor per al meu ésser civil» —«abandonada», clarament, no trasllada prou bé «deixada»—, «sé que no fueron hechos para un destino brutal» per «sé que no fórem fets per a un destí bestial» —la inclusió del subjecte poètic, que al vers anterior diu: «jo em reconec entre els fills de les vostres sembres il·lustres», és essencial per al discurs del poema—, «nos enseñaréis» per «ens ensenyàreu», «huesos engañados» per «ossos decebut» —es podria haver parlat, en tot cas, de «huesos desengañados».

3 Conclusions

Tot i que no deixa de tenir una rellevància relativa, ens podem preguntar, després d'haver vist les traduccions que s'han fet de les *Elegies de Bierville* d'ençà de 1950, fins a quin punt el mateix Riba les hauria aprovades, quines hauria preferit i on hauria establert la línia entre les acceptables i les que no ho són.

Als anys cinquanta, el poeta es va implicar en el procés de trasllat de la seva poesia al castellà i hi va col·laborar activament. La decisió de presentar, en els volums d'aleshores, la seva poesia en traduccions literals que acompanyaven els textos originals catalans, doncs,

no es pot atribuir tan sols a la iniciativa de la part castellana, sinó que també fou afavorida per Riba. Sens dubte, aquesta decisió va lligada a un moment polític i a una situació social concrets, que l'expliquen en part: Riba necessita reivindicar no tan sols la plausibilitat, sinó fins i tot l'existència de la seva pròpia obra i de la literatura i la llengua catalana en general, i no hi ha una manera millor de fer-ho que incloure'n els textos a les edicions castelleses. Tanmateix, la solució de les edicions bilingües també permet, en certa manera, fer una mena de trasllat doble: d'una banda, la versió transmet el contingut dels textos; de l'altra, la inclusió dels poemes originals en fa present l'estructura i la versificació, que en el cas de Riba sempre són importantíssimes i que, a causa de la seva complexitat, es ressenten força del procés de traducció.

Per la seva correspondència, sabem que Riba va col·laborar amb Costafreda en la traducció de les *Elegies*, ajudant-lo a revisar-ne el text castellà (Riba 1991: 550), i també hem vist que tornà a revisar el text de la traducció de l'any 1953 de cara a la reimpressió de 1956. Per tant, aquesta traducció, literal sense caure mai en el calc, havia de comptar amb l'aprovació del poeta.

No hi comptava, en canvi, la traducció literal que ell mateix havia fet de *Salvatge cor*. Aquesta traducció, juntament amb una altra que mantenia la mètrica dels sonets, s'havia inclòs al volum *Salvaje corazón*, on totes dues s'atribuïen a Santos Torroella (Riba 1953b). Tanmateix, sabem, també per la correspondència ribiana, que la traducció literal era la que l'autor havia preparat per als intel·lectuals que havia conegut al Congrés de Poesia de Segòvia (Bacardí 1997: 427). En tot cas, aquesta traducció, que podríem considerar «interlineal» perquè està pensada per servir de cossa a l'hora de llegir el text català, va rebre crítiques força dures (Montoliu 1953: 23), i el mateix Carles Riba manifestà la seva recança per haver-la publicada (Riba 1993: 128). Cal dir que, de fet, quan l'havia enviada als seus nous amics castellans, el poeta ja ho havia advertit: «No se trata de una versión publicable, sino de una humilde ayuda a los que, como V., desean acercarse al texto con simpatía» (Riba 1991: 594).

Així doncs, amb els seus comentaris explícits o implícits, Riba estableix una línia força clara entre una traducció literal acceptable i una que no ho és: per fidel que sigui a l'original, el text d'arribada ha de ser entenedor, correcte i apropiat, i ha de ser susceptible de ser llegit de manera autònoma.

Cal no oblidar, també, que als anys cinquanta també es publiquen traduccions mètriques de la poesia de Riba: la de l'antologia de Crusat (1952), la de *Salvatge cor* de Santos Torroella (Riba 1953b) o les de tots dos a *Obra poética: antología* (Riba 1956). Per tant, i com es pot deduir també de la tasca de Riba com a traductor, aquesta és una opció que també podem considerar sancionada per l'autor.

Per tant, les traduccions de les *Elegies* dutes a termes als anys cinquanta encaixen perfectament amb els criteris del mateix Riba, tant pel que fa a modalitat traductora — literal però no interlineal, en Costafreda, o bé mètrica, en Crusat i en Manent, tot i que aquest segon no va arribar a publicar la seva — com pel model de llengua emprat.

Els nous agents que apareixen als anys seixanta, en canvi, ja no comparteixen ni l'ideari de Riba ni la seva idea de llengua poètica, cosa que s'entén, fins a cert punt, perquè per tal de fressar nous camins han d'apartar-se, necessàriament, dels de la generació anterior. La

dicció travada i exigent de Riba se substitueix per una altra de més natural, més acostada a la parla col·loquial, més fluïda. Trobem, encara, traductors com Félix Ros, que vol oferir una versió pròpiament literària de la novena elegia de Riba, o com José Batlló, que dins de la literalitat malda per conservar, o inserir, girs que transposin la dicció classicitzant, d'alta literatura, de l'obra, però la tendència és cap a la traducció estrictament literal: en el cas de Goytisolo, mirant de conferir més fluïdesa als versos de Riba per fer-los encaixar millor en la seva pròpia veu poètica; en el de Corredor-Matheos, que tradueix per als editors Molas i Castellet, optant per la d'una literalitat força extrema, que arriba a fer grinyolar el text castellà, i que revela una actitud força distanciada respecte la poètica de Riba.

Als anys vuitanta, i amb l'excepció de Santos Torroella, que tradueix les *Elegies de Bierville* una mica a la manera com als anys cinquanta havia traduït *Salvatge cor* i un nombre considerable d'estances, és a dir, mirant de donar una versió castellana plausible com a text independent, les traduccions de l'obra opten per una literalitat estricta, de vegades fins i tot excessiva, «interlineal». Ja no hi ha, com passava als anys seixanta, la urgència de trobar una nova veu poètica pròpia, diferent de la característica de la generació de Riba, però l'expressió literària i poètica ha anat, efectivament, per unes altres vies, i els traductors, amb l'excepció de Santos Torroella, semblen defugir qualsevol intent de recrear la dicció ribiana, que els resultaria, segurament, forçada. Per tant, l'opció, novament, és una literalitat «neutra» que remet al text català original.

Quant a la traducció íntegra de 2011, a càrrec de López Vilar, diríem que, dins de la literalitat, s'esforça a mantenir el ritme i el to de l'original ribià, i que és conscient que hi haurà lectors de la seva traducció que no aniran a buscar l'original català dels versos que ella proporciona; es tracta, doncs, d'una traducció que va més aviat en la línia de la Costafreda de 1952 o de la de Santos Torroella de 1983. I, pensem, aquesta solució és un encert, perquè fa seixanta o setanta anys encara era plausible esperar d'un lector culte de parla castellana que s'acostés, amb l'ajut d'un diccionari, a un text original escrit en una altra llengua romànica que desconegués o conegués molt poc —això és, de fet, el que n'esperava Riba—; avui dia, però, és discutible si trobaríem gaires lectors disposats a fer el mateix esforç, més enllà de la comparació ocasional, sense diccionari.

En tot cas, les qüestions de la modalitat de traducció —literal, predominantment— i el model de llengua poètica que són l'objecte d'aquest article apareixen solapades, en gran part, en el corpus de les traduccions castellanques de les *Elegies de Bierville* que hem analitzat. Pensem que, en realitat, la traducció literal no ha estat solament una opció afavorida per traductors i editors per raons pragmàtiques, sinó també una via per obviar un fet de pes: que la llengua literària emprada per Riba en la seva obra poètica ja no és la mateixa que s'usa habitualment avui dia —estem, és clar, generalitzant i simplificant—, ni en català ni en castellà, i que una traducció que en volgués reproduir gaire fidelment la dicció podria produir un efecte estrany en el lector actual. O, dit d'una altra manera: Carles Riba, i especialment les *Elegies de Bierville*, han assolit la categoria de clàssic indiscutible de la poesia catalana —del segle xx i de tots els temps—, i, per bé que aquest estatus garanteix, fins a cert punt, que comptarà amb nous lectors en les properes generacions, no deixa,

ahora, d'assenyalar la distància que ens en separa. Una distància, de ben segur, respectuosa i admirativa, però, al capdavant, ineludible; potser menor però, indubtablement, de la mateixa naturalesa que la que separà Riba dels clàssics que ell admirà.

Referències bibliogràfiques

- Bacardí, Montserrat. 1997. «Les traduccions al castellà de la poesia de Carles Riba». Dins *Actes del II Congrés Internacional sobre Traducció*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 425–435.
- Batló, Josep. 1969. *Seis poetas catalanes*. Madrid: Taurus.
- Castellet, Josep Maria; Molas, Joaquim (ed.). 1969. *Ocho siglos de poesía catalana: Antología bilingüe*. Traducció de Josep Batlló i José Corredor-Matheos. Madrid: Alianza.
- Corredor-Matheos, José. 1983. *Poesía catalana contemporánea*. Madrid: Espasa-Calpe.
- . 2001. *Antología esencial de la poesía catalana contemporánea*. Madrid: Espasa Calpe.
- Cotoner, Luisa. 2004. «La colección Marca Hispanica, un ambicioso proyecto de traducción de José Agustín Goytisolo». *Quaderns. Revista de Traducció* 14, 105–124.
- Crusat, Paulina. 1952. *Antología de poetas catalanes contemporáneos*. Madrid: Rialp.
- Goytisolo, José Agustín. 1968. *Poetas catalanes contemporáneos: Antología*. Barcelona: Seix-Barral.
- Manent, Marià. 1999. *Poesía catalana contemporánea (selección, con versiones métricas en castellano)*. Edició i presentació a cura de Jaume Subirana. València: Pre-Textos.
- Mas López, Jordi. 2012. «Salts i continuïtats en les traduccions al castellà de Carles Riba». Dins *Actes del III Simposi Carles Riba*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans/Aula Carles Riba (Universitat de Barcelona), 183–203.
- Montoliu, M. 1953. «Una traducción fácil, pero difícil». *Diario de Barcelona*, 20 de setembre de 1953, 23.
- Riba, Carles. 1953a. *Elegías de Bierville*. Traducció i pròleg d'Alfonso Costafreda. Madrid: Rialp.
- . 1953b. *Salvaje corazón*. Traducció de Rafael Santos Torroella; pròleg d'Antonio Tovar. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- . 1956. *Obra poética: Antología*. Madrid: Ínsula. [Traductor: Rafael Santos Torroella]
- . 1982. *Elegías de Bierville*. Traducció de Ramon Gallart. Madrid: Visor.
- . 1983. *Antología*. Traducció, selecció i pròleg de Rafael Santos Torroella. Esplugues de Llobregat: Plaza & Janés.
- . 1985. *Elegías de Bierville*. Traducció d'Alfonso Costafreda; edició i pròleg a cura de José Agustín Goytisolo. Barcelona: Edicions del Mall.
- . 1988. *Obres completes/1. Poesia*. Introducció d'Arthur Terry. Barcelona: Edicions 62, 2a edició.
- . 1991. *Cartes de Carles Riba II (1939–1952)*. Recollides i anotades per Carles-Jordi Guardiola. Barcelona: La Magrana.

- . 1993. *Cartes de Carles Riba III (1953–1959)*. Recollides i anotades per Carles-Jordi Guardiola. Barcelona: La Magrana.
- . 2011. *Elegías de Bierville. Edición Bilingüe*. Traducció i pròleg de Marta López Vilar. Madrid: Libros del Aire.
- Ros, Félix. 1965. *Antología poética de la lengua catalana: Puesta en versos castellanos*. Madrid: Editora Nacional.
- Sullà, Enric. 1993. *Una interpretació de les «Elegies de Bierville» de Carles Riba*. Barcelona: Empúries.

Una prosa clàssica xinesa represa en vers per Josep Carner a partir d'Arthur Waley: del «Qiusheng fu», d'Ouyang Xiu a la «Tardor» de Josep Carner

MANEL OLLÉ

Departament d'Humanitats

Universitat Pompeu Fabra

manel.olle@upf.edu

RESUM: S'analitza en aquest article la doble relació simultània que estableix el poema «Tardor» de Josep Carner, un dels poemes de *Lluna i llanterna* (1935), amb el poema xinès «Qiusheng fu» 秋声赋, d'Ouyang Xiu 欧阳修, i amb la traducció anglesa d'Arthur Waley, identificada com a font textual. Aquesta anàlisi parteix de la poètica carneriana expressada a la teoria del *vers donat* i d'una anàlisi de la traducció indirecta que combina perspectives traductològiques i de la literatura comparada.

PARAULES CLAU: traducció indirecta, Arthur Waley, Ouyang Xiu, Josep Carner, prosa de la dinastia Song, literatura comparada, traductologia

TITLE: A Chinese classical prose rewritten in metric verse by Josep Carner from Arthur Waley: from the «Qiusheng fu» 秋声, of Ouyang Xiu 欧阳修 to «Tardor» of Josep Carner

ABSTRACT: We analyze in this article the two simultaneous relationships established by Josep Carner's poem «Tardor», from *Lluna i llanterna* (1935), with the Ouyang Xiu's Chinese poem «Qiusheng fu» 秋声赋, 欧阳修, and with the Arthur Waley's English translation, identified as the source of the text. This analysis is based on the Josep Carner's own poetic theory («teoria del vers donat»), indirect translation analysis and comparative literature theoretical framework.

KEYWORDS: indirect translation, Arthur Waley, Ouyang Xiu, Josep Carner, Song dynasty prose, comparative literature, traductology

Provarem aquí de mesurar a partir d'un poema concret de procedència xinesa, de mediació anglesa i resolució carneriana, quina és la distància que s'obre entre els poemes de Carner inspirats en un pretext verbal inconscient (un *vers donat*) i els poemes de Carner inspirats en textos aliens —en aquest cas xinesos—, concebuts no tan sols com a influència, sinó com un fonament imaginatiu complet de la formalització verbal. Començarem aquest recorregut situant la singularitat dels poemes de *Lluna i llanterna* (1935) en el conjunt de l'obra de Carner. Provarem de reflexionar-hi des de la seva pròpia poètica, a partir de la teoria del *vers donat*.

Abans de procedir a la lectura en paral·lel del poema xinès i del poema de Carner que s'hi inspira, ens plantejarem diferents escenaris interpretatius que cal contemplar per treure'n tot el profit. Ens mourem tant en el paradigma de la literatura comparada com en el de la traductologia, en la mesura que analitzem la circulació d'una matèria imaginativa encarnada en tres textos que es recontextualitzen, amb derives del sentit, dels marcs d'interpretació, dels entorns retòrics i estètics, i fins i tot de les atribucions d'autoria.

És cabdal aquí considerar el paper ombrívol que Carner atorga als poemes anglesos i francesos que a *Lluna i llanterna* li fan de mitjancers. És només entre els poemes xinesos de Carner i aquests poemes mitjancers en anglès o francès que seria possible establir una relació analitzable des dels utilitatges de la traductologia, però Carner no ho planteja en aquest termes. Els poemes de *Lluna i llanterna* són poemes seus, no traduccions. I els textos mitjancers amb què treballa i de què parteix no li semblen rellevants, no els explicita: en principi no se sap quins són (tot i que ara és possible d'identificar-ne una part a través d'indícis diversos). En la mesura que Carner escapa a l'escenari traductològic quan escamoteja aquests textos mitjancers i projecta el seu procés de recreació poètica al territori de la «represa» d'uns temes i motius amb la reescriptura d'unes imatges, ficcions o continguts que connecten directament els poemes xinesos i els seus, això ens duu a contemplar aquest procés intertextual a tres bandes també des d'una perspectiva comparatista.

És per això que no ens interessa només la matèria verbal del poema anglès o francès que haguem pogut identificar com a mitjancer, sinó també entendre com era el poema xinès, amb la matèria imaginativa del qual és amb l'única amb qui Carner admet tenir tractes. És per això que contextualitzarem l'autor i el text xinès que aquí ens ocupa per poder-ne així recuperar els trets definidors des de dins de la lògica del seu sistema literari. Fet això, passarem a llegir el poema xinès, i a destacar-ne les traces que el connecten amb la represa carneriana i els vessants que en queden fora. Identificarem quins són els procediments de reescriptura, cap a quina banda projecta Carner el seu text a partir de la versió anglesa: què manté, què suprimeix i què afegeix, què transforma, quina deriva de significació i d'interpretació es produeix en aquest trànsit intermediat des d'uns quants segles i des d'uns quants milers de quilòmetres de distància. Focalitzar aquesta reflexió més general en un sol poema ens permetrà detallar i mostrar amb matèria verbal positiva i concreta els procediments i les dinàmiques que es produeixen en una part significativa dels poemes de *Lluna i llanterna*. Acabarem aquesta lectura d'un trànsit poètic en tres temps amb la comparació detallada de la primera secció del poema de Carner en relació amb el text anglès de què parteix, sense deixar de fer referència alhora al text xinès.

Walter Benjamin (Benjamin 1983) afirmava que la llengua del traductor és o pot ser més conscient i elaborada que la del creador: la llengua del poeta és ingènua, de primera mà, intuïtiva, mentre que la del traductor és derivada, de segona mà, d'intenció ideadora. Si donem per bona aquesta perspectiva, serà del màxim interès poder analitzar l'escriptura poètica de Carner —un poeta que si alguna cosa mai haurà estat és ingenu o intuïtiu— en contextos derivatius i explícitament reflexius, on la retraducció esdevé creació i llavor germinativa del propi acte poètic.

Del vers donat a la màscara xinesa

En l'assaig *Virtut d'una paraula*, de l'any 1961, Josep Carner descriu el procés d'escriptura poètica com un itinerari creatiu amb dos temps diferenciats. D'entrada es desplega la fase

més receptiva i inconscient: la troballa del «vers donat», la matèria verbal que desvetlla emocions i es carrega d'energia verbal i moral. Carner la descriu amb aquestes paraules:

En realitat, aquesta primera fase de la creació s'ha produït dintre de nosaltres mateixos. Car, sense que ens n'hàgim adonat, la paraula oportuna ha tocat dins de nosaltres el caire d'una emoció oblidada (rics sense saber-ho) que la carrega de l'energia suficient per dictar-nos un bell vers i imposar-nos-el. És el vers donat que emana, per natura, d'una crida espontània al fons de la nostra substància [...] La inspiració no és, doncs, sinó el vers que una paraula compongué com per art d'encantament. Cal després posar-nos a l'obra. Llavors ens toca a nosaltres.” (Nardi i Pelegrí, 1986, 244)

A partir del ressò germinal d'aquesta *paraula oportuna* que cristallitza en el *vers donat*, i quan la inspiració *és ja en minva*, arriba la segona fase en la dinàmica de creació poètica que descriu Carner: el moment en què es mobilitzen les habilitats solars i compositives del poeta. Tot allò que al principi era ombra i emanació espontània, oportunitat, donació i imposició al dictat en aquest impuls inicial de la creació, esdevé acte conscient, deliberat i exigent a través de la «tria personal de les traves» que hauran de modelar els instints, els sentits, la memòria, la intel·ligència i la imaginació. Són justament aquestes traves que el poeta s'imposa les que obren camí «al fet de poder treure tots els recursos de l'ombra o de la vida soterrada», i les que fan de fonaments de «les gràcies formals».

Tot i que aquesta mena de descripció carneriana de la dinàmica de creació poètica sembla que no s'avingui gaire a descriure la que es posa en funcionament quan els pretextos germinals de l'escriptura del poema són altres textos —com ara poemes xinesos de les dinasties Tang 唐朝 o Song 宋代— i no pas paraules espontànies i oportunes que arriben a la impensada, veurem que de fet no hi ha tanta distància com d'entrada podria semblar.

Qui sap si la teoria del vers donat no ens condueix a un miratge, i no és aquesta la distinció rellevant, i per contra seria potser més productiu distingir entre els poemes carnerians de presumpció biogràfica respecte als poemes explícitament ficcionals. És a dir: entre aquells poemes carnerians on la matèria imaginativa es presenta en una tessitura descriptiva, basada en la pressuposició d'un pacte autobiogràfic, com si fossin reflexos de fets viscuts, sòlids i compartits amb l'univers vitals dels lectors (percepcions, emocions, experiències, llocs i moments que es presenten com a habitats pel poeta...), i aquells altres poemes que ens remetien a pretextos declaradament ficcionals i llibrescos, que vénen clarament des d'altres ficcions: amb personatges i decorats indissimuladament llunyans en el temps o l'espai. En aquesta distinció, *Lluna i llanterna* faria de precedent immediat de la manera poètica de *Nabí*. Ni en l'un ni en l'altre hi trobem de cap de les maneres ni la il·lusió (ni l'oportunitat per a la caricatura reductiva i malvolent) d'un senyor que surt a passejar i explica el que ha vist... La mena de relació literària que s'estableix entre el *Nabí* de Carner i el *Llibre Jonàs* de l'Antic Testament aparentment no sembla tenir gaire a veure amb la relació més especular i propera en part al joc de la traducció que tenen els poemes xinesos amb els de *Lluna i llanterna*, però s'hi aproximen més del que sembla.

És significatiu que aquest recurs a pretextos llibrescos o literaris es consolidés en l'obra de Carner justament durant la primera meitat de la dècada dels anys trenta, quan Josep Carner es va refermar en la seva carrera diplomàtica. Es produïa justament quan Carner es trobava apartat dels referents vitals, paisatgístics i socials immediats, compartits anteriorment amb els seus lectors. Gabriel Ferrater ja ho va remarcar a l'inici del pròleg de *Nabí*:

Quan l'any 1941, Josep Carner va publicar *Nabí*, un poema narratiu llarg sobre la història de Jonàs, segurament que es van sorprendre els molts que li atribuïen com a destí, i gairebé li imposaven com a obligació, el paper de poeta local, d'estilitzador de manies de genteta. Però no calia saber gaire de llegir per veure què poc es lligava Carner als seus temes locals, amb quina objectivitat se'ls mirava. Abans de *Nabí*, Carner havia adoptat motius xinesos (i no tan solament com a traductor), i després en va adoptar del Mèxic precolombià. (Ferrater 1971, 5)

Cal fer notar, tanmateix, que la consolidació d'aquests pretextos llibrescos —bíblics, xinesos o precolombians— en l'obra poètica del Carner madur, comptava ja amb precedents en la primera fase creativa del poeta. En els primers llibres de Carner (*Llibre dels poetes*, els dos llibres de sonets, *La malvestat d'Oriana...*) els pretextos llibrescos, literaris i culturals ja havien estat profusament presents. Es tracta de llibres de formació, que el Carner madur no reprendrà ni inclourà en el volum *Poesia* de 1957, un volum culminatiu, que fa la funció alhora d'una obra completa i d'una tria i reescriptura de l'obra anterior. A partir de *Verger de les galanies* (1911) és quan es produirà la progressiva eliminació d'aquesta mena de motius llibrescos, que queden ja pràcticament exclosos de llibres com *La paraula en el vent* (1914) o *L'oreig entre les canyes* (1920), els llibres que es publiquen en el període d'eclosió de la fama de Carner i de la fixació en el lector d'aquest gest poètic carnerià de complicitat amb el lector, basat en l'elaboració de percepcions, vivències i paisatges del seu entorn immediat.

Els poemes xinesos que Carner fa seus a través de mitjancers anglesos o francesos juguen en el procés creatiu una funció semblant o equivalent a la del *vers donat*: són tots ells, sencers, de cap a cap, *poemes donats i oportuns*, objectes trobats (però triats per Carner d'entre els que li arriben prèviament garbellats per traductors europeus des d'una tradició llunyana): poemes que de manera gairebé inexplicable revelen la memòria i l'emoció en l'ombra del poeta. Allò que en el cas del *vers donat* era emanació espontània, aquí és afinitat i empatia. Josep Carner se serveix amb rigor i fidelitat, sense divagacions ni amplificacions facultatives, de l'estricta disposició imaginativa i de l'ordre del discurs que li aporta el poema xinès en la versió que pot llegir. S'hi subjecta com si fos alhora un vers donat i una trava que conscientment es tria. La trava rau llavors justament en aquesta fidelitat a reflectir com un mirall el sentit d'allò que literalment diu el poema xinès tal com li arriba en anglès o en francès: la subjecció ja no al *vers* sinó a l'ordre i l'avenç imaginatiu i conceptual del *discurs* donat. I la subjecció també d'afegir-hi les pròpies traves formals (mètriques, estròfiques, rítmiques...) que s'imposa de forma arbitrària, ja del tot al marge del sistema formal del

poema xinès, i normalment també força al marge del sistema formal del poema anglès o francès que li fa de pont.

En el subtítol de *La passejada pels brodats de seda* —primera incursió de Carner en la poesia xinesa, publicada l'any 1932— Josep Carner parlava d'*inspiracions xineses*, mentre que en el de *Lluna i llanterna* parlava de *represa de temes xinesos* —amb una expressió que aïllava justament els elements imaginatius (els temes) dels poemes originals, com a matèria a reescriure, a reflectir i a reelaborar. En el pròleg d'aquesta primera mostra de poesia sinocarneriana, Josep Carner en parla com d'una *musa*, d'un *amor*, d'un *viatge* i d'uns *mots encreuats*: les paraules s'han d'ajustar a la mida exacta i arbitrària del vers com ho han de fer les paraules dels mots encreuats a les caselles de la graella, i s'han d'ajustar alhora a la definició, al sentit parafrasejat que ve imposada pel poema xinès. Aquest vessant de repte retòric i de joc literari és aquí posat de relleu. Escriu Carner:

Aqueixa musa, o el poc que en veig, a través de qui-sap-los vels i infidelitats successives en diferents idiomes, és la meva amor, i el meu viatge, i, en certa manera, els meus mots encreuats. (Coll 1991, 1373)

La matèria imaginativa que li forneix el poema xinès esdevé així una *proforma* amb un feix de sentits i d'imatges, d'evocacions i d'encarnacions sensorials de valors i paisatges morals. Carner es desentén —i fins i tot podríem dir que ignora o menysprea— els aspectes formals (la mètrica, per exemple) dels poemes que li fan de mitjancers en anglès o en francès (i evidentment dels poemes originals xinesos que desconeix), i es concentra només en la dimensió imaginativa, en la ficció de fets, percepcions, objectes, personatges, afirmacions i paisatges que són alludits o evocats en el poema, que constitueixen la traça recuperable del poema xinès que li arriba indirectament des d'una tradició llunyana i universal (no per l'emanació espontània de l'inconscient). En aquests temes que reprèn hi detecta l'empatia que el mou a dir-s'hi a través seu: a disfressar-se d'ell mateix a través d'una màscara antípoda i llunyana. L'exotisme dels poemes xinesos a Carner li interessa només fins a un cert punt: fins al punt que deixen de recordar-nos l'artifici de la màscara i la llanterna. Cal no oblidar que els poemes de Li Bai, Bai Juyi o Du Fu que Carner reprèn i reescriu, són incorporats de ple a la seva obra, formant part de llibres o seccions de llibres, en el mateix pla d'igualtat que els poemes de pretext biogràfic: en cap moment Carner confon aquest joc literari amb el joc de la traducció. Ni tan sols amb el joc de la versió. En el seu cas hi ha un procés d'explícit i conscient d'apropiació dels poemes, de represa i d'emmotllament al seu model retòric i el seu món poètic: els poemes de *Lluna i llanterna* els signa Josep Carner, amb la mateixa signatura amb què signa els de qualsevol altre llibre de poesies.

La subsegüent tria de les traves —ja no fictionals i discursives, sinó estrictament formals— serveix per *carneritzar* d'una manera evident l'estil, el to i la dicció. Parlem del seguit de decisions sintàctiques, lèxiques, narratives, retòriques i mètriques que vehiculen, en l'idiolecte poètic de Carner, la matèria imaginativa «donada» pels poemes que són a la base de *Lluna i llanterna*. Amb la mobilització de les mateixes potències conscients de l'ofici

poètic que posa en joc en qualsevol dels seus poemes, Josep Carner converteix la represa de pretextos xinesos en poemes plenament carnerians, propis i personals: la lluna i la llanterna del títol del recull ens remetent a un artífici natural, a un miratge que fa llum.

L'absència a *Lluna i llanterna* de qualsevol referència explícita a la font mitjancera — anglesa o francesa— no respon doncs a cap intent de confondre el lector. Reflecteix simplement el paper abismat que juguen en aquest procés: un paper merament funcional i mitjancer, d'aportació de les llavors *inspiradores* de sentit potencial. Els poemes anglesos o francesos on Carner troba els temes i les ficcions poètiques xineses que reescriu a la seva manera fan de pont entre un feix d'imatges, de discursos i sentits (la fase de la *inspiració* que rep i hereta d'una tradició *impensada*) i un poema construït a partir d'aquesta matèria imaginativa amb totes les armes i bagatges que posa habitualment en joc. Un cop passat el pont, ningú hi pensa, queda enrere.

Josep Carner s'apropa a la poesia xinesa per trobar-hi una tradició, reinventada per la modernitat europea anglosaxona i francòfona que li és coetània, susceptible de xifrar experiències universals i alhora singularment pròpies i personals, on la mirada que es projecta en el paisatge, la recreació de l'harmonia i de la integració, el ressò poètic de l'acceptació i la comprensió —budista i taoista en els originals xinesos— que hi bateguen entre vers i vers ens remetent a la mirada més pregonament carneriana, a la seva pietat i a la seva ataràxia panteista, postsimbolista, morigerada i bonhomiosa, que es desentén —amb les seves miniatures atentes i desvetllades— d'un art que també és molt del seu temps, fet d'introspeccions a les palpentes, de fractures, ferides obertes i esgarips esqueixats.

Josep Carner troba en la poesia xinesa una tradició poètica aliena a l'escissió entre el subjecte individual i el món. La tradició poètica xinesa li forneix materials que s'adiuen amb la seva sensibilitat i la seva cosmovisió, la que formula en el conjunt dels seus poemes, amb l'ideari implícit en els seus escrits i amb els seus plantejaments poètics: li ofereix una poesia que es mou en una tessitura descriptiva i sovint paisatgística, sensorial i naturalista; una poesia que integra el subjecte en la natura, que s'ajusta als ritmes dels cicles de la natura i prova de reproduir-los, que vehicula posicions d'acceptació i de comprensió receptiva del curs de les coses, de negació de l'escissió i de fusió del subjecte en l'alteritat. Veiem així com la condició de poemes plenament carnerians que, sense por d'equivocar-nos, podem atribuir a aquests textos que s'apleguen a *Lluna i llanterna*, basats en el que diuen uns poemes escrits a uns quants milers de quilòmetres i uns quants centenars d'anys, no l'atorga només el sedàs formal i verbal carnerià: deriva també de la plena congruència i de la sintonia que s'estableix amb la mirada i la textura moral i vital dels poemes que es tria.

Josep Carner s'apropa a la poesia xinesa per trobar-hi un escenari convencional, un espai poètic perfectament traçat que pot transitar i recrear amb el seu verb i el seu vers travat. En la confidència introductòria al recull de trenta-una traduccions de poesia xinesa que va publicar l'any 1932 amb el títol de *La passejada pels brodats de seda*, Josep Carner definia la seva aproximació a la poesia xinesa amb aquestes paraules:

[...] el meu joc, com abans apuntava, no ha estat sinó filtrar-me a través d'una influència. De passejar-me per la meva cambra —tanmateix la meva cambra— tot fent veure que em passejava pel jardí brodat d'un gran xal de seda. O bé, si voleu, de veure'm al mirall d'incògnit. I he triat aquest joc, en el fons, perquè no m'interessaria gens, personalment, de jugar a un joc oposat, ben modern: de cercar, amb corrosius que em llevessin tot el que tinc de comú o de compartit, fins al substrat del jo: obac, inarticulat, obtús. Val a dir que he jugat el meu joc amb la més gran honestedat consentida per la poquesa de les meves facultats. El meu principi guiador ha estat de mostrar-me ben dòcil, i de no apareixer sinó per traïdoria involuntària. Però jo sé que sempre em distrec una mica quan jugo. (I de vegades, els que no som cap gran creador, d'això ens hem de refiar.) Però anem ja al clar de lluna sobre els bambús, i a les festes de llanternes. Penseu que no sóc jo qui parla, però si us desplaureu, no us airéssiu gens de donar-me'n la culpa. El desavinent, sóc jo. (Coll 1991, 1374)

Josep Carner formulava en aquestes paraules de forma explícita un dels trets més definidors del seu gest poètic: el camí a l'expressió per mitjà de l'eliminació de la pròpia presència i per mitjà de la projecció en l'alteritat. D'altra banda, Carner renunciava en aquestes paraules de forma explícita a aquella temptació introspectiva i nocturna que havia emergit tímidament a la primera secció d'*El cor quiet* (1925) i refusava taxativament els camins cap al subjectivisme radical i l'experimentació formal de la poesia moderna. El seu propòsit no era el de destruir cap màscara per furgar a sota sinó més aviat el de posar-se altres màscares. La projecció en l'alteritat xinesa no li servia com una escapada merament esteticista cap a l'exotisme oriental, sinó com una via indirecta d'expressió a través de pretextos i referents aparentment llunyans però en el fons compartits i evocats per la seva dimensió transferible i universal. Disfressat de xinès Josep Carner es deia a si mateix i ens deia també a tots plegats.

Lluna i llanterna és un dels reculls poètics més extensos de Josep Carner. Aplega cent tretze poemes en l'edició de 1935 i cent trenta-nou en l'edició definitiva de 1957. És un llibre escrit en plena maduresa creativa, entre els anys 1932 i 1935, el mateix període en què Carner va començar l'escriptura de *Nabí*, i en què va publicar *El veire encantat* (1933) i *La primavera al poblet* (1935). D'altra banda, *Lluna i llanterna* és el llibre que va rebre més incorporacions d'inèdits, un total de vint-i-vuit poemes, en la seva configuració definitiva dintre del projecte d'ordenació, reescriptura i selecció del conjunt de l'obra carneriana que va culminar en el recull *Poesia* de 1957. Aquest increment significatiu de poemes posa de manifest que l'interès de Josep Carner per la composició a partir de poesia xinesa no es va quedar en una febrada passatgera. Ben al contrari: va persistir al llarg de més de dues dècades i va arribar fins als últims anys de la seva vida. Així ho confirmava Émilie Noulet de Carner en el pròleg al recull pòstum *Proverbis d'ací i d'allà* (1974), fet a partir d'uns manuscrits sobre els quals Carner havia estat treballant durant els últims anys de la seva vida:

No solament es veurà en aquestes traduccions catalanes una majoria de proverbis xinesos, sinó que també —en tinc el manuscrit— hi acompanyà una traducció de poemes de Po-txiu-I i de Txao T'ang, que no ha estat publicada. (Carner 1974, 13)

La mediació oculta d'Arthur Waley

L'aproximació a la poesia xinesa fa de Carner un poeta del seu temps: s'inscriu en un gest estètic ampli, que es resol amb tons i colors molt diversos des de Marià Manent a Ezra Pound o Octavio Paz, o bé des Judith Gauthier a Kenneth Rexroth o Joan Ferraté. Diferents escriptors del segle xx han trobat en la poesia xinesa materials d'accés indirecte que han reelaborat amb criteris propis, estètiques divergents i entorns literaris molt allunyats. Com ja s'ha avançat, Carner reprèn i reescriu motius, temes i ficcions poètiques de procedència xinesa a partir de versions angleses i franceses. La font mitjancera més àmplia de què se serveix la trobem en els llibres de poesia xinesa que va traduir Arthur Waley (1889–1966). Són nombrosos els indicis textuais i paratextuals que ens permeten identificar els poemes d'Arthur Waley com la font segura de —com a mínim— unes quantes desenes de poemes sinocarnerians, entre els quals hi ha el poema en prosa d'Ouyang Xiu 欧阳修 que aquí comentarem.

Carner no esmenta Arthur Waley enlloc, però l'anàlisi dels poemes, la coincidència amb les transliteracions i tot de detalls textuais ens confirmen de forma incontrovertible que n'és la font principal, però no l'única. Aquesta és una ocultació que no implica cap intent de pretendre simular un accés directe al text xinès, sinó que simplement l'allunya del joc de la traducció i es projecta cap a l'àmbit de la creació, de la recreació o la reescriptura, ja no d'uns poemes anglesos sinó dels materials imaginatius de filiació xinesa que li forneixen: les contalles, paisatges i moviments d'imatges que transporten. Això no vol dir que no hi hagi una dosi important de subjecció i d'emmirallament en el text anglès sobre el que treballa, sinó que aquesta subjecció se centra en els elements discursius més que no pas en els de la dicció i l'execució poètica.

Les traduccions de poesia xinesa d'Arthur Waley daten dels anys 1917 (*170 Chinese poems*) i 1919 (*More translations from the chinese*). De seguida van tenir una gran repercussió. Arthur Waley va saber reunir la precisió i el rigor filològic del sinòleg amb una preocupació reeixida per donar consistència als poemes anglesos resultants. S'ha fet sovint una tipologia de traductors del xinès que posa d'una banda els sinòlegs, bons coneixedors dels materials de partida però en general poc dotats per a la seva plasmació en un nou text poètic, i de l'altra els poetes que sense saber xinès es basen en materials mitjancers. Arthur Waley escapa de l'esquematisme d'aquesta tipologia: el seu va ser un cas excepcional. La distància entre les llengües que intervenen en el procés de traducció fa que allò que marqui la diferència entre les diverses traduccions de poesia xinesa sigui sovint la capacitat de construir un poema llegible en la pròpia llengua a partir dels materials imaginatius de partida.

El sinòleg nord-americà Jonathan Spence ha situat Arthur Waley en l'esfera estètica del grup de Bloomsbury i ha destacat de les seves traduccions de poesia xinesa la senzillesa i el domini del ritme. En el pròleg de *More translations from the chinese*, Arthur Waley afirmava que el seu interès més alt era «experimentar amb el vers anglès sense rima», i també desenvolupar un estil de vers basat en «sprung rhythm» de Gerard Manley Hopkins. Influint en part per l'impacte de les traduccions imaginistes del *Cathay* (1915) d'Ezra Pound, Arthur Waley pot ser tanmateix qualificat de classicista. Malgrat les evidents diferències estètiques i de plantejament, tant Arthur Waley com Ezra Pound van emprar la poesia xinesa antiga com un referent clàssic.

Llegir ara a tres bandes o com a mínim contemplar en paral·lel una prosa que Ouyang Xiu 欧阳修 va escriure l'any 1059, la traducció que també en prosa en va fer Arthur Waley als anys vint del segle XX i la represa en vers que en va fer a principis dels anys trenta Josep Carner ens pot servir —més enllà de l'estricta exercici d'anàlisi de la traducció de l'anglès, que és de fet l'única positivament i textualment evident, però que aquí no posarem en el centre del joc—, ens pot servir per objectivar i per veure a contrallum el procés de carnerització, d'apropiació i de reinvenió dels poemes xinesos, alguns dels procediments compositius de la sàvia maduresa creativa de Josep Carner, i també ens pot servir per entendre el perquè de la seva prolífica dedicació a la represa de poemes xinesos com alguna cosa més que una passatgera excursió diletant a l'exotisme orientalista, en la mesura que hi troba pretextos narratius, ficcions i exemples perfectament ajustats al seu món, a la seva manera d'entendre el món i la paraula poètica.

Ens movem probablement aquí més en el paradigma de la literatura comparada que estrictament en el de la traductologia. És per això que ens interessa objectivar una influència, un procés de recepció, de reescriptura i d'apropiació de temes, motius, ficcions i d'espais poètics des d'un poema xinès a un poema català a través del pont mitjancer d'un poema anglès: es tracta d'un trànsit que connecta per via indirecta dos sistemes literaris completament aliens, allunyats en el temps i l'espai. No és per tant sobrer ni aliè a aquest procés argumentatiu de caire comparatista que dediquem ara l'atenció que es mereix al pretext que Carner es va triar, per fer-nos una idea de qui era el poeta i com era el poema xinès en què aquí ens centrem, en el seu context literari original. No pas per satisfer una curiositat innecessària i diletant, improductiva i exòtica. Fer-ho ens posarà en condicions de llegir els dos textos en paral·lel, per poder així comparar i copsar la distància i els punts de contacte que puguin tenir, per poder capturar la textura dels ingredients que s'han transmudat. Per poder així fer-nos una idea de què ha romàs, què s'ha perdut i què s'hi ha afegit pel camí. I fins a quin punt ha canviat el registre, l'escenari i el context. Ens posarà també en condicions de poder en el futur objectivar, també amb perspectiva comparativa, quina va ser la singular manera de Carner de fer-se seus els poemes xinesos, del tot diferent de la de Marià Manent, Octavio Paz o Joan Ferraté. Reculem doncs un mil·lenni i traslladem la nostra argumentació uns quants milers de quilòmetres cap a l'est.

La prosa poètica d'Ouyang Xiu

Som a la dinastia xinesa dels Song del nord (北宋代 *Beisong dai*), al segle XI, en els temps de l'anomenat renaixement xinès, que, com en el cas de l'uropeu, acull alhora un moviment humanístic i savi de relectura crítica i objectivada dels períodes d'esplendor clàssic, i acull alhora un moment amb un pols creatiu renovador i brillant: es tracta en definitiva del període de culminació d'un procés cultural en què les arts del pinzell i de la música, de la poesia, el paisatgisme a l'aiguada i la calligrafia arriben a la seva plenitud. També en els camps del pensament, la història, la ciència i la seva aplicació tecnològica aquest és un període innovador i d'un impacte durador.

Altrament, en aquest període es reconnecta amb els models clàssics dels temps que van des dels pensadors de les Cent Escoles, i en especial de Confuci 孔子, Mencí 孟子 i Zhuangzi 庄子 fins a la dinastia Han 汉朝 —entre els segles VI aC i II dC—, apareix un model d'home de lletres que —tal com és propi i característic del món xinès— és també un membre de l'elit governant, un funcionari que itinera cada tres anys per diferents províncies i destins, però també ens les havem amb un temps d'extraordinària renovació del pensament, d'aparició d'un sentit crític de la història, de publicació de les primeres col·leccions i estudis d'inscripcions epigràfiques i de bronzes arcaics.

L'autor del poema xinès que Carner reprèn és Ouyang Xiu 欧阳修 (1007–1072), un destacat lletrat xinès del seu temps, amb un perfil habitual en els homes de lletres de la Xina del moment: polític conservador i reformista de primera línia, situat en l'ull de l'huracà de les disputes polítiques del seu temps, historiador de relleu que va posar l'èmfasi en la història com a mirall de prínceps i com a repertori de reflexions ètiques, autor de la història de la prèvia i esplendorosa dinastia Tang. En la tradició dels historiadors xinesos, Ouyang Xiu 欧阳修 és reconegut com el primer a introduir l'ús de l'epigrafia com a recurs de documentació i d'objectivació historiogràfica en una tradició com la xinesa, on fins i tot encara avui perdura el relat legendari com a aproximació culta a la percepció del passat. Com a autor literari és responsable d'una proluxa contribució als diferents gèneres canònics en el repertori del lletrat: les prosas poètiques morals (*fu* 赋), el gènere epistolar, els comiats, les inscripcions funeràries, els colofons, els exercicis calligràfics, les tesis o discursos (*lun* 论), els apunts memorialístics...

Més enllà de l'empatia i de l'aire de família que puguem detectar en la mirada, en la posició vital contemplativa, atenta al detall del paisatge i plena d'humanitat pietosa que domina en els poemes xinesos que reprèn Josep Carner, si anem al detall concret de la doble reescriptura de la prosa xinesa que aquí ens ocupa, «Qiusheg fu» 秋声赋, d'Ouyang Xiu 欧阳修, represa en vers per Carner amb el títol de «Tardor» (poema 837 de *Poesia*, 1957, en l'ordenació de Jaume Coll) a partir d'una versió prosificada d'Arthur Waley amb el títol d'«Autumn», hi podem detectar també una certa empatia estrictament situada en el terreny de la poètica que fonamenta la seva escriptura literària. Estèticament, l'autor xinès que va escriure la prosa que suscita aquesta reflexió, Ouyang Xiu 欧阳修, és un dels principals teoritzadors del principi estètic del *pingdan* 平淡 la qualitat de senzillesa blana o planera —

literalment—, a què aspira l'escriptura literària, la pintura de paisatge o la calligrafia que faci al cas.

Tot i que es tendeix a associar massa mecànicament Carner amb el «trobar ric» del nou-cents, amb l'ús d'arcaïsmes i preciosismes verbals, com també d'una elevada tensió formal retoritzada, això obeiria més aviat als estereotips associats al primer Carner més programàticament «noucentista», no pas al Carner d'estil més planer, dúctil, plausible i precís, reflexiu, humanístic, dens i expressiu de les últimes dècades del seu procés creatiu, entre els anys trenta i cinquanta, on la cerca de la claredat i la senzillesa elegant i estilitzada es troben en un gest reiterat tant en les noves obres com en la reescriptura a què sotmet les anteriors de cara a la seva inclusió en el volum *Poesia*, de 1957. En definitiva: al Carner de *Lluna i llanterna*, la categoria estètica xinesa del *pingdan* —la senzillesa planera— li escau del tot.

Des d'una perspectiva estrictament literària, Ouyang Xiu 欧阳修 és preuat com el prosista més important del seu temps: promou un model humanístic de prosa clàssica, d'inspiració antiga, *guwen* 古文, que s'allunya dels enfarfegaments preciosistes vigents en el seu temps i forjats al llarg del segle que el precedeixen. El moviment de la prosa clàssica (*guwen yundong* 古文运动) representa un esdeveniment de gran complexitat intel·lectual, amb implicacions ètiques i polítiques, més enllà de l'estricta preferència estètica per un model o un altre de prosa. És un moviment estilístic equiparable al de la de l'adopció i actualització renaixentista dels models de prosa grega i llatina entre els nostres humanistes europeus. Ouyang Xiu i els seus seguidors refusaven el model de prosa en paral·lel (*pian wen* 骈文), on l'avenç del discurs s'havia de subjectar a un rígid joc especular de díctics que exigia paral·lelismes gramaticals sistemàtics i que s'associava també a una retorització allusiva, plena de trops complexos i amb ressons literaris sofisticats i culturalistes. Aquesta mena de prosa paral·lelística és moralment refusada perquè posa l'atenció en la dimensió ornamental del discurs, a costa del sentit moral i reflexiu. Ouyang Xiu i els defensors de la prosa clàssica hi contraposaven l'expressivitat i la claredat expositiva, l'articulació del sentit moral de la prosa. El moviment de la prosa clàssica troba un primer referent en l'obra de Han Yu 韩愈, lletrat de la dinastia Tang que s'emmirallava en la prosa de Menci 孟子 i del *Llibre dels Ritus* (*Lijing* 礼经).

Un cop hem destacat els trets rellevants —per al cas específic que ens ocupa— del perfil històric i intel·lectual de l'autor xinès del poema que Carner coneix a través d'Arthur Waley, centrem-nos ara a analitzar alguns trets rellevants del text que Carner reprèn, el *Quiusheng fu* 秋声赋, literalment *El so de la tardor*. Es tracta d'una prosa canònica, molt coneguda en la tradició literària xinesa. No tan sols és un text de referència en el marc del repertori de l'autor, sinó que se situa entre els poemes en prosa més coneguts, llegits i glossats en la llarga i prolixa tradició xinesa, i és encara avui un text de lectura obligada i comentada en el procés de formació literària dels joves xinesos.

Es tracta d'un text adscrit al gènere de la prosa clàssica (*jingdian sanwen* 经典散文), un dels gèneres centrals i més conreats en la literatura xinesa, un gènere on el lletrat (el mandarí que accedeix a l'elit justament a través del domini d'una escriptura i d'un codis retòrics i

textuals, d'un cànon de clàssics que glossa i actualitza) exhibeix i desplega la seva funció d'educador moral i sapiencial a través de la paraula literària, en una tradició de pensament adscrita en termes genèrics a la tradició central confuciana, però que al llarg dels segles evoluciona, amalgama o rebutja trets dels diferents corrents taoistes o budistes... Es tracta d'un gènere que se situa dins dels paràmetres temàtics del pensament xinès: entre l'art de governar i l'art de governar-se, és a dir entre el pensament polític i el pensament ètic, sempre en relació amb un marc cosmològic cíclic que expressa la perfecta congruència i la íntima interrelació que hi ha entre les esferes naturals i socials, entre l'impuls ètic i la reflexió sobre l'estratègia que convé per moure's pel temps que es mou.

En la nostra percepció europea es presenta com un gènere essencialment híbrid: com una mena de poema o d'assaig poètic en prosa, com una mena de prosa filosòfica que té molt sovint ingredients de relat de ficció imatjat, o d'apunt biogràfic i d'apòleg allegòric... Es tracta, d'altra banda, d'un gènere excèntric en relació amb la nostra aproximació, gradació i traducció habitual als gèneres de la literatura xinesa: des del segle XIX hem tendit a traduir i a posar en una posició preferent en la nostra percepció de les lletres xineses la poesia més breu i paisatgística (*jueju* 绝句) que idealitza la pinzellada reticent, minimalista i etèria, o bé els relats fantàstics i les quatre o cinc grans novel·les de la dinastia Qing 清朝, gèneres narratius en llengua vernacle, molt tardans, escadussers i perifèrics dins d'una tradició ingent com la xinesa. Els gèneres narratius en llengua vernacle són certament admirables i subjugants, però molt poc representatius del gruix de la producció literària dels tres mil·lennis de continuïtat literària xinesa, encara que més pròxims i homologables als nostres formats i als nostres criteris de gaudi i de valoració.

La lectura de la prosa d'Ouyang Xiu ben aviat ens confirma que som en el terreny de l'escriptura literària com a reflexió moral: el cas que se'ns presenta planteja el moviment sapiencial que va des del gest humaníssim de revolta davant la imminència del declivi i la mort, fins a l'acceptació sàvia del destí i la comprensió al llarg del text del sentit implacable dels cicles de la vida i de la conformació a la fluència imparabile d'un corrent que deixa poc marge de maniobra.

La tradició hermenèutica xinesa tendeix a interpretar aquesta mena de text en prosa a partir d'indícis històrics i biogràfics. Cal consignar que en el moment que va redactar aquesta prosa, Ouyang Xiu ja tenia cinquanta-tres anys, i aquesta era una edat provecta i més que respectable a la Xina del segle XI. La metàfora dels cicles estacionals de la vida vegetal al llarg de l'any aplicada als cicles de la vida humana converteix així la tardor que s'evoca en el títol i en el principi del poema en un símbol d'imminència de l'arribada de la vellesa i de la decadència física, l'anunci d'una mort inexorable. En aquesta mena de metàfores bàsiques, derivades de l'escenari vital i simbòlic propi de qualsevol civilització agrària, s'hi troben finestres transitables de comunicació intercultural, i corrents de convecció entre tradicions amb universos referencials i codificacions retòriques i culturals tan allunyades com ho són les de la Mediterrània europea i la Xina. Tanmateix, sobre una base simbòlica comuna (la tardor com a símbol de l'envelliment i com a presagi de la mort), cada marc civilitzador construeix diferents marcs conceptuals: en el cas xinès, aquesta metàfora universalitzable

actua en el marc de l'anomenada cosmologia correlativa, i específicament en el sistema de les cinc fases o cinc elements.

Al costat de l'escenari biogràfic, l'exegesi canònica de la prosa xinesa tendeix a remetre l'horitzó de sentit del text al context històric: la recepció xinesa del text es fonamenta en el clima polític en què vivia la Xina de l'any 1059, i especialment en la posició que hi jugava i la percepció que en tenia Ouyang Xiu. La Xina de mitjan segle XI es trobava immersa en una fase de crisi interna i alhora d'amenaça exterior dels regnes veïns de les estepes del nord, en un dels períodes que, malgrat les turbulències històriques, pot ser concebut com un dels més renovadors i creatius de la història xinesa. En la confrontació entre corrents reformistes de diferent tendència, de tensions polítiques i intel·lectuals (sempre mesclades i indestruïbles en un imperi on la literatura era el saber primordial per a l'accés, el manteniment i la promoció en el poder burocràtic), Ouyang Xiu hi havia jugat un paper determinant, i en el moment de l'escriptura de la prosa que ens ocupa era una figura pública ja relativament marginada i retirada del protagonisme polític de què havia gaudit amb anterioritat, com a alt mandatari a la capital Kaifeng 开封, però encara amb un paper intel·lectual rellevant, dedicat ja de ple a l'escriptura literària. En la consideració d'aquest escenari històric, el text interpretaria el símbol tardoral en termes de declivi polític.

Un cop exposats els trets essencials dels escenaris interpretatius —històrics i biogràfics— de la prosa xinesa que Carner reprèn en el seu poema «Tardor», passem ara a comentar i analitzar què s'hi diu i en què difereix del que s'exposa en el poema de Carner, i en quina mesura aquestes divergències depenen del poema mitjancer o bé de decisions conscientment adoptades per Carner en el procés de reescriptura.

L'escriptor de la prosa xinesa comença el relat amb el seu propi nom: Ouyang Xiu, l'home de lletres és el subjecte que anuncia que llegeix i que veu interrompuda la seva acció per la sobtada irrupció d'un so pertorbador, de procedència i de sentit incert. L'esclariment del sentit moral i cosmològic d'aquest so que envaeix el reialme de la paraula esdevé el focus indagatori de la prosa. Ens trobem, doncs, amb una anècdota, una narració breu amb personatges, escenari i diàlegs, que se centra en la reacció i la interpretació dels fets que s'hi esdevenen per part del protagonista, el propi Ouyang Xiu, que encapçala la prosa amb nom i cognoms.

Al principi del text hi ha el so, la fressa i el terrabastall, identificat com la fressa que fa el vent en els arbres per un noi que acompanya i que serveix el lletrat. Ja a través de la percepció del lletrat protagonista, aquest vent enigmàtic i pertorbador s'omple ben aviat —en el poema en prosa xinès— de sentit moral simbòlic. *La veu de la tardor* s'associa als signes del fred, i a la imminència de l'hivern. La tardor suscita emocions i perspectives de desolació, i de tristesa. Adquireix també un sentit cosmològic. En el context de la concepció del món xinesa imperant en aquell període, la successió de les estacions del cicle de l'any ens remet al complex analògic del cicle dels cinc elements o cinc fases (*wuxing* 五行).

El so de la tardor, el vent abassegador i destructiu és descrit per oposició a la plenitud de l'estiu i com a portal de la cruïlla de l'hivern, és la veu que anuncia la imminència de la mort. Aquest simbolisme opera en el context d'una cosmovisió que entén el món com un procés

en constant transformació, amb predomini alternatiu de diferents principis concurrents que s'equilibren, complementen o neutralitzen, ja sigui en la dialèctica entre el yin i el yang, o bé en l'alternança d'aquestes cinc fases o cinc elements. El principi ordenador dels cosmos no és aquí la causalitat sinó l'analogia. En relació amb el discurs literari aquesta és una dada remarcable. Segons la cosmologia correlativa xinesa, les cinc estacions de l'any es corresponen amb els cinc òrgans corporals, els cinc colors simbòlics, els cinc sabors, les cinc qualitats morals, els cinc punts cardinals... Aquestes pautes estructurants de l'experiència humana i dels processos naturals i socials s'aplicaven a totes les esferes de la vida, del procés agrari, social, polític, tècnic, etc. No es tracta d'una cosmovisió esotèrica ni especialment mística: justament aquesta concepció del món, cíclica i naturalista, prescindeix del recurs a divinitats externes.

La prosa xinesa que ens ocupa —com també la versió anglesa i força exacta i literal d'Arthur Waley—, explicita aquesta interpretació cosmològica del so que arriba: adscriu la veu del vent a l'estació de la tardor, que s'identifica amb les qualitats simbòliques d'una de les cinc fases o elements: el *metall*. N'explicita també el sentit polític: parla del temps de la tardor com del temps de les execucions dels condemnats... I reforça alhora el discurs interpretatiu del so del vent amb la referència a *auctoritas* de la tradició literària, veus antigues i inapel·lables: referències cultes i canonitzades, procedents del *Clàssic dels ritus* (Lijing 礼经) i del *Clàssic de la música* (Yuejing 乐经)...

L'argumentació de la prosa de Ouyang Xiu distingeix entre la forma en què els humans i els vegetals ens integrem en la dinàmica implacable del cicle de la vida: mentre el vegetal accepta del tot i sense cap queixa el destí implacable dels cicles de la vida, l'home se'n lamenta. Aquesta és la naturalesa humana: la queixosa i disconforme condició humana. Davant d'aquesta diversitat reactiva, és tasca del lletrat refinar i reconduir el discurs d'aquesta natura humana queixosa per tal de fer emergir i mostrar la saviesa de qui al final reconeix la desraó que hi ha en el plany i en el clam en contra del cicle inexorable de les estacions i de les edats de l'ésser humà.

La reescriptura carneriana

Qualsevol lector de Josep Carner que en retengui a la memòria el ressò d'uns quants poemes, veu ben aviat que el sentit general d'aquesta prosa d'Ouyang Xiu, que apunta a una lectura intel·ligent i sapiencial dels signes de la natura, a un model d'escriptor reflexiu que a través de l'escriptura adquireix un coneixement que d'entrada no hi era, i que fa de la paraula un instrument de comprensió cap a la felicitat i l'harmonia que es troba en la comprensió del cicles de la vida, s'adiu del tot amb l'ideari poètic i el tarannà humà de Josep Carner. Hi trobem, per exemple, un cert aire de família amb poemes nocturnals de *Cor quiet*, com ara «El beat supervivent» (598, *Poesia*), o bé com «A mig son» (599, *Poesia*). En el primer d'aquests poemes hi veiem a l'inici la figura d'un escriptor despert de nit: hi veiem la irrupció d'una presència latent i inquietant, l'amenaça que precedeix la quietud finalment assolida amb el guany del vers i el seny del poema. Entre «El beat supervivent» i «La veu de

la tardor» hi ha un aire de família evident: en tots dos poemes el poeta llegeix de nit i veu amenaçada la calma nocturna amb una presència amenaçant que finalment la intelligència sap apaivagar, per reprendre la vivència de l'harmonia.

Entre els processos que Josep Carner aplica en la reescriptura del text xinès que li arriba en versió anglesa, destaca d'entrada la transformació d'un text en prosa (tant en el cas de l'original xinès com en el del text anglès amb què treballa) en un poema mètric en vers. Carner segmenta el fraseig de la prosa amb una versificació tènue, malleable i ajustada al ritme i al sentit de l'original. En la formalització dels 87 versos del poema «Tardor» — que gairebé equivalen a la mida de 7 sonets —, Carner adopta una mètrica anisosil·làbica, que combina diferents models de vers tots ells amb la mateixa característica de ser versos parells (decasíl·labs, hexasíl·labs i octosíl·labs), sempre amb una combinatòria de seqüències mètriques autònomes de 4 o 6 síl·labes, sumades de forma canviant. Aquesta mena de mètrica anisosil·làbica, que resulta de la combinació flexible de mòduls hexasil·làbics o tetrasil·làbics, és capaç d'ajustar-se al discurs narratiu o descriptiu sense forçar-lo i sense introduir-hi recurrències sistemàtiques i evidents o cantarelles rítmiques dominants. Aquest és de fet un model mètric molt habitual en el Carner madur. Pel que fa a la rima, presenta jocs de recurrència de rima complexa i irregular, que no s'ajusten a una patró fix: hi ha jocs de recurrència consonant i assonant, i versos de transició que en queden al marge.

Pel que fa a les dinàmiques variables de congruència o tensió entre el discurs sintàctic marcat per la puntuació, i el discurs mètric marcat pels models de vers, és a dir, en definitiva, pel que fa a la correspondència entre la frase i el vers, no trobem cap intent de mútua subjecció. L'avenç del discurs narratiu i del desplegament dels materials imaginatius imposa el ritme dels sentits per damunt de cap altra segmentació arbitrària, como seria la de la mètrica, que hi és però canviant i adaptada. El fraseig del poema no se sotmet al patró previ del vers, no hi trobem la invariable esticomítia clàssica, que fa correspondre la frase o el sintagma amb el vers, i que tot sovint provoca hipèrbatons, girs o tensions sintàctiques o solucions lèxiques extremes, per encabir-se en el motlle invariable i dominant del model de vers. Per contra, hi són freqüents els encavallaments, fins i tot entre els versos 20 i 21 es parteix per la meitat una forma lèxica composta, com per exemple Via Làctia: «d'un cap de cel a l'altre hi ha la Via | Làctia; cap passant, cap rondador»

Aquest model de versificació arbitrària, dútil i flexible en relació amb el fraseig, que formalitza el discurs sense forçar la sintaxi ni el sentit, permet a Josep Carner ajustar-se a l'avenç de la ficció que vehicula la matèria imaginativa que li és donada: li permet exposar exactament tal com li interessa el mateix cas moral. De forma massa apressada i automàtica s'associa la poesia de Josep Carner a un estil mètric de màxima eufonia i musicalitat, de rima, cantarella i ritme accentual evident. Això pot ser cert per a alguns poemes del primer Carner i per a una part de la seva obra de maduresa. No per a *Nabí*, ni per a *Absència*, ni per a una part important dels poemes de *Lluna i llanterna*. Però poemes com el d'aquesta «Tardor» que ara ens ocupa ens mostren un ús de les recurrències del so i del ritme més prosaics, velats i translúcids, però tan eficaços i esmolats com en els poemes de mètrica regular, on la música sistemàtica gairebé sembla que s'imposi per damunt del sentit. Es

tracta de poemes llargs, discursius i narratius, freqüents en la maduresa poètica de Carner, poemes com ara els que componen les diferents seccions de *Nabí*, amb unes estructures mètriques més complexes i dúctils, d'una formalització poètica que es produeix en to menor en la mesura que defugen una visibilitat preeminent, que sense renunciar a formalitzar els materials converteixen el joc de la mètrica en una dinàmica on les recurrències del so juguen a tres bandes amb el ritme del fraseig i la successió de les imatges: el so s'hi adapta i alhora els transporta a territoris de dicció que només en aquell entorn precís de so i el ritme poden arribar a concitar la singularitat indissoluble que és pròpia del poema.

Al marge de la transformació mètrica, el tret més rellevant que destaca en el trànsit entre el «Qiusheng fu», 秋声赋 d'Ouyang Xiu 欧阳修 que li arriba a Carner en anglès a través d'Arthur Waley i la versió carneriana de «Tardor», rau en la supressió dels referents culturals, filosòfics i històrics xinesos més evidents. Es tracta de citacions, referències o conceptes que, per poder ser interpretats pel lector català, requeririen la mobilització de coneixements previs, de notes o d'explicacions al marge. La valoració d'aquesta supressió deliberada de part dels materials ens permet contemplar tres possibles horitzons intencionals, probablement tots presents en la base d'aquesta renúncia: en primer lloc la voluntat d'augmentar la llegibilitat i d'abandonar els referents idiosincràtics i opacs per als lectors catalans; en segon lloc la voluntat de carneritzar del tot una escriptura poètica que li permet no tan sols reafirmar-se en les seves opcions, sinó també experimentar, fer provatures formals incitades pels materials de partida. En tercer lloc aquesta supressió ens parla d'una voluntat d'essencialització universalitzant. Aquesta supressió de les citacions i dels referents culturals o filosòfics específics i explícitament xinesos, actua com un mecanisme de descontextualització. Només podria restituir-se en la lectura a través dels aparells crítics accessoris, propis el joc de la traducció, com ara les notes a peu de pàgina del traductor, o bé a través de la confiança que el lector indagarà i bastirà els punts contextuais de referenciació necessaris per evitar que es desdibuixi el sentit literal i primigeni de la ficció amb sorolls que vénen de la distància cultural. Tanmateix, aquesta mena de lectura atenta a les referències externes implícites o explícites seria aliena a la manera carneriana, que, si juga amb referents llibrescos, sempre ho fa incorporant-los a poemes que s'han de poder defensar sols, amb el seu estricte material verbal, sense necessitar de dependre de notes o comentaris savis, ni de coneixements singulars que no siguin els de la comuna experiència humana.

Carner descontextualitza i universalitza el poema per reconstruir en clau simbolista un correlat de sentit paral·lel al de l'original xinès, present amb tota la seva singularitat conceptual xinesa encara en el text anglès, amb totes les referències culturals o literàries xineses a la vista: el despulla de tota temptació de *chinoiserie* derivada de l'explícita exhibició de referents, conceptes i figures xineses en el seu text final. En fer-ho, preserva l'eficàcia de la reflexió moral que suscita el text inicial, però desprovist de part del seu argumentari basat en la pròpia tradició. Desapareixen —o bé es transformen en referents simbòlics naturals i universalitzables, desprovistos de qualsevol traça de *sinitat* peculiar— les citacions implícites i explícites, les referències llibresques i fins i tot la menció del nom de l'escriptor

que obre el text en l'original xinès i també en la versió anglesa. Allà on el metall en el poema xinès remet al complex cultural cosmològic de les cinc fases o cinc elements (*wuxing* 五行), o allà on cel i terra fan referència a la tríade cosmològica fonamental (cel-home-terra), Josep Carner ens remet a una imatgeria universal, que es deixa llegir perfectament sense necessitat de saber res del pensament xinès: «Geni fatal del cel i de la terra, | tot pensament d'estrall, | és un borreu en hora entenebrida, | guerrer de cor i d'armes de metall.»

Per acabar aquesta lectura en paral·lel del text xinès, anglès i català, centrarem l'atenció ara en una comparació detallada del tram inicial del text en les tres versions, amb especial atenció a la relació entre el text anglès i el de Carner. Això ens permetrà objectivar canvis ja no d'estructura sinó de textura: semblances i desviacions, configuracions i decisions que caracteritzen l'estratègia de creació poètica carneriana a partir del text anglès amb què treballa. Un primer tret a destacar, que es posa de manifest ja en el primer vers, rau en el canvi de persona narrativa: la tria carneriana de la primera persona verbal («Una nit, a conversa amb els meus llibres | bell punt era assegut, em va sobtar | dels indrets de mistral un so llunyà») s'allunya de la tercera persona del poema anglès, també present en l'original xinès («Master OU-YANG was reading his books at night when he heard a strange sound coming from the north-west.») Aquest canvi de perspectiva narrativa és del tot congruent amb l'opció, també divergent amb l'original, de passar de la prosa al vers. Totes dues opcions reforcen l'orientació del text carnerià cap a un registre més líric, vivencial i subjectiu, que la tercera persona narrativa de l'original distancia i refreda. Aquest reforçament del subjecte apareix també en l'atribució d'un moviment emocional o moral més intens. Així, mentre en l'original anglès, i també en el xinès, se'ns diu que el poeta està llegint els seus llibres, Carner transmet aquesta imatge amb una expressió complexa i que intensifica l'acte de llegir els llibres de forma metafòrica: «llegir» es converteix en «conversar» amb els llibres. Aquesta referència apareix forjada amb un hipèrbaton i amb el gir, molt carnerià, d'estilització artitzada d'un constructe lexicalitzat d'aparença col·loquial, que té un cert aire de fraseologia idiosincràtica però que és de factura pròpia, «a conversa amb els meus llibres bell punt era assegut». Tant en la forma xinesa com en l'anglesa, aquesta primera imatge del poeta llegint s'expressa a través d'una narrativitat senzilla i directa: en anglès «Master OU-YANG was reading his books at night», i en xinès «欧阳子方夜读书», que de forma literal podríem traduir com: «Ouyang Xiu llegia de nit.»

D'altra banda, mentre la prosa clàssica xinesa i la traducció anglesa només diuen de forma descriptiva que Ouyang Xiu sent un soroll, Carner ja d'entrada ens indica l'efecte emocional de sorpresa («em va sobtar... un so llunyà»). Una altra intervenció carneriana significativa en aquest primers versos la veiem en el fet que mentre l'original xinès i l'anglès indiquen la procedència del vent en els termes habituals xinesos de combinatòria de punts cardinals (西南, és a dir *sud-oest* en l'original...), però curiosament amb una procedència diferent en el text anglès («coming from the north-west»), Carner es refereix al nom tradicional del vent en la nostra cultura i la provençal: el mistral o mistral, que efectivament ve del nord-oest com en el text anglès que Carner llegeix. La singularitat artitzada de l'idiolecte amb què parla la primera persona del poema de Carner la veiem també en l'expressió exclamativa

que vehicula la reacció: «Què serà mai?», on aquest *mai* ens remet al paradigma de sentit del «ara», que correspondria a la fórmula més habitual o previsible: «què serà ara?». Hi trobem, com en l'expressió anterior, aquesta textura verbal que mescla girs singulars i de creació de llengua amb un estil d'aparença planera i colloquial. Cal tenir en compte que en l'original i en la versió anglesa, aquesta exclamació de sorpresa s'expressa en termes menys inusuals: «Saying to himself: "How strange, how strange!"»

En el passatge següent veiem com la fidelitat a les imatges i els continguts només divergeix en alguna supressió menor, però en canvi, en perspectiva comparativa, la formalització verbal carneriana essencialitza i sintetitza amb un procés de decantament líric que redueix la matèria verbal i en treu un màxim partit d'eficàcia expressiva. En aquest passatge es descriu la natura creixent del soroll que arriba al lector nocturn, i se'l descriu a través d'una comparació subjectiva: («First there was a pattering and rustling; but suddenly this broke into a great churning and crashing», Carner sintetitza d'entrada a través de l'elisió: en les dues frases temporalment successives, el verb de la primera es projecta sobre la segona que ja no el repeteix, tensant la dicció amb un aire de frase nominal: «D'antuvi era una fressa compassada | en boniors: després, sobtadament, | terrabastall potent»). La imatge comparativa que apareix a continuació ens remet a una tempesta marítima experimentada dalt d'un vaixell. Carner se serveix de l'atribució d'emocions humanes al vent i la pluja (no presents en el seu model) per aportar major emotivitat i per guanyar en força descriptiva: («like the noise of waves that wake the traveller at night, when wind and rain suddenly come; and where they last the ship, there is a jangling and clanging as of metal against metal.») Destaquen també en aquest passatge la transformació de la referència neutra al soroll de les onades del text anglès, *the noise of waves* a la més evocadora i plàstica imatge de l'«avalot d'onades». També veiem la saviesa sintètica carneriana en la transformació d'una frase llarga en un decasíllab evocador («i drings com de topades de metalls»), tot i que no manté el joc onomatopeies de l'anglès, *jangling and clanging*.

La lectura en paral·lel del poema «Tardor» de Josep Carner, de la prosa «Autumn» d'Arthur Waley i de la prosa clàssica xinesa «Qiushengfu» d'Ouyang Xiu, ens ha permès objectivar les legítimes llibertats creatives que Carner es pren en el seu procés de *represa* dels temes xinesos de *Lluna i llantera*, sense mai arribar a allunyar-se del sentit general ni de l'avenç discursiu del text de partida, ja que treballa els poemes com a *inspiracions* de naturalesa similar a la seva idea del vers donat: inspiracions que han de ser formalitzades per mitjà de les traves formals, mètriques i d'estratègia compositiva i narrativa. Hem vist com entre els principals procediments de reescriptura o de recreació dels materials imaginatius que es mobilitzen en aquest joc a tres bandes hi ha l'el·lipsi o l'amplificació, la reformulació mètrica, la descontextualització i la simbolització universalitzant, la deriva en la perspectiva o el punt de vista, l'ajustament del discurs a un model de llengua i un estil de dicció determinats. Veiem també com, més que traduir o versionar, Carner literalment recrea els materials imaginatius de procedència xinesa que li arriben per via indirecta. És per això que els poemes de *Lluna i llanterna* es conceben i presenten com a plenament carnerians. I com a tals caldria considerar-los. Poder resseguir la traça del procés creatiu a partir del contrast

amb poemes com aquest que aquí ens ha ocupat d'Ouyang Xiu, traduït a l'anglès per Arthur Waley, i reprès en català a *Lluna i llanterna* per Carner, ens permet visualitzar i objectivar el repertori de recursos, de decisions compositives i de materials verbals que Carner posa en joc en la seva dinàmica creativa.

Apèndix

«Tardor» (Carner 1992, 1140–1141)

Una nit, a conversa amb els meus llibres
bell punt era assegut, em va sobtar
dels indrets de mistral un so llunyà.
—¿Què serà mai? —sé que vaig dir-me.
D'antuvi era una fressa compassada
en boniors: després, sobtadament,
terrabastall potent,
com avalot d'onades que desperta
el nocturn viatger, sota les ires
del xàfec i del vent, amb ressonàncies
i drings com de topades de metalls;
o tal vegada un enrenou d'exèrcit
que es llença a la batalla,
la veu del capità ben esvaïda
pel so rabent dels homes i els cavalls.

—¿D'on ve, minyó —vaig dir—, tanta fressa?
Vés, mira-ho —. El minyó,
tornant, em responia:
—Lluna i estels fan una gran claror;
d'un cap de cel a l'altre hi ha la Via
Làctia; cap passant, cap rondador;
tot és només dels arbres la remor.

—Ai, és el so de la tardor que arriba;
quin dol —vaig dir— que ens sigui ja al davant!
Pàl·lides són les robes i endolades;
escampa boires, núvols afrontant.
De cop, és sa presència
neta i brillant al nostre volt:
el cel és alt; diríeu
que es fa cristall la claredat del sol.

Però l'alè que us glaça,
cruesa malvolent,
fereix la pell i els ossos del vivent.
Sos pensaments són desolats, envien
solitud i silenci,
a la vora dels rius i dels serrats.
I així són freds i tristos sos murmuris,
salvatges els seus crits exasperats.

Rivals en ufanor, les gracioses
gespes verdegem, blanques al sentit.
Arbres gentils teixeixen llur ombratge
que lliurarà delit.
Però ve la tardor: l'herbei es clapa,
s'esgrogueix el camp;
topa amb els arbres
i despulla el brancam.
És sa natura
severitat sense perdó;
per'xo camina amb esmes
de marciment i de destrucció.
Geni fatal del cel i de la terra,
tot pensament d'estrall,
és un borreu en hora entenebrida,
guerrer de cor i d'armes de metall.

Creixença en primavera,
i el fruit a la tardor, que el Cel ho mana.—
Les flors ja sols viuran en el record,
i darrera del fruit vindrà la mort.—
Sense cap sentiment, l'arbre, la planta,
jeuen per terra quan els ve la fi:
l'home, però, que es mou i que batega
i és de tot ésser nat el més diví,
cent cures té que li garfeixen
el cor, mil tasques en son greu camí;
cada trontoll interior vulnera
de l'esperit el clos misteriós:
poc serà estrany si les rosades galtes
ja van tornant-se com un tronc rugós
i si el cabell més negre

es muda en les gebrades lluentors.

Tret del que sigui fet en bronze o pedra,
 ¿qui ha mai sobreviscut
 la resplendor d'un arbre?
 I, tanmateix, ¿qui si no l'home
 occí la seva joventut?
 Errà ma veu irada
 contra la teva veu, oh tardorada!—
 El meu minyó no respongué. Dormia
 amb el cap decantat, espessament.
 I era la quietud inviolada:
 sols el grill xerricava una tornada
 com si fos en ajut del meu lament.

«Autumn», Ou-Yang Hsiu, traducció d'Arthur Waley (Waley 1919, 105)

Master OU-YANG was reading his books¹ at night when he heard a strange sound coming from the north-west. He paused and listened intently, saying to himself: «How strange, how strange!» First there was a pattering and rustling; but suddenly this broke into a great churning and crashing, like the noise of waves that wake the traveller at night, when wind and rain suddenly come; and where they last the ship, there is a jangling and clanging as of metal against metal.

Or again, like the sound of soldiers going to battle, who march swiftly with their gags² between their teeth, when the captain's voice cannot be heard, but only the tramp of horses and men moving.

I called to my boy, bidding him go out and see what noise this could be. The boy said: «The moon and stars are shining; the Milky Way glitters in the sky. Nowhere is there any noise of men. The noise must be in the trees.»

«I-hsi! alas!» I said, «this must be the sound of Autumn. Oh, why has Autumn come? For as to Autumn's form, her colours are mournful and pale. Mists scatter and clouds withdraw. Her aspect is clean and bright. The sky is high and the sunlight clear as crystal. Her breath is shivering and raw, pricking men's skin and bones; her thoughts are desolate, bringing emptiness and silence to the rivers and hills. And hence it is that her whisperings are sorrowful and cold, but her shouts are wild and angry. Pleasant grasses grew soft and green, vying in rankness. Fair trees knit their shade and gave delight. Autumn swept the grasses and their colour changed; she met the trees, and their boughs were stripped. And

1 The poem was written in 1025, when Ou-yang was finishing his *New History of the T'ang Dynasty*.

2 Pieces of wood put in their mouths to prevent their talking.

because Autumn's being is compounded of sternness, therefore it was that they withered and perished fell and decayed. For Autumn is an executioner,³ and her hour is darkness. She is a warrior, and her element is metal. Therefore she is called "the doomsprite of heaven and earth";⁴ for her thoughts are bent on stern destruction.»

«In Spring, growth; in Autumn, fruit: that is Heaven's plan. Therefore in music the note *shang* is the symbol of the West and *I-tsê* is the pitch-pipe of seventh month. For *shang* means *to strike*; when things grow old they are stricken by grief. And *I* means *to stay*; things that have passed their prime must needs be slain. Plants and trees have no feelings; when their time comes they are blown down. But man moves and lives and is of creatures most divine. A hundred griefs assail his heart, ten thousand tasks wear out his limbs, and each inward stirring shakes the atoms of his soul. And all the more, when he thinks of things that his strength cannot achieve or grieves at things his mind cannot understand, is it strange that cheeks that were steeped in red should grow withered as an old stick, and hair that was black as ebony should turn as spangled as starry sky? How should ought else but what is fashioned of bras or stone strive to outlast the splendor of a tree? Who but man himself is the slayer of his youth? Why was I angered at Autumn's voice?»

The boy made no answer: he was sleeping with lowered head. I could hear nothing but the insects chirping shrilly on every side as though they sought to join in my lamentation.

Prosa original xinesa: «Qiusheng fu», 秋声赋 (Ouyang Xiu 欧阳修 1961, 256)

欧阳子方夜读书，闻有声自西南来者，悚然而听之，曰：“异哉！”初淅沥以萧飒，忽奔腾而砰湃；如波涛夜惊，风雨骤至。其触于物也，[钅 从] [钅 从] 铮铮，金铁皆鸣；又如赴敌之兵，衔枚疾走，不闻号令，但闻人马之行声。予谓童子：“此何声也？汝出视之。”童子曰：“星月皎洁，明河在天，四无人声，声在树间。”

予曰：“噫嘻，悲哉！此秋声也，胡为而来哉？盖夫秋之为状也：其色惨淡，烟霏云敛；其容清明，天高日晶；其气栗冽，砭人肌骨；其意萧条，山川寂寥。故其为声也，凄凄切切，呼号愤发。丰草绿缛而争茂，佳木葱茏而可悦；草拂之而色变，木遭之而叶脱；其所以摧败零落者，乃其一气之余烈。

夫秋，刑官也，于时为阴；又兵象也，于行为金，是谓天地之义气，常以肃杀而为心。天之于物，春生秋实。故其在乐也，商声主西方之音，夷则为七月之律。商，伤也；物既老而悲伤。夷，戮也；物过盛而当杀。

3 Executions took place in autumn, see *Chou Li*, Book 34 (Biot translation, tome 2, 286).

4 *Book of Rites*, I, 656 (Couvreur's edition).

“嗟乎，草木无情，有时飘零。人为动物，惟物之灵。百忧感其心，万事劳其形。有动于中，必摇其精。而况思其力之所不及，忧其智之所不能；宜其渥然丹者为槁木，黧然黑者为星星。奈何以非金石之质，欲与草木而争荣？念谁为之戕贼，亦何恨乎秋声？”

童子莫对，垂头而睡。但闻四壁虫声唧唧，如助余之叹息。

Bibliografia

- Benjamin, Walter. 1983. «La tasca del traductor». *Reduccions* 19, 47–58.
- Carner, Josep. 1935. *Lluna i llanterna*. Barcelona: Edicions Proa.
- . 1974. *Proverbis d'ací i d'allà*. Barcelona: Edicions Proa.
- . 1992. *Poesia*. Text de l'edició de 1957 revisat i establert per Jaume Coll. Barcelona: Quaderns Crema.
- Coll Llinàs, Jaume. 1991. *Edició crítica de la poesia de Josep Carner publicada en llibre*. Tesi doctoral. Universitat de Barcelona, Departament de Filologia Catalana.
- Egan, Ronald C. 1984. *The Literary Works of Ou-yang Hsiu (1007–72)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ferrater, Gabriel. 1971. «Pròleg» a Carner, Josep. *Nabí*. Barcelona: Edicions 62, 5–23.
- Graham, A.C. 1965. *Anthology of Chinese Literature from Early Times to the Fourteenth Century*. Editat per Cyril Birch. New York: Grove Press, 368–369.
- Liu, James J. Y. 1967. *Ou-yang Hsiu: An Eleventh Century NeoConfucianist*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Locke, Marjorie A. 1951. *The Early Life of Ou-yang Hsiu and His Relation to the Rise of the Ku-well Movement of the Sung Dynasty*. London: University of London.
- Nardi, Núria, Pelegrí, Iolanda. 1986. *El reialme de la poesia de Josep Carner*. Barcelona: Edicions 62, 243–246 i 247–249.
- Ollé, Manel. 1995. «Lluna i llanterna: represa de temes xinesos: De Bai Juyi a Josep Carner, passant per Arthur Waley», dins Jaume Subirana (ed.), *Carneriana. Josep Carner vint-i-cinc anys després*. Barcelona: Editorial Proa, 133–150.
- Ouyang Xiu. 1961. 欧阳修, «Qiusheng fu, 秋声赋», Ouyang Xiu quanji 欧阳修全集, vol. 2, Pequín: Zhonghua shuju 中华书局, 256.
- Waley, Arthur. 1919. *More Translations From The Chinese*. New York: Alfred A. Knopf.
- . 1941. *Translations from the Chinese*. New York: Alfred A. Knopf, 317–318.

Correspondència d'Isaac Pavlovsky a Narcís Oller, 1907–1908. Presentació i edició

ANNA LLOVERA JUNCA

Departament de Filologia Catalana i Comunicació

Universitat de Lleida

allovera3@gmail.com

RESUM: Aquest article té la intenció de mostrar, a través de l'edició de deu cartes dels anys 1907–1908, la intensa activitat periodística i traductora que emprengueren Narcís Oller i Isaac Pavlovsky, l'amic rus i corresponsal durant trenta-vuit anys (1885–1923). D'una banda, centra l'atenció en l'àmbit de les traduccions teatrals al català, al castellà, al francès i, tangencialment, al rus. De l'altra, es focalitza en una sèrie d'articles de difusió de la literatura catalana parcialment apareguts en la premsa francesa i russa a propòsit d'un viatge de Pavlovsky a Barcelona el 1908.

PARAULES CLAU: Narcís Oller, Isaac Pavlovsky, traducció, periodisme, literatura catalana, literatura epistolar.

TITLE: Letters from Isaac Pavlovsky to Narcís Oller, 1907–1908. Presentation and edition

ABSTRACT: This article is intended to show, through the edition of ten letters written between years 1907–1908, the intense journalistic and translational activity that Narcís Oller undertook with Isaac Pavlovsky, a Russian friend of his and correspondent for thirty-eight years (1885–1923). On the one hand, the article is centred on translations into Catalan, Castilian, French, and, tangentially, Russian. On the other hand, it focuses on a series of articles aimed to spread Catalan literature, partially published in the French and Russian press in relation to a travel to Barcelona that Pavlovsky covered in 1908.

KEYWORDS: Narcís Oller, Isaac Pavlovsky, translation, journalism, Catalan literature, epistolary literature.

Era l'any 1911 quan Narcís Oller iniciava la redacció de les *Notes per a les Memòries del meu pas pel teatre català*, que van servir de base per al capítol 16 de les *Memòries literàries*, que es clou, el març de 1916, amb aquest paràgraf:

Dit lo qual clouré ja aquest prou llarg capítol de mes confidències sobre el teatre, demanant a vostè deu mil perdons i consignant només que, per complement de lo que a mi es refereix tocant a dramaturgia —que, a més de les traduccions ja esmentades, tinc fetes per mi i ja publicats *El mort en vida*, drama en 6 actes i 12 quadros, i la comèdia en 4 actes *Els fruits de la ciència* del genial Tolstoi, i encar en cartera, *Els corbs*, drama en 4 actes de l'Henri Becque i, en 2 actes i 3 quadros, *L'obra de l'odi* de mon car amic Pavlovsky (Oller 2001: 106–107).

Nota: El present article s'inscriu en el projecte «Renaixença i literatura, 1854–1898. Institució, representacions i identitat», FFI2012-31489, finançat pel Ministerio de Economía y Competitividad. Resta inèdit el treball «Una correspondència literària: Narcís Oller i Isaac Pavlovsky, trenta-vuit anys d'amistat», redactat en el marc del Màster d'Estudis Avançats i Aplicats en Llengua i Literatura Catalanes.

En efecte: trenta-vuit anys de carteig i més de cent seixanta cartes conservades (la majoria, emperò, d'Isaac Pavlovsky) confirmen aquesta intensa relació epistolar entre «deux frères», segons l'expressió de l'escriptor rus.

Al llarg de cent pàgines d'història viscuda Narcís Oller relata l'experiència en el món teatral català. Si bé aquest és un aspecte que sovint ha estat tractat com una matèria menor dins la trajectòria literària del novel·lista de Valls, pensem que assoleix un pes important gràcies sobretot a les traduccions teatrals realitzades a principis del segle xx. I és precisament en aquest aspecte que la correspondència amb Isaac Pavlovsky adquireix una significació especial.

Enric Gallén, en l'estudi introductori previ a aquestes memòries teatrals, eleva a divuit les peces traduïdes per Narcís Oller entre 1905 i 1913, set de les quals són tractades amb detall en aquest assaig: *Com les fulles*, *Tristos amors*, *Papà Ministre*, *La senyora X*, *El pa d'altri* i, en menor grau, *La gropada* i *Lo darrer hoste*. La resta queden mig difuminades en les notes a peu de pàgina del mateix Oller. Justament, són dues d'aquestes obres restants, les que queden «en cartera», un dels centres d'atenció del nostre estudi: *La morta* (1904), de Pompeu Crehuet, i *L'obra de l'odi*, d'Isaac Pavlovsky.¹ L'altre focus d'interès és l'activitat periodística i difusora de la literatura catalana a què es lliuraren ambdós escriptors d'una forma incessant i, ben especialment, com palesen aquestes cartes, Isaac Pavlovsky.²

L'any 1884 l'escriptor rus, corresponsal del diari *Nóvoie Vrémia*, s'embarcà en un viatge per la península ibèrica. Fou llavors quan féu coneixença amb Narcís Oller i el grup dels *renaixenços* del Cafè Pelayo, que descriu com «una autèntica institució a Catalunya, com si fos un parlament o tal com l'anomena en broma Pérez Galdós una “reunió de filibusters”» (Pavlovsky 1989: 43–44). Des de llavors i fins a la mort de Pavlovsky el 1924, amb alguns períodes de silenci entremig, els dos amics impulsaren i mantingueren un contacte que fructificaria en articles i traduccions literàries. La tasca periodística acompanyà l'escriptor rus tota la vida. En un primer moment col·laborà amb la publicació russa *Nóvoie Vrémia*, de la qual es distancià el 1894 arran de l'afer Dreyfus (tot i que hi reprengué les relacions el 1908). Però també esdevingué, entre 1900 i 1907, director polític del diari *Rossia* —de tendència liberal i defensor de les «bonnes idées et les bonnes causes»³ i col·laborà en diverses publicacions periòdiques russes, franceses i també espanyoles. Juntament amb dos amics creà el *Syndicat de la Presse russe à Paris* i fou membre de l'*Association de la Presse étrangère* a la capital francesa, de la qual fou representant.

1 Quant a *Els corbs*, Enric Gallén n'ha traçat la trajectòria i n'ha fet una anàlisi detallada en l'estudi introductori (Oller 2001: 43–44).

2 La dinamització de la literatura catalana empresa per Narcís Oller a través de traduccions, articles i amistats epistolars ha estat estudiada en nombroses ocasions (Cabré 2004, Gavagnin 1999, Pinyol 1999, Shoemaker 1964, Tayadella 1985), mentre que l'impacte d'Isaac Pavlovsky en la difusió de la cultura catalana (en un sentit ben ampli) no sembla ésser objecte de cap investigació.

3 Vegeu Fons Narcís Oller, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, C13-3. Les cartes d'Isaac Pavlovsky s'identifiquen amb la signatura 5D.53-16 seguida d'una C i del codi numèric de la carta.

En aquesta correspondència l'atenció se centra, d'una forma ben incisiva, en la producció literària respectiva de cada escriptor, així com també en les novetats editorials en català, castellà, francès i rus. Gairebé sempre intercanvien informació i impressions sobre obres en prosa, mentre que la poesia i el teatre en queden, constantment, al marge. Almenys fins al canvi de segle. Enric Gallén, en l'estudi suara esmentat, subratlla la desatenció que Narcís Oller manifesta envers el teatre fins ben bé principis del segle xx, una despreocupació que desapareix en un moment de «crisi personal, literària i estètica» (Oller 2001: 15). La mort de Josep Yxart i de Joan Sardà a finals del vuit-cents (1895 i 1898, respectivament) és, en bona mesura, la causa del canvi d'actitud en el novel·lista, però segurament no és pas l'única. En carta del 25 de maig de 1897 Isaac Pavlovsky confessa:

Je commence (!) à faire du théâtre. L'été dernier j'ai fait une pièce, qui a plu en lecture, mais que le théâtre impérial de St. Petersbourg a refusé[e]. Je ne me donne pas encore pour battu. Je travaille à une pièce sur Périclès et Aspasia.⁴ Peut-être sera-t-elle encore refusée, mais cela m'amuse à [sic] la faire. Et c'est déjà quelque chose. D'autant plus, que je n'y emploie que mes loisirs. Le journalisme me donnant juste de quoi vivre (C13-2).

La influència de l'amic rus, doncs, també pot haver estimulat Oller en el conreu de les traduccions teatrals. Recordem també com, en les *Notes per a les Memòries...* (no incorporades en les *Memòries literàries*, 1962), justifica la necessitat de traduir obres dramàtiques atesa la manca «de saba nova i forta» que pugui ressuscitar «nostre teatre regional» (Oller 2001: 81).

De fet, el 1895 havia rebut l'encàrrec de Pavlovsky d'enviar-li «tout ce qui [est] paru de meilleur, d'original et de fort en Espagne depuis ces derniers années» (C19-4), al qual respon el 25 de setembre d'aquest any amb la següent tramesa:

Voilà *El gladiator de Navena* [sic] y *La Pasionaria*, deux pièces déjà un peu vieilles, accompagnées d'autres 7 plus modernes qui ont eu de grand succès et donné lieu à de discussions les plus vivaces, comme vous pouvez voir dans le beau livre d'Yxart *El Arte escénico en España*.⁵

4 Es deu tractar segurament de la peça *Périclès, drame tiré de la Grèce antique*, conservada a la Bibliothèque national de France però probablement inèdita. També es coneix la novella titulada *Aspasie* que, segons indicacions de Jacques Pavlovsky, comparteix temàtica amb *Périclès*.

5 J. Yxart, *El Arte escénico en España*, Barcelona: Imp. De «La Vanguardia», 1894-1896. Gràcies a les indicacions manuscrites del mateix Oller en el marge de la carta de Pavlovsky del 1895 suara esmentada, pensem que aquestes set obres, a banda d'*El gladiator de Navena* i *La Pasionaria* (obres d'Echegaray i de Leopoldo Cano, respectivament) són les següents: *Mariana* (José Echegaray, 1892), *Mancha que limpia* (José Echegaray, 1895), *Ó locura ó santidad* (José Echegaray, 1877), *El nudo gordiano* (Eugenio Sellés, 1878), *Realidad* (Benito Pérez Galdós, 1889), *Huelga de hijos* (Enrique Gaspar, 1893) i *El prólogo de un drama* (José Echegaray, 1893).

És en l'obertura del nou segle quan l'escriptor vallenc s'endinsa en el món teatral, i entre 1907 i 1908 quan la correspondència amb Isaac Pavlovsky es fa més ressò d'aquest nou interès (compartit) per la vida teatral. En carta del 15 de gener de 1919 Pavlovsky lamenta l'esfondrament del seu món: «Ce n'est pas seulement la fin de notre vie qui s'approche, c'est la fin d'un monde; c'est apocalyptique! Mais il vaut mieux de ne pas y penser» (C15-1). De fet, Oller comparteix aquestes impressions i troba en el conreu de les traduccions teatrals, igual que Pavlovsky en el periodisme, l'únic refugi i consol possible.

El 1908 se celebrà el Cinquantenari dels Jocs Florals de Barcelona, al qual assistí l'escriptor rus: «Jo vaig ser convidat pel meu llibre *Esbossos de l'Espanya contemporània 1884-1885*, en el qual parlava amb molts detalls dels catalans i del moviment català i també van tenir en compte les meves traduccions del català al rus» (Pavlovsky 1909a). Aquest viatge a Barcelona li obrí nous horitzons d'estudi:

Malgrat tot us recomano la literatura catalana contemporània, en això els catalans han fet autèntics prodigis. Ho han fet en una llengua que va deixar de ser literària durant uns segles, però els escriptors actuals l'han aixecat a grans nivells de perfecció.

I després Galdós em va dir noms. En primer lloc el poeta Jacint Verdaguer, autor de *L'Atlàntida*, el poeta i autor dramàtic Àngel Guimerà, el novel·lista Narcís Oller, l'humorista Vilanova, el crític Yxart i molts altres (Pavlovsky 1909b).

I aquests autors, als quals caldria afegir els modernistes Joaquim Ruyra i Víctor Català, es convertiren en germen d'un reguitzell d'articles apareguts, si bé no tots, en la premsa russa i francesa al voltant de 1910, la gestació dels quals s'explica i es materialitza en les deu cartes que presentem a continuació.⁶ Pavlovsky llegeix amb atenció les obres dels principals escriptors catalans *renaixenços* i d'alguns de la nova generació modernista, en una inequívoca demostració del seu interès per la literatura catalana. Així mateix, més enllà de l'entrellat que es deriva de la traducció teatral (on destaca *La morta*, de Pompeu Crehuet), també parla amb detall de la importància de *La febre d'or* en relació amb *L'Argent*, d'Émile Zola.

Els textos que segueixen són només un petit tast de la llarga correspondència conservada a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, principalment, però també a la Bibliothèque nationale de France, que alberga deu cartes de Narcís Oller.⁷ Ens sembla que queda demostrada (i les cartes de ben segur hi contribuiran) la importància cabdal de la traducció i del periodisme en la difusió cultural i literària catalana, francesa i russa. De la tramesa

6 Alguns d'aquests articles foren publicats i traduïts, posteriorment, al castellà en el diari *La Cataluña*: «España y los catalanes» (9-1-1909) i «España en el extranjero» (12-2-1910). Josep M. Farré n'inclou dos més en l'annex del llibre *Un rus a Catalunya*, traducció parcial de *Otxerki sovremennoi Ispanii 1884-1885* (*Esbossos de l'Espanya contemporània 1884-1885*) (Sant Petersburg: A. S. Suvorina, 1889): «Els catalans» i «Literatura catalana».

7 Val a dir, emperò, que no oferim cap carta de Narcís Oller en aquest article, ja que no se n'ha conservat cap d'aquests anys en concret. Vegeu Anna Llovera, «Epistolari entre Narcís Oller i Isaac Pavlovsky, 1885-1923. Extrets» (Domingo 2013).

d'obres fins a la redacció d'articles, tot passant per la traducció, és el que ofereixen aquestes cartes, el valor de les quals és avalat per diversos estudiosos. L'hispanista rus Vsevolod Bagno⁸ elogia el paper destacat d'Isaac Pavlovsky en la consolidació de les relacions russocatalanes.⁹ També hi podríem afegir, com explica Jacques Pavlovsky, nét de l'escriptor, que:

Narcís Oller, Josep Yxart et Joan Sardà, critiques littéraires catalans, Francesc Matheu jeune éditeur, poète à ses heures, *catalaniste plein d'énergie*, tous inséparables amis, servirent de guide à Isaac Pavlovsky dans son initiation à la littérature catalane, à la lutte politique du peuple catalan pour sa liberté et à la vie de Barcelone (Pavlovsky 2011: 106).

I és que aquesta correspondència presenta molts i variats àmbits d'incidència que mereixen ésser estudiats amb detall. Aquí només n'oferim una petita mostra.

Nota sobre l'edició

Adeqüem l'ortografia a la normativa gràfica vigent i intervenim en la puntuació i en l'ús de les majúscules i de la cursiva. Utilitzem els claudàtors per a indicar que suplim un mot que manca o per a marcar una lectura dubtosa.

Les sigles emprades són les següents: AHCB (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona) i BNF (Bibliothèque nationale de France).

8 Vegeu «Russko Katalonskie sviazi ipervaia antologuia russkoi poesii v Katalonii», dins *Ruskaia Literatura* 1 (1986): 191–200.

9 D'aquestes relacions literàries, també en parla Ramon Pinyol i Torrents a «Les traduccions de literatura russa a Catalunya fins a la guerra civil. Esbós d'una bibliografia» (Pinyol 1997).

1

St. Jean de Luz, 2 Août [1907]

Mon cher ami,

J'ai reçu *La Morte*¹⁰ et je viens de la lire. C'est une pièce très intéressante, simple et forte. La traduction est assez claire pour qu'un Français puisse l'arranger en une heure. Je vais confier cela à une ami[e] à nous, qui le fera avec plaisir, et —cela sans dire— sans aucune rémunération.¹¹ Aussitôt qu'elle vous aura retourné le manuscrit, faites-le recopier en [sic] envoyez-le directement (et recommandé) à Mévisto.¹² Il est prévenu.

Je travaille en ce moment à une petite pièce de la vie des révolutionnaires russes que la société dramatique (ou plutôt un cercle) «Le Masque» m'a demandée.¹³ Quand elle sera finie, je vous l'enverrai. Si elle vous plait, peut-être pourra-t-on la faire jouer aussi à Barcelone?

La personne à laquelle je veux confier de corriger votre français est en ce moment en voyage. Il faut attendre quelques jours pour que j'aie son adresse.

À la hâte et bien cordialement,

J. Pavlovsky¹⁴

[AHCB, fons personal Narcís Oller, 5D.53-16/C18-12.]

10 Es refereix a *La morta*, obra de Pompeu Creuhet (1881–1941), que Narcís Oller traduí al francès. Crehuet conrea, generalment, el gènere de la comèdia burgesa, però *La morta* és una excepció: en ple declivi modernista, aquesta peça mostra els fruits d'una societat esguerrada tal com ho fa Víctor Català amb *La infanticida*. L'AHCB conserva, entre els papers d'Oller, tres traduccions d'aquesta peça teatral. Per la seva banda, la Bibliothèque nationale de France guarda, juntament amb els «Papiers Pavlovsky», la «traduction en russe de "La Morte" de Pompey Creuhet d'après une traduction française de l'écrivain catalan Narcis Oller» (Pavlovsky 2007: 303). Així doncs, existeix una versió en rus de l'obra de Crehuet, que el mateix Pavlovsky devia fer amb la intenció de publicar-la, segurament, en la premsa russa. Jacques Pavlovsky indica que *La Morte* forma part dels «Différents textes espagnols non identifiés parus dans la presse russe», si bé desconeixem amb exactitud en quina revista es publicà.

11 Narcís Oller indica, en una nota de les *Memòries teatrals* (Oller 2001, 123–126), que es tracta de l'escriptora francesa Mme. Doury, malgrat que algunes cartes i també Jacques Pavlovsky recullen «Mary Duruy», cunyada del conegut polític i historiador francès Victor Duruy.

12 Molt probablement es refereix a Jules Joseph Wistiaux, anomenat Jules Mévisto o Mévisto l'Aîné, cantant i actor que dirigí, juntament amb el seu germà, Auguste Mévisto, el teatre La Bodinière (rebatejat com Théâtre Mévisto) entre 1906 i 1909.

13 Es tracta de *l'Œuvre de haine*, un drama en tres actes que escriví juntament amb Jacques Terni i que fou estrenat al teatre La Masque el 13 de desembre de 1907. Aquesta obra portava, en un principi, el títol *On s'est trompé*, tal com es desprèn d'una carta no datada i embrió, probablement, d'aquesta obra: «Voici le sujet de ma pièce, dont le titre temporaire est: *On s'est trompé*, en trois actes» (AHCB, C18-4).

14 Val la pena fer un breu apunt sobre la transcripció gràfica del nom del corresponent rus, molt vacil·lant. Jacques Pavlovsky apunta que hi ha «divers pseudonymes identifiés: I. Polotsky, Isaac Paulotsky, I. Yacovlev ou Iacovlev, Ivan Pavlovksy, Jean Pavlovsky», als quals podriem afegir els de «Isaac Paulousky» o «I. Yakowljew». Possiblement fruit d'aquestes oscil·lacions és la carta del 14 de setembre del 1911, on el mateix

2

Mon cher ami,

Maintenant que vous avez envoyé *La Morte* à Mévisto, il faut attendre sa réponse. N'oubliez pas que c'est un cabotin,¹⁵ et quoique directeur d'un petit théâtre, c'est toujours un directeur de théâtre —donc, il fera attendre. A mon retour, je le verrai, et c'est alors que je saurai sa décision.

Je n'ai pas *Le Pain d'autrui*.¹⁶ Je tâcherai de vous la procurer, une fois rentré.

Pour ce qui concerne ma pièce, certainement il faut attendre, pour juger si cela vaut la peine de la traduire, qu'elle soit terminée.¹⁷ J'ai fait deux actes et 1/4, mais grosso modo. C'est seulement quand tout sera fait, qu'il faudra l'écrire définitivement. Je n'aurais eu l'idée de faire cette pièce si on ne m'avait pas prié de la faire, un jour que, me trouvant à la campagne avec le Directeur du «Masque», je lui ai raconté l'épisode, qui est véridique. Il s'est embal[l]é là-dessus, et il m'a prié de faire une pièce. La dame chez laquelle nous étions, et qui est écrivain, a proposé de faire la pièce ensemble. Mais à l'heure qu'il est, elle n'a pas faite encore une ligne.

Pourquoi ne traduiriez-vous la *Puissance des Ténèbres* de Tolstoi, *L'Orage* d'Ostrovsky, ou *Vassilissa Mélentieva* du même? Ce sont des belles choses, et je crois que je vous les ai envoyé[es] en volume, que j'ai traduit avec Méténier.¹⁸ D'ailleurs, il y a des belles pièces en russe que vous pourriez traduire —si cela vous dit— et dont le succès est sûr.

amic rus confessa: «Vous estropiez mon nom. Il s'écrit: J. Pavlovsky, et non autrement!» (AHCB, C18-7). És més, l'esquela mortuòria conservada entre els papers de Narcís Oller parla del «Monsieur Jean Pavlovsky», i no d'Isaac. Jacques Pavlovsky afirma el següent: «Je croyais qu'il s'appelait Isaac et voilà qu'il s'appelle Jean!» (Pavlovsky 2011: 22). I continua, però, manifestant que «Ses amis proches, à la fin du XIXème siècle, l'appelaient «Isaac» dans leurs lettres, dans des textes, quand il parlait de lui» (Pavlovsky 2011: 23). Podem suposar, tal com afirma Dolores Thion Soriano-Molla, que «Otra de las prácticas corrientes desde 1880, cuando empezaron a surgir las primeras campañas antisemitas, consistía en ocultar los nombres de ascendencia judía, lo cual explica la tendencia de Pavlovsky a firmar sus artículos bajo los nombres de I. Polotsky, I. Yacovlev, Ivan o Jean Pavlovsky. Jean debió ser el nombre que acabó privilegiando ante el cariz que las circunstancias históricas fueron adquiriendo, y justifica la acentuación del ruso en la esquela de defunción del escritor [...], quien públicamente había dejado de ser Isaac desde hacía ya mucho tiempo» (Thion 2003: 125). Davant d'aquest fet, optem per seguir el camí pres pel seu nét i per la bibliografia contemporània existent.

15 Adjectiu que, curiosament, Narcís Oller aplica a l'actor Enric Borràs atès l'incompliment de la representació de *Papà Eccellenza* en castellà el 1907 (Oller 2001: 77). Gràcies a la mediació de Pavlovsky, Mévisto rebé la traducció francesa de *La morta* realitzada per Oller per tal d'explorar-ne les possibilitats de representació en el seu teatre parisenc (Théâtre Mévisto). L'afer no acabà bé, tal com explica el novel·lista català en les *Memòries teatrals*, op. cit., 123–126, i com es llegeix en la següent carta.

16 Obra d'Ivan Turguénev traduïda al català per Narcís Oller, estrenada el 6 de gener de 1912 i publicada el mateix any per Il·lustració Catalana.

17 Es refereix a l'*Œuvre de haine*.

18 Aquest volum es conserva a l'AHCB: *Trois chefs-d'œuvre du théâtre russe. Traduction de I. Pavlovsky & Oscar Méténier*, Paris: Calmann Lévy, 1894. Conté, precisament, les tres obres que esmenta Pavlovsky en aquesta carta. Sabem que Oller traduí *L'Orage* (*La gropa*) el 1911 per a la «Biblioteca Popular de L'Avenç»,

J'ai lu *La Mort d'Albain*. Je serais enchanté d'en parler avec l'auteur, à Paris, et de dire mon humble opinion là-dessus. Comme je ne suis ni auteur dramatique, ni Français, mon opinion n'est pas intéressante. Je me permettrai de dire seulement que, pour la rendre scénique, elle aurait besoin d'être remaniée par un homme du métier. Il y en a tant à Paris! Il faudrait s'adresser à un homme tel que Richépin,¹⁹ par exemple. Faut-il vous retourner le manuscrit à Puigcerdà?

A vous bien cordialement, mon cher ami. Mes meilleurs souvenirs aux vôtres.

J. Pavlovsky

[AHCB, fons personal Narcís Oller, 5D.53-16/C18-10. Carta sense indicació de lloc ni data.]

collecció que també acull la traducció de Joan Puig i Ferrer de l'obra de Tolstoi (*El domini de les tenebres*, 1912). Però no tenim notícia de *Vassilissa Mélientieva*.

¹⁹ Jean Richépin (1849–1926), poeta, novel·lista i dramaturg francès empresonat durant un mes de resultes de la publicació de *La chanson des gueux* (1876). El caràcter romàntic exaltat marcà la seva obra, plena d'un llenguatge truculent i anticonvencional.

3

Paris, novembre 1907

Mon cher ami,

J'attendrais pour vous répondre à ce que Mévisto rende le manuscrit de *La Morte*. Nous avons décidé avec Mme Duruy de le revoir, et de le présenter soit au «Masque», soit ailleurs. Mais Mévisto dit que le manuscrit «l'a beaucoup intéressé», que c'est pour cela qu'il l'a gardé chez lui, et qu'aussitôt sa première (c'est pour samedi, 23) passée, il donnera la réponse définitive. Attendons donc encore quelques jours. Cette fois nous aurons le cœur net.

Je suis très heureux de votre appréciation de ma pièce. Mais vous avez tort d'en faire la traduction avant de savoir, si on voudra la jouer.²⁰ Vos directeurs lisent le français, ils auraient pu lire la pièce dans le texte, et de dire si elle leur convient. D'après ce que vous dites, il est plus que probable que cette *Œuvre de haine* rencontrera trop haine en la part de la censure pour pouvoir voir le jour de la rampe. Vous agissez dans tout cela, cher ami, plus qu'un ami —comme un frère. Et j'en suis touché et honteux.

Les répétitions marchent très bien, en ce sens, que les acteurs et les actrices mettent un zèle rare pour faire réussir la pièce. Tous sont contents de leur[s] rôles. Je ne dirai pas la même chose des interprètes. Il y en a parmi les bons des très mauvais, qui font mon désespoir, tel l'*ispravnik*.²¹ Mais il tombe si bien, et il le fait avec une conscience qui désarme. Chaque fois après la répétition il sort couvert de poussière, comme s'il se roulait au milieu de la rue.

Le propriétaire du Théâtre, le constructeur Mors, lui aussi fait l'impossible.²² Pour le 3ème acte il a fait venir de Pétersbourg des photographies du tribunal militaire, qui a jugé l'amiral Rogestversky! Et il ajoute: «Quand on fait une chose, il faut la bien faire». Ceux qui font les Nihilistes sont très bien, si bien que la pièce a l'air d'être écrite pour approuver les assassinats —tant ils mettent de convictions dans leur jeu.

La Natacha, très timidement d'ailleurs, insinue qu'elle voudrait plus d'amour, parce que ces scènes-là lui réussissent et que la partie féminine du public aiment les scènes d'amour.

Et voilà. Je vous serre cordialement les mains à vous et aux vôtres, et je reste votre affectionné et très reconnaissant et fidèle

J. Pavlovsky

[AHCB, fons personal Narcís Oller, 5D.53-16/C13-11. Carta amb les indicacions de lloc i data anotades pel destinatari, Narcís Oller.]

20 Es conserva, a l'AHCB, una traducció de l'*Œuvre de haine* d'Isaac Pavlovsky a càrrec d'Oller: *L'obra de l'odi*, drama en 2 actes i 3 quadres (35 pàgines més dues) (5D.53-9/C4).

21 «Superintendent» en rus.

22 Segons es desprèn de la informació proporcionada per Jacques Pavlovsky (2007: 229), aquesta peça s'estrenà a París el 13 de desembre de 1907 al teatre La Masque. La Bibliothèque nationale de France conserva un programa de la representació.

4

[Paris], 1908

Mon cher ami,

Je connais M. de Lima pour l'avoir vu pendant les répétitions de ma pièce au «Masque». J'ai reçu de lui depuis plusieurs visites, me demandant l'autorisation de traduire ma pièce pour les États-Unis. C'est moi, qui lui ai parlé de *La Morte*, et qui lui a donné votre adresse. A l'heure qu'il est je suis encore dans l'indécision, si je dois ou non lui confier le manuscrit. Il ne donne aucune espèce de garantie. Il peut traduire et signer de son nom. Il peut faire jouer la traduction ou l'adaptation, et nous n'en saurons rien! Vous au moins, vous avez sa lettre. Moi je n'ai même pas cela. Peut-être est-ce un honnête homme. Nous ne le savons pas. Après vous avoir écrit, il m'a dit, et cela d'une façon catégorique, que les pièces en 1 acte ne l'intéressent pas!! Alors pourquoi vous demander *La Morte*?! Je crois qu'il ne sait pas lui-même ce qu'il veut.

Pour ce que regarde la traduction française je vais tâcher de voir Antoine,²³ aussitôt que j'aurai un exemplaire corrigé de *La Morte*. S'il ne la veut pas, je parlerai au directeur du Grand Guignol, quand il me donnera la réponse pour ma pièce.²⁴

Et Boras?²⁵ Vous a-t-il répondu quelque chose? Je vous souhaite à tous bonne et heure[use] année, et je reste votre ami qui vous aime bien.

J. Pavlovsky²⁶

[AHCB, fons personal Narcís Oller, 5D.53-16/C13-13. Carta sense indicació de lloc i amb la data anotada pel destinatari, Narcís Oller.]

23 André Antoine (1858–1943), director i actor teatral i creador del Théâtre Libre (1877–1894), germen parisenc de la revolució escènica moderna. Dirigí, entre 1906 i 1914, el teatre parisenc Odéon, des del qual apostava per dramaturgs com Ibsen, Strindberg i Hauptmann i introduïa les teories naturalistes de Zola.

24 En aquella època, el director del Grand Guignol era Max Maurey, tot i que el teatre havia estat creat per Oscar Méténier, amic d'Isaac Pavlovsky. A petició d'André Antoine, Méténier i Pavlovsky traduïren al francès *La Puissance de Ténèbres*, de Tolstoi (vegeu la carta 2). La peça, prohibida a Rússia, suscità una gran expectativa: «Deux lectures de la pièce avaient eu lieu, l'une intime chez Pavlovsky devant quelques Russes, admirateurs de Tolstoï, et l'opinion générale avait été qu'il était impossible de rendre avec plus de précision la sensation résultant du texte russe; l'autre publique au Théâtre libre [...]. Monsieur Émile Zola, qui était présent, avait déclaré que rien ne le choquait et qu'il ne trouvait aucune observation à faire», «Extrait de la préface de "La Puissance des Ténèbres"» (citem per Pavlovsky 2011: 143–144).

25 Suposem que es tracta d'Enric Borràs, actor català que el 1904 interpretà *La morta* al Teatro de la Comedia de Madrid i a qui Oller havia sol·licitat, el 1907, que representés la traducció castellana de *Papà Eccellenza*, de Gerolamo Rovetta. Es pot resseguir el conflicte en les *Memòries teatrals*, op. cit., 73–79. Vegeu, també, la nota 15.

26 Segueix la següent anotació manuscrita de Narcís Oller: «Li contesto en 2 de Janer comunicant-li [mot il·legible] que escric avui mateix an en Lima, i aconsellant-li que, en tot cas, mai li entregui el manuscrit sense obtenir abans una garantia firmada de que li serà retornat».

5

[Paris, 1908]

Mon cher ami,

Si vous n'avez plus besoin de mon manuscrit, ne pourrez-vous pas me le renvoyer?²⁷ Mon ami Troubetzkoy,²⁸ qui se rend ces jours-ci à Londres, me propose de remettre ce manuscrit à l'auteur dramatique anglais bien connu —Shaw,²⁹ qu'il connaît beaucoup, et qui a —à ce qu'il paraît— un théâtre à lui. Shaw a des idées très avancées, et Troubetzkoy croit que ma pièce peut lui convenir. Qui sait! Je n'ai encore rien reçu du «Grand Guignol».³⁰

Encore, cher ami, à vous et aux vôtres des bons et cordiaux souhaits pour l'année qui commence —surtout bonne santé, le reste viendra.

Votre ami qui vous aime J. Pavlovsky

[AHCB, fons personal Narcís Oller, 5D.53-16/C19-15. Carta sense indicació de lloc ni data. Hi ha una anotació de Narcís Oller al marge superior: «Referent a *L'Obra del odi*».]

27 En referència a l'*Œuvre de haine*.

28 Desconeixem amb exactitud de quin membre de la família Troubetzkoy es tracta, una família de la noblesa russa dedicada al mecenatge i al conreu de les arts.

29 George Bernard Shaw (1856–1950), dramaturg irlandès i Premi Nobel de Literatura el 1925. En aquell moment, era un autor revulsiu literàriament per la seva identificació amb el model ibsenià.

30 Es refereix als contactes establerts amb aquest teatre per a la representació de *La morta*, de Pompeu Crehuet.

6

[Paris], 16 avril 1908

Mon cher ami,

Je vais avoir le bonheur de vous voir tous bientôt. Je ne le croyais pas possible, pour des nombreuses raisons, quand j'ai reçu la charmante invitation de Matheu et la vôtre. Mais le désir de vous revoir a été si grand, que j'ai tout fait pour le réaliser.³¹ Cela va me rajeunir de 20 ans de revoir Barcelone. Peut-être même ma fille m'accompagnera dans ce voyage. Je lui ai tant raconté sur ce beau pays, et sur ses habitants, dont elle connaît quelques représentants tels que vous et les vôtres, qu'elle aime, comme des parents, qu'elle ne parle que de ce voyage. On me promet, en échange d'un article pour *La Revue* sur «La renaissance catalane» des billets (à moitié prix) d'aller et retour.³² Si cela se fait, nous viendrons tous les deux. Mon journal aussi veut des articles sur les fêtes qui vont avoir lieu à Barcelone.³³ Toujours est-il, que je serais très heureux de vous revoir avant que je sois vieux. Nous causerons alors de beaucoup de choses. Ma femme et ma fille espèrent que Marie³⁴ voudra venir passer ses vacances chez nous à St. Jean de Luz. On cause de cela à la maison, et on fait des projets de promenades à perte de vue. Nous arriverons probablement le 30 avril.

A bientôt, votre cordialement,

J. Pavlovsky

[AHCB, fons personal Narcís Oller, 5D.53-16/C13-17. Carta sense indicació de lloc i amb la data parcialment anotada pel destinatari, Narcís Oller. Hi ha una indicació d'Oller a l'encapçalament: «Cinquantenari dels Jochs».]

31 Isaac Pavlovsky és invitat a Barcelona a propòsit de la celebració del cinquantenari dels Jocs Florals el 1908. Dos articles recollits en el llibre *Un rus a Catalunya* (Pavlovsky 1989), «Els catalans» i «Literatura catalana», expliquen l'experiència viscuda en aquest viatge, que realitzà amb la companyia de la seva filla, Lili.

32 Suposem que es tracta de *La Revue* (Ancienne *Revue des Revues*), dirigida per Jean Finot des de 1892 i precedent de la *Revue Mondiale*. Tot sembla indicar, malgrat les nombroses insinuacions en diverses cartes, que finalment aquest article no aparegué publicat.

33 En aquest cas, «mon journal» és el *Nóvoïe Vrémiá*, diari amb el qual Pavlovsky reprengué el contacte, perdut arran de l'afer Dreyfus, el 1908.

34 Maria, filla de Narcís Oller.

7

[París], 18 juin 1908

Mon cher ami,

Rien encore dans le *Nóvoie Vrémiá*. Je commence à croire que malgré toutes les atténuations que j'ai mis dans mes trois premiers articles, l'esprit politique qui s'y trouve a fortement mécontenté la rédaction, qui dans la Catalogne a dû voir une Pologne espagnole.³⁵ C'est à vous faire éclater de rage. Tant de travail fait avec amour perdu! Je suis honteux devant vous et tous nos amis. Malgré cela je me suis mis à mon article pour *La Revue*.³⁶ J'ai fait déjà dix pages —rien que pour expliquer comment de nos jours un phénomène aussi étrange et inattendu, la renaissance de toute une littérature, a pu se produire et prospérer. Mais pour bien prouver que cette littérature existe vraiment, j'ai été obligé à me mettre à lire et à relire toute cette littérature.

C'est ainsi que depuis mon retour je ne fais qu'à lire en catalan. En ce moment je lis *La febre d'or*. Je suis au deuxième volume. Je comprends tout, mais après une grande tension d'esprit. Ce roman, mon cher ami, est très beau. L'idée générale —la corruption que le maniement de l'or produit dans les hommes, ses ravages dans la morale, dans la famille, dans les relations sociales— tout cela, avec des moyens très simples, est développé d'une main de maître. Je lis en même temps *Pilar Prim*. C'est plus serré dans l'agencement, dans les descriptions. Mais la portée sociale de *La febre d'or* est plus grande. [*Pilar*] *Prim* est pleine de vie et de couleur, les caractères sont vivants jusqu'à l'illusion, mais ils sont petits comparé à ceux de Foix, de sa femme, de la mère de cette dernière, et jusqu'à le canaille même de cet arriviste de l'Eladi. J'ai lu aussi presque tout le volume de *Drames rurals*, et une partie de *Solitud*. Pour le premier je vous dirai qu'à part d'*Idilli xorc*, et du langage qui me paraît en effet très riche, mais très *local*, les *Drames* ne sont pas supérieures à *Marines i boscatges* de Ruyra. Ce que j'ai lu de ce dernier m'a donné de lui une grande idée. Il me rappelle notre Tourgueniev. Et ce n'est pas peu dire. J'ai encore lu *L'Atlantide*. Des belles descriptions par-ci par-là. Mais le tout est vieillot, gâté par le manque de plan, par l'esprit de sacristie, par les anachronismes enfantins. Je comprends Verdaguer (auteur de *L'Atlantide*) comme un ancêtre, un précurseur, un homme qui a infusé dans la littérature son sang riche des paysans. Mais comme poète je préfère de beaucoup Guimerà. Celui-là est un pur, un raffiné, un contemporain, qui parle notre langue, qui reflète nos sentiments. Verdaguer ne m'émeut pas. C'est une curiosité (c'est toujours de l'auteur de *L'Atlantide* que je parle). Guimerà m'intéresse par lui-même. C'est un esprit libre, et franc. Je crois que dans l'histoire des lettres catalanes Guimerà occupera une place supérieure à celle de Verdaguer. Peut être, je me trompe. Dites? Mais ce sont mes sentiments. Je veux avant de donner mon article à *La*

35 Sabem, per carta de Pavlovsky, que aquests articles s'aplegaven en una mateixa sèrie titulada «L'Espagne après la guerre et les catalans» (AHCB, C13-18) i que, finalment, es publicaren amb un gran èxit.

36 Vegeu la nota 32.

Revue de bien approfondir les choses, ne parler qu'en connaissance de cause. N'importe, si je suis en retard. Mon article gagnera en sincérité. Faites-moi crédit de quelques semaines.

Mon plan est de parler de Verdaguer, Guimerà, vous, Vilanova, Català, Ruyra surtout, en laissant dans l'ombre les autres, que je ne connais pas assez, n'ayant pas leurs livres, et je n'aurai pas assez de temps pour lire tout.

Voilà. Quelle est votre opinion sur tout cela? J'ai reçu le manuscrit du *Dernier hôte*.³⁷ Vous plait-elle, cette pièce? J'ai beaucoup d'embêtement à l'heure qu'il est. Je vous en parlerai une autre fois, quand ce sera passé.

Cordialement votre,

J. Pavlovsky

[AHCB, fons personal Narcís Oller, 5D.53-16/C13-19. Anotació d'Oller al marge superior de la carta: «Interessantíssima». L'any de la carta també és indicat pel destinatari.]

37 En carta del setembre del 1909 Pavlovsky confessa que «cette pièce s'appelle en allemand *Herbst*, ce que veut dire *L'Automne*. L'auteur s'appelle Walter Schmidt-Haessler. Il est acteur au "Neues Theater" de Berlin» (AHCB, C14-3). Narcís Oller la traduí al català el 1910 (*Lo darrer hoste*) i Enric Gallén en dona més detalls en les *Memòries teatrals*, op. cit., 25.

8

[París], juin 1908

Cher ami,

Je reçois tout à l'heure une lettre du *Nóvoie Vrémia*, en réponse à la mienne. C'est le directeur du supplément littéraire qui l'écrit. L'autre est en voyage, paraît-il. Je lui ai proposé ceci. Un article sur la *littérature* catalane, suivi de traductions d'une série de petites nouvelles (pouvant paraître dans un ou deux numéros). Les auteurs que j'ai choisis sont, dans l'ordre de traduction:

1. Vous
2. Vilanova
3. Català
4. Ruyra

Je voudrais donner tout ce qu'il y a de meilleur de chacun de ces auteurs, de plus littéraire, dramatique ou comique. Que faut-il prendre de vous, à votre avis, et des autres? De Català je prends *L'idilli xorc*. Peux-je compter que vous voudrez me mettre avec un crayon sur le bord l'explication de mots ou d'expressions que je ne comprends pas? Dans ce cas, au reçu de votre réponse, je vous enverrai les livres annotés. Peut-être pas tout de suite, tout de même, parce que nous comptons quitter Paris la semaine prochaine.

Quand aurons-nous le bonheur de recevoir la visite de Marie?³⁸ Si elle se décide à venir bientôt, c'est elle qui m'expliquerait ce que je ne comprends pas.

Je suis en ce moment en pourparlers avec un éditeur de Moscou pour lui vendre du coup quatre de mes livres. À ce propos, en remuant mes vieux papiers, j'ai été étonné moi-même de la quantité de choses que j'ai écrit, et oublié —oublié à ce point que depuis longtemps j'aurais pu avoir une douzaine de volumes. Un ami m'y a fait penser, et voilà, j'attends la réponse de l'éditeur.

Donc, j'attends votre réponse. En attendant, je commence mon article pour le *Nóvoie Vrémia* —ce sera à peu près la même chose que pour *La Revue*.³⁹

Cordialement votre,

J. Pavlovsky

C'est surtout la Català, qui me donne de tracas pour la traduire.

[AHCB, fons personal Narcís Oller, 5D.53-16/C13-20. Carta sense indicació de lloc i amb la data anotada pel destinatari, Narcís Oller.]

³⁸ Vegeu la nota 34.

³⁹ Vegeu la nota 32.

9

[París], juin 1908

Mon cher ami,

Je suis ravi de [*La febre d'or*]. Je voulais vous le dire il y a quelques jours, quand je l'ai fini. Ce roman m'a plus révélé votre pays, que tout ce que j'ai lu jusqu'ici là-dessus. Vous coupez là dans la chair vive. Et c'est bien un *roman* parce qu'il y a là une philosophie sociale et un milieu. Le personnage principal —celui de Foix— porte bien gravé, et profondément, les traits caractéristiques de *peuple*, de *catalan* et de *méridional*. Il est superbe de vie, d'énergie et de naïveté aussi. Je n'aime pas la fin —presque la folie. Quoique la dernière scène donne à entendre, qu'il reviendra à la vie. Vous avez là un chef d'œuvre. Aussitôt que mon article sera fait, je verrai —je ferai mon possible— pour en faire la traduction en français, ou en russe. Il faudra chercher un éditeur, je prendrai la rédaction et la surveillance de la traduction.⁴⁰

Les romanciers français d'aujourd'hui ne vous valent pas, et [*La febre d'or*] est supérieur à *L'Argent* de Zola. Ce que fait votre supériorité, c'est que vous êtes vrai et humain pardessus tout. On dirait que vous avez vécu tout ce que vous racontez. Mais j'avoue que l'amour de Delphine pour son oncle m'a un peu scandalisé —cela sent⁴¹ un peu l'inceste. L'idée de mettre Foix en face de la vie parisienne est d'une drôlerie charmante.⁴²

Mon cher ami, c'est la première fois que j'entends parler de Casellas!! Quand Marie viendra à St. Jean de Luz, confiez-lui quelque chose de cet auteur. En somme, je me félicite de ne pas avoir fait mon article. Je vois *que je ne savais rien* de la littérature catalane.

Je ne compare pas Verdaguer avec Guimerà. Nous sommes d'accord pour ceux-là. Je lis Català avec beaucoup plus de difficulté que vos livres à vous. D'Iglésias et de Maragall —comme de Casellas— je ne sais rien.⁴³

Je ne sais pas encore le nom de l'auteur du *Dernier hôte*.⁴⁴ Quand je l'apprendrai, je vous l'écrirai immédiatement.

Un peintre de mes amis, qui vient de [*mot illegible*] son exposition chez Petit, veut envoyer des tableaux à votre Salon.⁴⁵ Quand ouvre-t-il? Quand faut-il envoyer? Combien de tableaux accepte-t-on, au maximum?

40 A pesar de la repetida intenció de Pavlovsky de traduir *La febre d'or* al francès o al rus, no tenim notícia de cap traducció publicada.

41 Mot de lectura dubtosa.

42 Margarida Casacuberta ha realitzat un estudi comparatiu dels dos relats: «Dues novel·les per a dues burgesies. Notes per a una comparació entre *La febre d'or* i *L'argent*» (Sunyer 1999, 197–208).

43 Aquesta afirmació palesa un fet crucial en la relació literària entre Oller i Pavlovsky, i és que el periodista rus exposava, el 1908, un panorama literari català vertebrat entorn dels principals escriptors de la Renaixença, mentre la nova fornada modernista començava, molt a poc a poc, a desvetllar el seu interès.

44 Vegeu la nota 37.

45 Creiem que es tracta de l'Exposició Anual de Belles Arts que tenia lloc al Palau de Belles Arts de Barcelona, seu, fins al 1915, del Museu Municipal de Belles Arts de la ciutat.

Je reviens à la littérature catalane. Ce serait impardonnable à mon âge d'écrire sur un sujet que moi-même je ne connais pas. Il faut que je lise tout cela. C'est alors seulement que mon article dans *La Revue*⁴⁶ sera de quelque utilité pour vous que j'aime. Je n'ai pas encore fini [*Pilar*] *Prim*. J'ai été empêché dans mes lectures.

Cordialement à vous,

J. Pavlovsky

[AHCB, fons personal Narcís Oller, 5D.53-16/C13-21. Carta sense indicació de lloc i amb la data anotada pel destinatari, Narcís Oller.]

46 Vegeu la nota 32.

10

St. Jean de Luz, 5 d'août de 1908

Mon cher ami,

J'ai envoyé il y a quelques jours mon article au *Nóvoie Vremia* sur la littérature catalane. Le sujet est si vivant, qu'en 14 pages de grand format, et de mon écriture (cela ferait plus de 1300 lignes), j'ai pu à peine donner une idée d'un certain Oller, dont j'ai exposé avec quelques détails *La febre d'or*, un[e] analyse de *Solitud*, et parler d'une façon très courte des autres. Il est vrai que pour Vilanova, Matheu, Guimerà-poète, Verdaguer et quelques autres, je renvoi le lecteur à mon livre où j'ai parlé d'eux et de vous dans beaucoup de pages.⁴⁷ J'ai aussi traduit *L'idilli xorc*, qui m'a donné beaucoup de mal. Maintenant avec ce que j'ai déjà écrit (une dizaine de pages) pour *La Revue*,⁴⁸ il ne me reste qu'à résumer mes lectures, et l'article sera fait.

Nous avons reçu la belle poésie de Llorente, auquel moi et Lili avons immédiatement écrit nos remerciements. Mais nous n'avons rien reçu d'autre de ce que vous nous annoncez.⁴⁹ Que vous êtes tout bons et charmants pour nous, sacrés catalans que vous êtes!

Aujourd'hui j'ai envoyé un article sur le commerce russo-espagnol, où je parle de Rahola.⁵⁰

Je vous félicite cordialement de la naissance du petit Narcís. Je ne le savais pas. Je voulais justement vous écrire pour savoir où en est le petit voyageur.

Nous sommes ravis de vous savoir si près, et de l'espoir que vous nous donniez de vous voir, et de vous avoir chez nous. Mais quand? Dépêchez-vous, nous sommes impatients de vous voir. Que Maria⁵¹ se décide au plus vite de venir, en vous précédant. J'espère qu'elle se plaira ici, et notre joie sera grande.

Quelle bêtise j'ai fait de me marier si tard —j'aurais alors l'espoir d'avoir Marie comme ma belle-fille— et je n'aurais pas rêvé pour un de mes fils de meilleure femme.

Ici le temps est splendide. Tout paraît en fête, la mer et les montagnes. Depuis tant d'années que j'ai sous mes yeux pendant trois mois de suite ce spectacle, jamais il ne me lasse. Je regrette d'aller me coucher, et si je m'en vais en excursions, je reviens ici avec joie.

Je n'oublie pas le *Dernier hôte*.⁵² Avant automne je saurai le nom de l'auteur.

47 Es refereix al llibre *Otxerki sovremennoi Ispanii 1884–1885* (Esbossos de l'Espanya contemporània 1884–1885).

48 Vegeu la nota 32.

49 El 1909 Teodor Llorente havia publicat, a l'*Almanaque Las Provincias: diario gráfico: la vida valenciana*, el poema «A Natalia Paulowsky». Molt possiblement l'altre poeta desconegut en la carta és Francesc Bartrina, que també havia dedicat un poema a la filla d'Isaac Pavlovsky, Nathalie (o Lili): «A Natalia Pavlovsky» (*Il·lustració Catalana, Revista Setmanal Il·lustrada*, 18–10–1908).

50 L'article, aparegut posteriorment en premsa catalana, és aquest: I. Pavlovsky, «Nuestro comercio con España (10 de agosto.)», *La Catalunya*, 16–1–1909, 45.

51 Vegeu la nota 34.

52 Vegeu la nota 37.

Ecrivez-moi, mon bon Narcís. Vos lettres sont pour moi toujours une joie. Je vous aime et je vous admire.

Votre J. Pavlovsky

[AHCB, fons personal Narcís Oller, 5D.53-16/C13-22. La data de la carta és indicada per una anotació del destinatari, Narcís Oller.]

Referències bibliogràfiques

- Cabré, Rosa. 2004. *La Barcelona de Narcís Oller. Realitat i somni de la ciutat. Estudi i edició de textos*. Valls: Cossetània Edicions.
- Casacuberta, Margarida. 1999. «Dues novel·les per a dues burgesies. Notes per a una comparació entre *La febre d'or* i *L'argent*», dins *El Segle Romàntic. Actes del Col·loqui Narcís Oller, Valls 28, 29 i 20 de novembre de 1996*. Valls: Cossetània Edicions, 197–208.
- Domingo, Josep M. 2013. *De realisme. Aproximacions i testimonis*. Lleida: Punctum.
- Gavagnin, Gabriella. 1999. «El teatre italià en les traduccions de Narcís Oller: Giacosa, Rovetta i Goldoni», dins *El Segle Romàntic. Actes del Col·loqui Narcís Oller, Valls 28, 29 i 20 de novembre de 1996*. Valls: Cossetània Edicions, 255–264.
- Oller, Narcís. 1962. *Memòries literàries. Història dels meus llibres*. Barcelona: Aedos.
- . 2001. *Memòries teatrals*. A cura d'Enric Gallén. Barcelona: La Magrana.
- Pavlovsky, Isaac. 1909a. «Els catalans». Arxiu Central de la Literatura i de l'Art de Moscou, TGALI F., núm. 2.520, 1.43. Dins I. Pavlovsky, *Un rus a Catalunya* (trad. de Josep M. Farré de l'original *Otxerki sovremennoi Ispanii 1884–1885* [Esbossos de l'Espanya contemporània 1884–1885]. Sant Petersburg: A. S. Suvorina, 1889). Barcelona: El Llamp, 1989, 141–142.
- . 1909b. «Literatura catalana». Arxiu Central de la Literatura i de l'Art de Moscou, TGALI F., núm. 2.520, 1.43. Dins I. Pavlovsky, *Un rus a Catalunya* (trad. de Josep M. Farré de l'original *Otxerki sovremennoi Ispanii 1884–1885* [Esbossos de l'Espanya contemporània 1884–1885]. Sant Petersburg: A. S. Suvorina, 1889). Barcelona: El Llamp, 1989, 143.
- . 1909c. Isaac Pavlovsky. «España y los catalanes». *La Cataluña*, 9–1–1909, 19–20.
- . 1909d. Isaac Pavlovsky. «Nuestro comercio con España (10 de agosto.)». *La Cataluña*, 16–1–1909, 45.
- . 1910. I. Yakowljew. «España ante el extranjero». *La Cataluña*, 12–2–1910, 108–109.
- . 1989. *Un rus a Catalunya*. (Traducció de Josep M. Farré de l'original *Otxerki sovremennoi Ispanii 1884–1885* [Esbossos de l'Espanya contemporània 1884–1885]. Sant Petersburg: A. S. Suvorina, 1889). Barcelona: El Llamp.
- Pavlovsky, Jacques. 2007. *Eléments de vie. Isaac Pavlovsky*.⁵³
- . 2011. *Isaac Pavlovsky, [suivi de En cellule, mémoires d'un nihiliste]*. Orthez: France Libris.
- Pinyol, Ramon. 1999. «Les traduccions de Narcís Oller», dins *El Segle Romàntic. Actes del Col·loqui Narcís Oller, Valls 28, 29 i 20 de novembre de 1996*. Valls: Cossetània Edicions, 317–327.
- Pinyol i Torrents, Ramon. 1997. «Les traduccions de literatura russa a Catalunya fins a la guerra civil. Esbós d'una bibliografia», dins *Traducció i literatura*. Vic: Eumo, 247–264.
- Rubió, Jordi. 1930. *Bibliografia*, dins *Obres completes de N. O. XII. Traduccions selectes (Teatre)*. Barcelona: Gustau Gili, 387–428.

⁵³ Aquest document és inèdit. Es tracta d'un dossier confeccionat per Jacques Pavlovsky, qui me'l proporcionà amablement.

- Shoemaker, W. H. 1964. «Una amistad literaria: la correspondencia epistolar entre Galdós y Narciso Oller», dins *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 30: 247–306.
- Tayadella, Antònia. 1985. «Quinze cartes de Felip B. Navarro a Narcís Oller. A propòsit dels inicis del naturalisme a Catalunya», dins *Homenatge a Antoni Comas*. Barcelona: Universitat de Barcelona, Facultat de Filologia, 479–536.
- Thion, Dolores. 2003. «Amistades literarias: doce cartas de Emilia Pardo Bazán a Isaac Pavlovsky». *La tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 1, 97–148.

Josep M. Trabal tradueix Joan Oliver: edició i presentació de *Le vrai drame du paradis*

JOSEP SANZ DATZIRA

Departament d'Estudis Hispànics i Hispanoamericans

Universitat de Toulouse 2 – Le Mirail

pep.sanzdatzira@gmail.com

RESUM: Aquest article presenta una traducció inèdita al francès de l'obra de Joan Oliver *Allò que tal vegada s'esdevingué*, feta per Josep Maria Trabal. En l'estudi que precedeix l'edició, es presenta la història del text, alguns aspectes biogràfics del traductor, així com una hipòtesi sobre la traducció, probablement duta a terme durant el primer període d'exili de Trabal, després de la Guerra civil espanyola. En aquesta presentació es tracten també alguns aspectes relacionats amb la traducció, com ara els calcs, la intencionalitat lingüística i els refranys.

PARAULES CLAU: Joan Oliver, Josep Maria Trabal, teatre català, traducció, exili.

TITLE: Josep M. Trabal translates Joan Oliver: edition and presentation of *Le vrai drame du paradis*

ABSTRACT: This article presents an unpublished translation of Joan Oliver's play *Allò que tal vegada s'esdevingué* into French, done by Josep Maria Trabal. The edition is preceded by a reconstruction of the text's history and some biographical notes on the translator. It offers a hypothesis about the translation, probably conducted during Trabal's first exile period, following the Spanish Civil War. On this presentation some linguistic items concerning the translation are also treated, such as tracing, linguistic intentionality and proverbs.

KEYWORDS: Joan Oliver, Josep Maria Trabal, Catalan drama, translation, exile.

Presentació

El 2006 Julià Guillamon va publicar un article a *La Vanguardia* titulat «El otro Trabal»¹ en què gràcies a les informacions que li havia proporcionat Anna Maria Prat² evocava la figura de Josep Maria Trabal i Benessat, germà de l'escriptor Francesc Trabal. «L'altre» Trabal és el traductor al francès de l'obra de teatre *Allò que tal vegada s'esdevingué* de Joan Oliver, que editem a continuació.

En el conjunt de la producció literària d'Oliver, *Allò que tal vegada s'esdevingué* se situa en el període de preguerra. Publicada per primera vegada el 1936 a Barcelona, al número

Nota: L'edició d'aquest text forma part del treball de recerca de màster *Joan Oliver: sujets bibliques, référents littéraires et traduction*, Université Paris IV – Sorbonne, París, setembre de 2012, dirigit per la Dra. Mònica Güell. Agraïm a La Fundació La Mirada i especialment a Miquel Bach el permís per reproduir el text de la traducció, i a Sophie Carreto l'ajuda en les qüestions lingüístiques.

1 *La Vanguardia*, 21 de juliol de 2006, 40. Aquest article s'inclou a Julià Guillamon, *Uh, Gabirú*, Barcelona: Empúries, 2008.

2 Filla de Joan Prat (Armand Obiols) i de Montserrat Trabal i, per tant, neboda de Francesc i Josep M. Trabal. Vegeu l'obituari que li dedicà també Guillamon: «Memòria de l'exili a Xile. Anna Maria Prat Trabal (1938–2013)», *La Vanguardia*, 10 de gener de 2013, 31.

138 dels «Quaderns Literaris» de la Rosa dels Vents, l'obra no va ser duta a escena fins força anys més tard. Segons escriu Miquel M. Gibert,³ i tal i com s'hi refereixen Xavier Benguerel i el mateix Oliver en la seva correspondència,⁴ la primera representació fou a Mèxic el 5 de setembre de 1953, a càrrec de l'Agrupació Catalana d'Art Dramàtic de l'Orfeó Català. Segons consta a la crítica publicada sense signar a *Pont Blau*, l'obra es representà a la Sala Guimerà els dies 5, 6 i 10 de setembre sota la direcció de Francesc Messeguer, que féu «passar els actors de la comicitat al dramatisme sense brusquedat i posant de relleu tots els seus valors».⁵ Pel que fa a l'estrena dins del territori català, no arribà fins al 1970: el 18 de setembre al Teatre Capsa, amb direcció de Ventura Pons.

Aquesta obra, que recrea com és sabut la narració del Gènesi i, més concretament, l'episodi de la mort d'Abel a mans de Caïm, compta amb dues versions: la primera, publicada el 1936, i la versió definitiva, reproduïda a partir de l'edició de 1970. Pel que fa al contingut, el canvi més significatiu d'aquesta reescriptura fa referència a un episodi concret en el qual Caïm, en la primera versió, caça un colom daurat, paròdia de l'esperit sant, per regalar-lo a la seva germana Nara. En la versió definitiva aquest fet és substituït per l'entrada de Caïm al Jardí de l'Edèn, on, infringint la prohibició divina, cull un fruit de l'Arbre de la Vida.⁶ La traducció que editem segueix la primera versió del text, fet que ens ajudarà a situar-la cronològicament.

Miquel M. Gibert informava en la seva monografia que l'obra *Allò que tal vegada s'esdevingué* compta, a més de la traducció al francès que presentem, amb una traducció al castellà, obra, segons li explicava Montserrat Julió,⁷ del mateix Oliver, titulada *Así pudo suceder*. En canvi, en les anotacions a l'epistolari Benguerel–Oliver, Lluís Busquets identifica una traducció castellana amb el títol *Lo que tal vez aconteció*, i precisa que tot i que fou Eduard Borràs qui s'interessà per traduir el text, aquesta traducció i la de *Ball robat (Bodas de cobre)* «més aviat tenen la mà de Montserrat Julió».⁸ Finalment, Gibert informa d'una tercera traducció, en aquest cas a l'anglès, feta per Judith Willis, amb el títol *What Might Have Happened*.

3 La major part de les informacions sobre el text original d'Oliver, les representacions de l'obra i altres referències al context, provenen de l'estudi imprescindible de Miquel M. Gibert, *El teatre de Joan Oliver* (Barcelona: Institut del Teatre, 1998).

4 Xavier Benguerel i Joan Oliver, *Epistolari*, a cura de Lluís Busquets i Grabulosa (Barcelona: Proa, 1999), 472, 474, 477 i 481.

5 *Pont Blau* 11 (setembre 1953): 227. El repartiment de la representació era el següent: Anna Peris de Lluelles: Querub; Valentí Puigdomènech: Adam; Ramon Peipoc: Caïn; Francesca T. de Fradera: Eva; Carme Farrés: Nara; Joan Carreres: Abel i Lluís Gimeno: Diable. L'escenografia era obra de Benet Messeguer.

6 Oliver explicava les raons de la reescriptura: «Aquest canvi, a parer de l'autor, manté el paral·lelisme paròdic entre l'obra i el relat bíblic, mentre que la caça del colom és un estirabot gratuït i demagògic, sense altre objectiu que el d'escandalitzar els carques i divertir els menjacapellans. L'autor es troba a mig camí entre els uns i els altres». «Nota de l'autor», dins Joan Oliver, *Teatre Complet* (Barcelona: Proa, 1977), 54.

7 Gibert, *Joan Oliver*, 89. L'autor no proporciona altra informació sobre aquestes traduccions, i nosaltres tampoc no n'hem obtingut més dades a partir del material consultat.

8 Benguerel & Oliver, *Epistolari*, 544 n. 4.

El mecanoscrit de la traducció francesa es conserva al fons personal de Joan Oliver, dipositat a l'Arxiu Històric de Sabadell. Consta de cinquanta-quatre pàgines en format foli, mecanografiades en tinta negra. Al text a màquina hi ha correccions afegides a mà, també en tinta negra, i sembla que en alguns casos les esmenes corresponen a la calligrafia del traductor i, en altres casos, a la calligrafia d'Oliver, tenint en compte les cartes manuscrites conservades al mateix fons.

Afecten de vegades només una paraula, de vegades tota una línia o més. El conjunt de pàgines està agrupat dins d'un full DIN-A3, doblegat per la meitat i en el qual hi figura, com a portada, el títol de la traducció, *Le vrai drame du paradis*, escrit a mà amb calligrafia acurada, el nom de l'autor, Joan Oliver, i un dibuix de traç fi de la figura d'un àngel. La primera plana del mecanoscrit reproduïx el títol i el nom del traductor, J[osep] M[aria] Trabal.

El traductor

Nascut a Sabadell el 1897, Josep Maria Trabal va participar en algunes de les primeres aventures del Grup de Sabadell, especialment com a caricaturista, amb el pseudònim «Tramuntana». En són exemples la seva participació a *l'Almanac del Diari de Sabadell* de 1928 i el cèlebre *L'any que ve*, que aplegava les signatures de Miquel Carreras, Joan Oliver, Lluís Parcerisa, Francesc Trabal, Antoni Vila-Arrufat i Ricard Marlet.⁹ Durant aquests anys, i segons alguns dels testimonis referents al nostre traductor, la relació amb Joan Oliver era d'amistat i cordialitat. Guillamon explica a l'article que citàvem més amunt que Josep Maria Trabal va dur quatre documents a la cartera fins que va morir. Un d'ells és un poema que va dedicar-li Oliver per celebrar els quaranta anys:

José María Trabal:
te escribo para decirte
que eres un hombre cabal
y que tardes en morirte
es mi deseo formal.
Mereces mi parabién
por tu admirable porfía
en no entrar en el edén
conyugal, [i] José María!
Y mirar con estoicismo
que Paco[,] que es más pequeño[,]
se sumerja en el abismo
con inexplicable empeño.¹⁰

9 Francesc Trabal, *L'any que ve* (Sabadell: La Mirada, 1925). Reeditat el 1983 a l'editorial Quaderns Crema.

10 Julià Guillamon, «El otro Trabal», *La Vanguardia*, 21 de juliol de 2006, 40.

A banda de ser un exemple considerable d'un model de castellà encarcerat i naftalènic amb evidents intencions paròdiques, el valor anecdòtic del text pot servir per il·lustrar l'esperit que impregnava la relació entre tots dos amics, ben proper a l'humor practicat en les activitats d'agitació del Grup de Sabadell.

Pel que fa a la faceta professional, Trabal havia cursat els estudis de Dret i exercia de professor a l'Institut-Escola de la Generalitat. Poc després d'esclatar la Guerra Civil, l'agost de 1936 va començar a treballar al Col·legi d'Advocats en companyia de Miquel Carreras Costajussà, quan el nou comissari dels col·legis d'advocats de Catalunya, Ramon Vilalta i Vidal (fundador d'Esquerra Republicana), els nomenà representants seus a la Junta de Govern de l'entitat vallesana.¹¹ Amb l'arribada de les tropes nacionals a Barcelona, Josep Maria Trabal fugí cap al nord del país amb el grup d'intel·lectuals vinculats a la Institució de les Lletres Catalanes el 23 de gener del 1939. Aquest grup, com s'explica en sengles articles,¹² està format per bona part de l'elit cultural i política del país: el president Companys, alguns consellers, Pompeu Fabra¹³ i els escriptors Agustí Bartra, Xavier Benguerel, Armand Obiols, Joan Oliver, Anna Murià i Mercè Rodoreda. Francesc Trabal, aleshores secretari de la ILC, exerceix un paper molt actiu en els tràmits d'evacuació i posterior instal·lació a França. En la fugida passen per Agullana, La Vajol i d'aquí cap a Tolosa. La família Trabal fa junta aquest periple: la mare, Emília Benessat, i els germans Josep Maria i Francesc amb la seva esposa Antoinette Bordesvielles. Després d'una estada a Tolosa, i gràcies als contactes i a l'ajuda d'alguns intel·lectuals francesos,¹⁴ el grup s'installa provisionalment, com és sabut, a Roissy-en-Brie, prop de París i, en el cas dels Trabal, també a Montmorency, municipi d'on

11 Vegeu Àlex Trujillo Reyes, «Miquel Carreras i Costajussà, advocat», dins Pompeu Casanovas, ed., *Miquel Carreras i Costajussà i la filosofia catalana d'entreguerres (1918-1939)* (Barcelona/Sabadell: Societat Catalana de Filosofia/Fundació Bosch i Cardellach, 2009), 288-291.

12 Vegeu els estudis de Maria Campillo: «La primera Institució de les Lletres Catalanes (1937-1939). Situació i sentit d'un compromís amb la cultura», dins Maria Campillo i Neus Real, *La Institució de les Lletres Catalanes. Dels anys trenta al tombant del segle XXI* (Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes, 2007), 9-35; «Actuació civil durant la guerra i l'exili», dins *Centenari Francesc Trabal (1899-1999)* (Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes, 2001), 25-32; «El Grup d'exiliats catalans a Roissy-en-Brie», dins Manuel Aznar, ed., *El exilio literario español de 1939* (Barcelona: GEXEL, 1998), 569-577. I també Maria Llobart Huesca, *Les exilés catalans en France: histoire d'une résistance culturelle (1939-1959)* (Saint-Denis: Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, 2006), 35-105.

13 En una carta de Fabra adreçada al conseller Carles Pi i Sunyer, datada a Bescanó el 25 de gener de 1939, s'informa de la localització exacta d'un bon nombre d'escriptors, professors i altres personalitats. Josep Maria Trabal és a Can Pol, a Bescanó, amb la família i amb els escriptors que més tard formarien el grup de Roissy-en-Brie. Vegeu Francesc Vilanova i Vila-Abadal, ed., «Una carta de Pompeu Fabra a Carles Pi Sunyer», *Els Marges* 61 (setembre 1998): 63-68.

14 L'Association Internationale des Écrivains pour la Défense de la Culture envià una carta a Joan Oliver al 46, rue des Couteliers, «chez Madame HEBELOT», a Tolosa, datada a París el 30 de març de 1939, en què l'informava de les gestions per al seu viatge i el dels seus companys, entre els quals hi havia Josep M. Trabal: «Cher ami, Nous vous envoyons aujourd'hui télégraphiquement Fr. 3000.- pour frais de voyage (TOULOUSE à ROISSY) des 19 intellectuels de votre groupe. Nous vous prions de bien vouloir prendre pour ces personnes un billet collectif dont le coût est de Fr. 120 [...] Mme CANDIANI me charge de vous dire de ne partir que lorsque vous aurez en mains les laissez-passer nécessaires pour la traversée du territoire français. Nous

són originàries Antoinette Bordesvielles i la seva germana Georgette, casada amb en Josep Maria. La situació europea és inestable i Francesc Trabal, paral·lelament a les tasques per organitzar l'activitat cultural de la ILC a França, treballa per poder oferir a aquest grup altres alternatives. Així pren cos la «via americana»:

Tinc una carta dels amics de Xile, que és molt esperançadora [...] Creuen que podran fer anar a Xile un grup d'escriptors nostres, per etapes o per expedicions, millor dit. Ens buscarien feina. Són molt amables. És l'oferta més concreta que ens ha vingut de fora i comença a ser hora que potser resolguem què fem de la gent. [...] si Xile diu ara que podem anar-hi, el més sensat serà potser anar-hi [...] el temps passa i no s'obren camins desgraciadament i potser no podrem triar triar els millors.¹⁵

Efectivament, la possibilitat de l'exili xilè es va perfilant: Francesc Trabal enllesteix les gestions necessàries amb el cònsul Pablo Neruda i el grup d'escriptors refugiats a França surt de Marsella el 8 de desembre de 1939 a bord del *Florida* i arriba a l'estació de Santiago de Xile el 9 de gener de 1940. Josep Maria Trabal, doncs, s'installa definitivament a Xile, a Valparaíso, amb la seva dona Georgette, fins al final de la seva vida, el 1981. Joan Oliver viu a la capital xilena amb Concepció Riera fins al 1948, quan tornen a Catalunya. Al fons personal d'Oliver es conserven tres cartes de Josep Maria Trabal adreçades a l'amic escriptor. Porten data de 8 de juny i 29 de novembre de 1948 i 23 de juny de 1952 i el seu contingut és bàsicament personal. No hi apareix cap referència a la traducció d'*Allò que tal vegada s'esdevingué* però donen compte, si més no, de la cordialitat entre tots dos corresponents i de la relació segurament intensa durant els anys xilens, en què van «participa[r] a tantes trifulques». ¹⁶ Un exemple d'aquestes activitats podria ser la col·laboració al programa «Hora catalana» de Radio Huckle, dirigida per Joan Gratacós i Joaquim Sabater, que s'emetia en català, i en què també hi va participar en Francesc.¹⁷ El 1948, just després d'haver tornat a Catalunya, la mort sobrevinguda de Concepció Riera és motiu d'una carta de condol. Sembla, però, que les lletres creuades entre els dos companys van ser més nombroses que no pas el testimoni conservat al fons Oliver. A la carta de 1952 Trabal es refereix a «la nostra relació epistolar una vegada l'any», i a l'epistolari entre Oliver i Xavier Benguerel aquest primer es refereix al carteig amb «l'aranya estira cabells», segons l'apellatiu que dedica al seu traductor, amb qui té, segons diu, «un pacte sagrat d'escriure'ns pel nostre sant, passi el

esperons que vous pourrez partir samedi. [...] Pour le Comité d'accueil: René BLECH.» (Fons Joan Oliver i Sallarès/AHS, AP 163/1).

¹⁵ Citat del pròleg de Maria Campillo a Francesc Trabal, *Els contracops de l'enyorança. Escrits de l'exili* (Sabadell: Fundació La Mirada, 2011). La carta es recull a Maria Campillo i Francesc Vilanova, eds., *La cultura catalana en el primer exili (1939-1940). Cartes d'escriptors, intellectuals i científics*, «Quaderns de l'Arxiu Pi i Sunyer» 4 (Barcelona: Fundació Carles Pi i Sunyer, 2000), 74.

¹⁶ Josep M. Balaguer, «Francesc Trabal i la paròdia de la novella», dins *De Rusiñol a Monzó: humor i literatura* (Barcelona, Abadia de Montserrat, 1996), 67-87.

¹⁷ Del pròleg de Maria Campillo a Trabal, *Els contracops*, 14-15.

que passi, i tinc una mena de temor supersticiós si no ho faig».¹⁸ A partir d'aquesta mateixa font ens assabentem, per exemple, que Josep M. Trabal treballà amb el seu germà Francesc a Rapa-Nui, l'editorial que havien creat dedicada als llibres infantils.

La traducció: hipòtesis i aspectes lingüístics

De les dues versions de l'obra a què ens hem referit més amunt, la traducció segueix el text publicat el 1936. Aquest fet, així com l'esbós del periple vital de Josep M. Trabal ens permeten de formular tres hipòtesis per datar la traducció i oferir una explicació sobre els motius que podrien haver motivat aquesta iniciativa.

- a) Trabal va traduir l'obra a Catalunya, durant la Guerra Civil o poc abans de la sublevació militar. Aquesta hipòtesi sembla poc probable, ja que les ocupacions de Trabal en aquell moment eren prou allunyades de la traducció i l'activitat literària.
- b) La traducció del text es va fer a França, entre febrer i desembre de 1939 durant l'estada a Roissy-en-Brie o a Montmorency, ja que l'estada precedent a Tolosa va ser molt curta. Aquesta sembla, de fet, la hipòtesi més raonable. D'una banda, la incertesa sobre les ocupacions professionals dels exiliats podria explicar que Trabal comencés la traducció com a projecte concret i a curt termini. D'altra banda, la intenció del grup de la ILC a partir de la fugida de Catalunya és de reprendre les activitats a l'exili des del primer moment, com ara la publicació de la *Revista de Catalunya*. En aquest sentit, inicia «una política d'ajuda econòmica als escriptors exiliats i es [preocupa] per la represa de les activitats intel·lectuals».¹⁹ Tot i així, aquestes iniciatives es veuen en part frustrades pel protagonisme que exerceix el conseller Antoni M. Sbert, amb la creació de la Fundació Ramon Llull i l'organització de l'assistència als exiliats. Pel que fa a la traducció, podem pensar, doncs, que davant de la possibilitat de quedar-se un temps a França, el grup dels germans Trabal i el mateix Joan Oliver pensessin en la possibilitat de dur a escena *Allò que tal vegada s'esdevingué* en traducció francesa.
- c) Finalment, hi podria haver una tercera hipòtesi: la traducció va ser feta a Xile a partir del 1940. Com sembla intuir-se pel contingut de les cartes, Trabal i Oliver estaven en contacte durant els anys a Xile, però si fem cas a l'explicació menys enrevessada, sembla poc probable que Josep M. Trabal, finalment traductor amateur, emprenguéss aquesta tasca en un país hispanòfon i en un context en què l'edició o la representació de l'obra en francès semblen poc probables.

Com hem explicat més amunt, la traducció de Josep M. Trabal inclou nombroses correccions afegides a mà, però manté així mateix força errades, com consignem en els criteris d'edició. A banda de les errades ortogràfiques bàsiques, que corresponen, per

¹⁸ Benguerel & Oliver, *Epistolari*, 375.

¹⁹ Josep Massot i Muntaner, «Els camins de la Fundació Ramon Llull», dins *Professor Joaquim Molas: memòria, escriptura, història*, 2 vol. (Barcelona: Universitat de Barcelona, 2003), 684.

exemple i en gran mesura, a l'accentuació, les consonants dobles i de vegades a l'escriptura de les desinències verbals —confusió de la primera i la tercera persona del pretèrit imperfet, per citar-ne una—, bona part de les solucions incorrectes o inadequades de la traducció corresponen al calc de la forma catalana. Com indiquem en nota al peu, en alguns casos el calc apareix a nivell lèxic. Així, trobem formes com «s'exculper», «contagier» o «terrisse» en lloc de «se disculper», «contagionner» o «casserole en terre cuite». Pel que fa al trasllat d'algunes expressions fixades a la llengua, en molts casos la forma francesa segueix també l'original i així trobem «sain et intacte» (sa i estalvi), en comptes de l'equivalent francès «sain et sauf» o, a nivell de la construcció sintàctica, «comme chair et ongle» en lloc de «comme la chair et l'ongle», entre d'altres. En aquests casos, es tracta de calcs prou evidents del català que la consulta dels diccionaris o repertoris pertinents pot resoldre. A un altre nivell gramatical, que afecta la formulació sintàctica d'algunes frases, especialment en aquells casos en què l'original reproduïx construccions pròpies de la llengua oral, la traducció presenta igualment una estructura propera a la forma catalana i que pot resultar impròpia en francès. N'és un exemple el trasllat de frases interrogatives catalanes com ara «¿T'ha parlat el serpent potser?» per «peut-être le serpent t'a parlé?» o d'exclamatives com «L'hem pagat car aquest collaret!» per «Ce que nous l'avons payé cher ce collier!» en comptes de «Comme nous l'avons payé cher ce collier!», entre d'altres. Tot i així, a banda d'aquestes imperfeccions lingüístiques —moltes de les quals, val a dir, no n'interfereixen la comprensió— el text compta amb algunes solucions de traducció que ens sembla pertinent comentar.

El model de llengua d'*Allò que tal vegada s'esdevingué* és un dels aspectes més reeixits de la comèdia i, de fet, el llenguatge en sí, com a facultat humana, n'és un dels temes. Aquí no analitzarem pas aquest model, ni tampoc el resultant en la llengua d'arribada, però sí que assenyalarem alguns usos particulars de la llengua així com les solucions de traducció emprades i les seves implicacions. L'argument de l'obra recrea la història bíblica de la família formada per Adam i Eva i reproduïx les relacions de poder i els tics de comportament del model tradicional de família burgesa. Com que en aquest cas la família protagonista és la primera de totes,²⁰ tot l'argument de la història es construeix a partir del fet fundacional i això proporciona un gran nombre de situacions equívokes i de diàlegs amb dos nivells de significat. En alguns casos, el tema d'aquests equívocs és el llenguatge, amb el qual es creen situacions còmiques precisament pel caràcter fundacional que té tota acció o reflexió dels personatges. Els elements metalingüístics no només d'aquesta obra d'Oliver, sinó d'altres textos seus dels primers anys, així com d'altres obres dels autors del Grup de Sabadell (i, al capdavant, *L'any que ve*) han estat assenyalats en alguns articles²¹ i aquí no ens pertoca de reprendre aquesta problemàtica, però és un element que cal tenir en compte per encarar-

20 De fet, aquest és el títol d'una comèdia de Jules Supervielle, *La première famille* (1936), que reproduïx un argument pràcticament idèntic. Miquel M. Gibert ja va assenyalar les coincidències d'aquest text i d'*Adam et Ève* (1953) de Sacha Guitry en la seva monografia.

21 Per exemple: Josep M. Balaguer, «La Brevetat com a estratègia de reflexió literària en el grup de Sabadell», dins *Actes del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu* (Barcelona: Institut Interuniversitari

nos al comentari d'alguns aspectes de la traducció. L'operació —més o menys velada gràcies als recursos de la comèdia— de fer explícits uns raonaments sobre el llenguatge assigna un grau de consciència lingüística als personatges que suposa, a parer nostre, un condicionant més per a la traducció. En un diàleg entre Caïm i Adam el primer reproduïx un raonament lògic, que exemplifica perfectament el seu caràcter enfrontat al del pare. Formulació lingüística i contingut del missatge transmeten la posició de Caïm envers el rol «social» del seu pare:

CAÏM: Jo sé on vaig. Tinc una missió a complir: ara ho veig clar. Tu, Adam, ja no pots fer res de bo. Ets l'home de l'Edèn; l'Edèn s'ha acabat; doncs s'ha acabat l'home. Un peix fora de l'aigua. Un ésser *frustrat*...²²

La resposta d'Adam (personatge gandul i nostàlgic) no reprèn la forma argumentativa del seu interlocutor, sinó que s'agafa a l'última paraula de la intervenció del seu fill per mofar-se'n en base, precisament, a la llengua que utilitza, perquè Caïm és un creador de llenguatge:

ADAM, *molestat, irònic*: No has sentit quina parauleta? Aquí, aviat no ens entendrem. Jo vaig fixar un vocabulari i unes regles de parlar amb l'ajut de Jahvé. I eren més que suficients. Però aquest ximple, vinga introduir mots nous i vinga complicar el llenguatge. Després inculca les seves estúpides innovacions a sa mare i a sa germana, i vet aquí una altra manera d'amargar-nos les hores. Jo mateix, sense voler, me n'encomano!²³

Un dels reptes de traducció del diàleg és mantenir les característiques discursives dels dos interlocutors, ja que la intenció de llenguatge, sobretot de la intervenció d'Adam, es basa en la forma del missatge de Caïm. Adam obvia l'argumentació «modèlica» del seu fill, però el fet d'obviar-la fa que el seu missatge contrasti encara més amb la intervenció de Caïm. De fet, el sarcasme que construeix Adam a partir de l'ús de la paraula «frustrat» és possible, en part, gràcies no només a la intervenció precedent de Caïm, sinó a la construcció global del personatge. La pretesa excepcionalitat de l'adjectiu «frustrat» és una construcció tan artificial com la falla mateixa que explica tota l'obra: el que percep i pot compartir el lector o l'espectador no és, evidentment, la invenció d'una paraula, sinó la capacitat d'un personatge com Caïm per assenyalar uns fenòmens psicològics (aquí, la frustració) dels individus de la seva «microsocietat»; en aquest cas, la família. El que hi ha darrere de la pugna entre tots dos personatges no és altra cosa que la lluita pel poder, i el camp de batalla és el llenguatge: «A través del llenguatge intentem d'imposar-nos a l'altre, el nostre jo s'hi canalitza, la nostra

de Filologia Valenciana/Abadia de Montserrat, 1998), 143–163; i «“Knockin'on heaven's door”: sobre la narrativa de Joan Oliver», *Serra d'Or* 475–476 (juliol–agost 1999): 51–53.

²² Joan Oliver, *Allò que tal vegada s'esdevingué* (Barcelona: Edicions de la Rosa dels Vents, 1936), 21.

²³ Ídem.

identitat s'hi manifesta, però no solament pel que hi puguem expressar, sinó també per l'acte mateix d'expressar-nos»:²⁴ un dels elements bàsics per a la configuració de les idees literàries covades en el context del Grup de Sabadell. Vegem la traducció proposada per Trabal:

CAÏN: Je sais ce que j'ai à faire. J'ai une mission à remplir. À présent je le vois clair. Toi, Adam, tu ne peux désormais rien faire de bon. Tu es l'homme de l'Éden: l'Éden est fini, alors tu es fini. Un poisson hors de l'eau. Un raté.

ADAM: (*gêné, ironique*). Tu n'as pas entendu ce petit mot? Ici bientôt nous ne nous comprendrons plus. J'ai fixé un vocabulaire et des règles du langage avec l'aide de Jahvé. Et c'était plus que suffisant. Mais cet imbécile n'arrête pas d'introduire des mots nouveaux et de compliquer la langue. En plus, il inculque ses stupides innovations à sa mère et à sa sœur, et voici encore une autre façon de nous empoisonner l'existence. Moi même, sans vouloir, je me contagionne.

La traducció més o menys literal del diàleg entre Caïm i Adam no sembla especialment complicada quant al lèxic, a la construcció sintàctica o als referents socioculturals, però la necessitat de mantenir escrupolosament totes les intencions de llenguatge és fonamental per transmetre amb fidelitat el caràcter dels personatges i el sentit del text. En certa manera, si al text original hi conviuen la consciència lingüística de l'autor —decisiva per a les seves idees literàries— i la dels personatges, determinada pels seus rols de creadors de llenguatge *ex-nihilo*, en un context fundacional, a la traducció, la consciència lingüística del traductor s'afegeix a aquesta convivència.

Un segon aspecte particularment interessant pel que fa a la traducció concerneix els refranys i frases fetes, amb una presència prou important en el text. L'ús d'aquestes expressions permet en molts casos la creació d'una llengua àgil, amb trets evidents d'oralitat però amb una recreació eminentment literària. En alguns casos, els refranys apareixen alterats bé per adaptar-los a les exigències del context fundacional, bé perquè busquen la comicitat. En un passatge, el personatge de Querub, l'àngel, respon a Caïm: «Jo? Et seré franc. Feia allò que els homes en dieu nedar i guardar la túnica. Volia i dolia.»²⁵ L'alteració de l'expressió «nedar i guardar la roba» busca, evidentment, la comicitat i és coherent amb les indicacions escèniques que obren el text.²⁶ L'opció adoptada pel traductor és «nager entre deux eaux»; és a dir, nedar entre dues aigües. El *Trésor de la Langue Française*²⁷ defineix aquesta

²⁴ *Op. cit.*, 42.

²⁵ Josep M. Balaguer, «Francesc Trabal i la paròdia de la novella», dins *De Rusiñol a Monzó: humor i literatura* (Barcelona, Abadia de Montserrat, 1996), 67–87.

²⁶ «Els homes vesteixen una mena de túnica de teixit de palla o ràfia, sense mànigues i curta fins als genolls.», *op. cit.*, 7.

²⁷ Recurs en línia: <http://atilf.atilf.fr/>

expressió com «se ménager deux partis opposés» i *Le Petit Robert*²⁸ en diu: «ménager deux partis, éviter de s'engager à fond». És veritat que el significat de l'expressió de la traducció no s'allunya del de l'expressió de l'original, però el fet que «nedar entre dues aigües» també existeixi en català pot contribuir a posar en dubte la idoneïtat de la traducció. De fet, sembla que la coexistència d'aquesta frase feta en francès, català i també en espanyol s'explica per l'adaptació del proverbi llatí *duabus sellis sedere*,²⁹ que traduiríem per «seure entre dues cadires». Pel que fa a la segona frase, «volia i dolia», l'opció del traductor és agafar-ne el significat i tradueix «hésiter», ja que una traducció més literal que reproduís les dues formes verbals catalanes no seria satisfactòria.

Trobem un segon exemple de traducció d'una frase feta en una altra intervenció de Querub: «Quin secret! El secret de l'ametller... La confiança d'aquest descobriment temps ha que ha arribat a la Glòria».³⁰ De fet, aquesta frase feta apareix escapçada; l'expressió completa és «el secret de l'ametller, que ningú havia de saber-lo i tothom el va saber» o bé, una variant recollida al DCVB,³¹ «el secret de N'Ametller, que el sap un de cada carrer». El fet que la frase aparegui incompleta convida a pensar que al moment d'escriptura podia ser força popular, i que el lector o l'espectador podien reconèixer el refrany original. En el cas de la traducció, la solució proposada resol amb força èxit el trasllat del refrany, però no pot mantenir el joc d'utilitzar només la meitat de la frase feta. La frase proposada és: «Quel secret! Le secret de polichinelle», que *Le Petit Robert* defineix com «un faux secret bien vite connu de tous». En aquest cas, la intenció de significat buscada amb la frase feta catalana es manté intacta i podem dir que la proposta de traducció incrementa el joc de referències de la intervenció del personatge, ja que, en el refrany francès, *polichinelle* remet al personatge geperut de la *commedia dell'arte* i del teatre de marionetes.

Finalment, un tercer element interessant des del punt de vista de les opcions adoptades pel traductor fa referència a un aspecte de caire sociolingüístic. En una intervenció del Diable la indicació escènica precisa: «DIABLE: *parlant amb fonètica lleidetana*: Eva! Psit! Eva!».³² La solució proposada pel traductor és: «DIABLE: (*il parle avec l'accent de Marseille*) Ève... Ève...» El joc tant de l'autor com del traductor consisteix, doncs, a assignar al personatge del Diable un dialecte identificable amb prou facilitat pel lector o l'espectador i que, en tots dos casos, és diferent del dialecte de base per a la llengua estàndard. En el cas de la proposta de la traducció, l'accent marsellès és força connotat des del punt de vista de la variant hegemònica en la llengua estàndard. L'opció del traductor juga, per tant, amb una certa estigmatització de les variants dialectals tot buscant, sens dubte, d'incrementar l'efecte de comicitat en l'espectador.

28 *Le Petit Robert* 2013 (París: Dictionnaires Le Robert, 2013).

29 Antoni Peris, *Diccionari de locucions i frases llatines* (Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2001).

30 *Op. cit.*, 49.

31 *Diccionari català-valencià-balear*. Recurs en línia: <http://dcvb.iecat.net/>

32 *Op. cit.*, 31.

Criteris d'edició

L'edició d'aquesta traducció se serveix del mecanoscrit únic que, com hem indicat, presenta nombroses esmenes escrites a mà, que apliquem en la nostra transcripció. Així mateix, consignem en nota al peu algunes possibles esmenes a les solucions de traducció proposades. En aquests casos, com hem indicat, algunes construccions sintàctiques en francès calquen sovint la forma catalana. També esmenem algunes formes lèxiques incorrectes en nota al peu. Pel que fa a la resta d'intervencions sistemàtiques que hem aplicat al mecanoscrit, són les que indiquem tot seguit.

Regularitzem el tractament tipogràfic seguint les convencions més usuals per a l'edició de textos dramàtics: utilitzem la versaleta per indicar els diàlegs i la cursiva per a la didascàlia. Al mecanoscrit els noms dels personatges apareixen abreujats, de manera que «C» indica «Caïn»; «A», «Adam»; «Ab», «Abel», etc. En la nostra edició restablím el nom sencer.

Normativitzem l'accentuació, que presenta nombrosos problemes en el mecanoscrit, i en alguns antropònims canviem «Cain» per «Caïn» i «Cherubin» per «Chérubin» seguint les formes de la *Traduction Oecuménique de la Bible* (Alliance Biblique Universelle-Éditions du Cerf) i de l'enciclopèdia Larousse. També regularitzem les formes «Jahvé», utilitzada fins a la meitat del text, i «Jéhovah», que presentaven variacions en l'accentuació i la hac, d'acord amb les mateixes referències bibliogràfiques.

Quant a l'ortografia general, hem aplicat correccions com ara: «raphia» per comptes de «rafia»; «efféminés» per «aféminés»; «corps» per «cos»; «afin» per «à fin» i «incorrigible» per «incorregible». També hem adaptat els hidrònims a la normativa francesa: «Tigre» en lloc de «Tigris» i «Euphrate» en comptes de «Eufrates», calcats de la forma catalana. Les esmenes relatives a la morfologia afecten algunes formes verbals i un determinant: «ce ébrouement» per «cet ébrouement». Pel que fa a la sintaxi, corregim alguns usos inadequats dels pronoms: «viens-y» per «viens»; «voles-y» per «vole», «qui a Caïn» per «que Caïn a».

Finalment, pel que fa als signes de puntuació, l'estat del mecanoscrit en dificultava de vegades la llegibilitat. En aquests casos hem recorregut quan ha estat possible a l'edició catalana per verificar-ne el sentit. En general, pels signes de punt, dos punts, coma i punts suspensius el mecanoscrit coincideix amb l'original. En canvi, pel que fa als signes d'exclamació i als interrogants, el mecanoscrit presenta un punt més marcat en lloc d'aquests signes. En aquests casos, hem adaptat els interrogants i signes d'exclamació d'acord amb l'edició catalana.

JOAN OLIVER

LE VRAI DRAME DU PARADIS

(Traduit du catalan par J. M. Trabal)

Pour sa représentation, cette pièce peut être divisée en deux actes, le premier se finissant par les mots d'Adam: «Voici la colère et la vengeance de l'Éternel Dieu Tout-Puissant», à la page 28.¹

Les hommes sont habillés avec une espèce de tunique de tissus de paille ou de raphia, sans manches, et courte jusqu'aux genoux. Les femmes sont habillées comme les hommes mais avec quelques petits riens de coquetterie rudimentaire. Adam porte une barbe mal soignée. Caïn est brun et a la figure abondamment munie de duvet. Abel est blond et efféminé. Ils vont tous pieds nus.

Le Chérubin est habillé avec une tunique bleu ciel, sans manches et courte jusqu'aux genoux. Il est blond platiné. Il porte un grand diadème doré.² Des grandes ailes blanches. Des sandales, blanches aussi. Il porte une épée.

Le Diable est habillé comme l'Ange, mais sa tunique et son diadème sont rouges. Il est brun. Des ailes et des sandales noires. Il porte une petite fourche.

PERSONNAGES

ADAM, vingt-deux ans, apparence de quarante

ÈVE, vingt-deux ans, apparence de quarante

CAÏN, vingt ans

ABEL, dix-neuf ans

NARA, dix-huit ans

CHÉRUBIN,

DIABLE

VOIX DE JAHVÉ

1 La indicació d'aquesta pàgina no correspon a la nostra edició.

2 Indiquem en nota al peu i entre cometes algunes correccions i possibles esmenes. Aquí: "un grand diadème doré".

Une plaine qui domine une vallée de végétation exubérante. Au loin, on voit des champs récemment fauchés. Au fond, une chaîne de montagnes. Au premier plan, à droite, une cabane en pierre avec une petite porte. Devant la porte des sièges rustiques, des outils primitifs, des objets de terre cuite. Dans un angle au fond, une source. Un dimanche matin du mois de juin.

Apparaissent au fond le CHÉRUBIN et CAÏN, celui-ci mange une pomme

CHÉRUBIN : *(en criant vers la cabane)* Adam... Adam...

CAÏN : Je n'ai rien fait de mal...

CHÉRUBIN : Tu as désobéi Javhé. Et c'est déjà la deuxième fois *(criant)* Adam...

CAÏN : Oui. Père dit que Javhé nous défendit l'entrée du Jardin. Mon crétin de frère n'ose même pas en regarder les portes. Mais moi je n'arrive pas à comprendre ces ordres. Là-bas les fruits sont plus beaux, d'après ce que l'on voit du dehors, et comme ils doivent être appétissants. Et les animaux de toutes sortes y sont dociles et se laissent attraper avec les mains. D'ailleurs tu le sais bien...

Pendant que CAÏN a parlé, le CHÉRUBIN ayant aperçu une de ces pierres qui plus tard seront utilisées pour aiguiser, y aiguisse son épée.

CHÉRUBIN : *(sans laisser son travail)* Va avertir ton père...

CAÏN : *(sans bouger, en admiration devant l'épée)* Tout de suite...

CHÉRUBIN : Fais ce que je te commande.

CAÏN : Quelle épée plus luisante et plus achevée. C'est comme celle-ci que j'en voudrais une,³ moi... ah. *(Indigné)* Tu sais, ces outils en corne de renne et en défense d'éléphant que j'ai eu l'idée de faire ? J'y avais travaillé pendant je ne sais combien de dimanches. Eh bien, père les a jetés au puits. Il dit que les choses faites en dimanches ne profitent pas.⁴ Quelle inconscience. J'ai failli le battre.

CHÉRUBIN : Ton père ?

CAÏN : Ces outils auraient rendu mon travail plus léger... Tu ne sais pas comme ces bêches me font suer...

CHÉRUBIN : Javhé a dit : « c'est à la sueur de ton visage que tu mangerais du pain tous les jours de ta vie ».

CAÏN : Oui, mais regarde. Père n'a plus jamais pris une bêche depuis que moi j'ai pu en lever une avec mes mains. Et Abel, l'enfant gâté de la maison n'a jamais ramassé un seul brin de paille. Et bien, oui, moi aussi je ferais le berger si... Moi je ne peux aller à la chasse et à la pêche qu'une seule fois tous les sept jours, tandis que lui...

CHÉRUBIN : Caïn, ton langage ne me plaît pas. Je ne sais quelle mauvaise semence tu portes dans ton cœur. Est-ce que peut-être le serpent t'a parlé ?⁵

3 "si luisante et si achevée. J'en voudrais une comme celle-ci"

4 "les choses faites les dimanches ne sont pas de bon profit"

5 "le serpent t'a parlé, par hasard ?"

CAÏN : Qu'est ce que tu dis, Ange ? Ah ! Ah ! Ah !... Est-ce que toi aussi tu crois que les bêtes parlent comme nous autres ?

CHÉRUBIN : (*fâché*) Idiot. Il dit des choses que tu ne comprends pas et que tu n'arriveras jamais à comprendre... Que sais-tu, toi, du pouvoir de Jahvé ? Et du pouvoir de l'esprit du mal, fou d'orgueil, maître de trahisons, éternel ennemi du bien-être de Javhé ?

CAÏN : Assez. Assez. Ne prends pas la chose comme ça, Ange. Tu as raison. Je suis un pauvre type. Moins qu'une de ces bêtes qui ne parlent pas. Parce que maintenant je me rends compte que je suis la seule créature de tout le pays, et cela paraît vaste, et au delà des montagnes les plus bleues il doit y avoir, encore, d'autres pays et d'autres territoires —et bien... qu'est-ce j'allais dire ? Ah, que je suis, somme toute, la seule créature du pays qui travaille, qui sue, qui courbe son corps sur la terre. (*Il a fini de manger la pomme et il en sort deux autres de la poitrine. Il en offre une à l'ange et il en entame une autre.*) Tu veux une pomme ?

CHÉRUBIN : (*après une vacillation*) Et bien, oui, merci, ça sera pour la garde.

Il garde la pomme, et ayant fini d'aiguiser l'épée l'essuie avec une feuille et la regarde à pleine lumière en la levant.

CAÏN : (*pour l'épée*). Je n'ai jamais rien vu de plus désirable. Ange... si j'en demandais une à Javhé... Qu'est-ce que tu en penses ? Bien demandée, hein ? (*en prenant l'épée avec un soin excessif*) Laisse-moi la tenir un moment.

CHÉRUBIN : (*avec de la sympathie*) Tu es bien différent de ton père et de ton frère... et des femmes, Caïn. Tu me fais un peu peur. Je crains que le Seigneur —et que Lui me pardonne— ne sait pas tout à fait avec qui il a affaire. Tu lui en donneras du travail (*confidentiel*). Tes parents l'ont déjà déçu, et comment ! Puisque maintenant il a ce Jardin de l'Éden, quelque chose de merveilleux fermé et verrouillé et avec 21 d'entre nous en garde permanente, malgré que nous soyons de manque⁶ là où nous étions. Et voici que toi, on le dirait au moins, tu es en train de lui jouer encore un sale tour.

CAÏN : Quel tour ?

CHÉRUBIN : Je n'en sais rien. Tant mieux si je me trompe. Mais moi je te conseille d'être plus modeste, plus craintif du Seigneur. De ne pas te plaindre de ton sort. Et surtout de faire ton possible pour qu'il soit très content de toi.

CAÏN : Qui ça ?

CHÉRUBIN : Mais Javhé, mon vieux.

CAÏN : (*en train de penser à autre chose*) Oui... Elle est vraiment drôle —si on y pense un peu— toute cette histoire de la faillite de mes parents...

CHÉRUBIN : Tu vois ? Tu recommences...

CAÏN : Mais si c'est toi qui as entamé le thème. C'est quelque chose qui m'a toujours préoccupé. Mère jure que le serpent l'a trompée. C'est déjà difficile à croire, mais admettons-le...

CHÉRUBIN : Qui est-ce qui t'a appris à raisonner comme ça ?

6 «malgré que nous manquions»

CAÏN : ... admettons-le. Mais comment a-t-il été possible⁷ puisque Javhé, qui passait toute sa journée au Jardin à surveiller les débuts de tout, ne s'est pas rendu compte qu'on lui fauchait l'herbe sous les pieds, qu'on lui abimait ce qu'il venait de faire et qu'il avait jugé avoir réussi ? Est-ce qu'il ne voit pas, ne sait pas tout, Lui ? Est-ce qu'il ne devine pas tout ?

CHÉRUBIN : (*avec une énergie simplement officielle*) Tais-toi, est-ce que tu blasphèmes contre ton Seigneur ?

CAÏN : Moi ?

CHÉRUBIN : Tu me contagies⁸ des mauvaises idées Avant de vous créer vous autres les hommes, Javhé nous assura que vous seriez une race inférieure. De belles créatures limitées et inoffensives pour les distractions et loisirs incommensurables du Seigneur. L'essai d'Adam nous a à moitié convaincus. Mais toi, Caïn, tu m'as fait comprendre qu'il y a des hommes et des hommes. Des hommes que nous autres les Anges n'attendions nullement. Ce n'était pas ce qui était convenu... (*Transition*). ...Assez ! Je suis en train de parler avec toi comme si tu étais de mon espèce. Je te trouve bien au courant des sujets qui ne te regardent pas. Je suis venu pour te dénoncer à ton père. C'est pour ça que je suis venu et pas pour écouter tes sottises... (*et criant à la porte de la cabane*) Adam, Adam, un ange t'appelle.

CAÏN : Tant pis. Je vais le faire lever. Il passe ses dimanches couché. Et les autres jours à peu près... (*Entre dans la cabane. Pause. Il réapparaît avec une dalle aux mains*) Il va sortir. Tous les autres sont dehors (*en montrant la dalle à l'ange*) Ange, qu'est ce que tu en dis ?

CHÉRUBIN : C'est toi qui l'as peinte ?

CAÏN : Et alors. Tu vois, celui-ci vole... celui-là se repose sur une branche... Ça représente un bison.

CHÉRUBIN : Et celui du dessous ?

CAÏN : Je ne peux pas te le dire. Je ne me souviens pas du nom que mon père lui a donné. C'est à dire, c'est lui qui l'a oublié. Tous les jours il perd davantage sa mémoire. En réalité, cette histoire du baptême des bêtes à l'Éden fut quelque chose de très embrouillé: je veux dire qu'on n'a suivi aucune méthode. Voilà pourquoi la confusion qui s'est produite ne me surprend pas... Une fois j'avais oublié le nom du loup, je l'ai demandé à mon père et il m'a répondu: agneau. Et depuis je m'en fiche pas mal. Si je ne sais pas un nom, je l'improvise... Tu connais ce petit animal qui produit le miel ? —quelque chose bien sucré— mais qui aussi donne ces piqûres qui font des cloques dans la peau ? Et bien, pour moi, c'est une abeille, tu saisis ?

CHÉRUBIN : Comme tu es malin. Tu veux dire qu'elle est comme ton frère... (*Transition*). Et Adam ? Il va épuiser ma patience.

CAÏN : Il va venir. Est-ce que ça ne te plaît de bavarder avec moi ? (*En voulant donner de l'intérêt à la conversation*). À toi je peux tout dire. Et à ma sœur aussi, malgré qu'elle ne

⁷ "comment cela a-t-il été possible"

⁸ "contagionnes"

comprenne pas beaucoup de choses. Mais elle est si tendre. Est-ce que les femmes ne vous plaisent pas à vous autres, anges ?

CHÉRUBIN : Caïn.

CAÏN : Excusez-moi, excusez-moi. De quoi je me mêle ?... Alors, comme je te disais, Nara est tendre... tendre... Abel parfois essaie de la toucher mais la petite ne se laisse pas faire. (*Avec un orgueil naïf*) Moi je lui plais davantage. Et tu sais quoi ? Tout comme je peins ces animaux, je vais essayer de la peindre telle qu'elle est... Mais le Père se met en colère s'il sait que je peins. L'imbécile. Il dit que ça c'est des fantaisies qui me distraient au travail. Du travail. (*Confidentiel*) Et à présent je peins en cachette sur les murs d'une caverne profonde et difficile à trouver. La caverne de Descend-et-regarde, comme je l'appelle... Tu t'ennuies, ange ?

CHÉRUBIN : Ah, Caïn, Caïn. Les dimanches ne te font pas du bien.

ADAM *apparaît*.

ADAM : Salut, Ange. Il y a longtemps que tu es là ?

CHÉRUBIN : Puisque vos visiteurs sont rares vous devriez être plus polis avec eux.

ADAM : Excusez-moi, Ange. Nous sommes dimanche. Et même Javhé —je l'ai entendu de ses propres lèvres— se reposa le septième jour.

CAÏN : On se demande de quel travail tu te reposes...

ADAM : Tais-toi mauvaise langue, est-ce que par hasard je te parle ? (*en se rendant compte qu'il mange une pomme*) Jette cette... pomme, condamné.

CAÏN : (*doucement à l'ange*) Il ne peut pas souffrir les pommes.

CHÉRUBIN : Je le comprends très bien. Jette-la.

CAÏN : (*étonné des considérations de l'ange envers ADAM*) Tu le dis sérieusement ? (*il jette la pomme*) Est-ce que tu ne vois pas comme il me traite mal ? Comme si je n'étais pas de son sang.

ADAM : (*à l'ange*) Qu'est-ce qu'il rouspète ?

CHÉRUBIN : (*à ADAM, lui posant la main sur le dos*) Assieds-toi, Adam. Je viens justement te parler de ton héritier. Aujourd'hui...

ADAM : Héritier de quoi ? De ma honte ?

CAÏN : (*faisant des exercices avec l'épée, et lorsqu'il entend son père dit :*) Tralaralara...

ADAM : Va-t-en si tu ne veux pas que...

CHÉRUBIN : (*avec énergie*) Tu vas me laisser parler ? Il faudra que je te rappelle que je suis ange de Javhé ?

ADAM : (*en s'asseyant de nouveau*). Pardon, dis, dis...

CHÉRUBIN : J'ai surpris Caïn lorsqu'il essayait d'escalader la grille du Jardin de l'Éden. Et c'est déjà la deuxième fois qu'il essaye. Et je viens t'avertir que s'il récidive encore, il sera puni avec toute rigueur. Je l'ai déjà sermonné, mais tu as l'obligation de le surveiller; dans ce cas ta responsabilité comme chef de famille est bien claire. Pense que jusqu'à aujourd'hui, j'ai été tolérant par égard à notre amitié, jusqu'à présent je crois que nous avons réussi à éviter que Javhé connaisse les tentations de Caïn. Mais si le péché se répétait, ce serait moi-même qui lui apprendrais. La situation vis-à-vis du pouvoir est un peu délicate

—une vieille histoire qui ne t'intéresse pas— une imprudence quelconque pourrait me faire perdre tout ce que j'ai avancé en trente-huit siècles, (*en réfléchissant*)... oui... bientôt trente-neuf. Tu comprendras que je ne risquerai pas ni un pouce de ma tranquillité pour vous, à qui je connais d'hier !⁹

ADAM : Hélas... cet enfant... Cette espèce d'enfant que Javhé m'a donné. Est-ce que ma peine n'était pas déjà assez trop grande ?¹⁰ Il est possible que mon péché soit aussi grave que ce que l'on dit. Mais je vous assure que dans ma pénitence et ma punition on n'y a rien épargné... (*Commençant une péroration que le CHÉRUBIN a déjà supporter d'autres fois*) Le seul fait de me priver de VIE, de la seule VIE que je puisse vivre...

CHÉRUBIN : Bien, bien, Adam...

CAÏN : Nous y voilà.

ADAM : Ange, écoute-moi, par... chose... par Javhé. (*Humblement*) Laisse-moi m'épancher un peu... Pense que personne ne fait attention à moi, personne ne me plaint. La pauvre Eve a déjà assez de chagrin d'avoir été la cause d'une dégringolade comme la nôtre. Et les soucis de la maison lui pèsent tant. Et les couches qui l'ont déformée. Et avoir à élever les trois enfants avec une patience et un dévouement que vous autres les anges ne pourrez jamais imaginer.

CAÏN : Vous y allez un peu fort...

CHÉRUBIN : (*à ADAM qui veut répondre à CAÏN*) Laisse-le (*à CAÏN*). Et toi, tais-toi.

ADAM : Merci, ange. Et à présent, ça va encore. L'habitude nous a déjà rendus insensibles. Les débuts, après la chute furent extrêmement pénibles (*en reprenant haleine*) parce que... à l'Éden —je ne veux pas y penser— nous trouvions tout fait, on se régala. Nous ne faisons rien, tu sais ce que je veux dire ? N'est ce pas ? RIEN du tout. Même à l'ombre, les fruits nous tombaient dans les mains juste au moment où notre cœur commençait à les désirer. Javhé nous traitait avec toute sorte d'égards. Il passait des heures entières à contempler comme nous vivions tranquilles, enlacés, en respirant calmement. Il passait la journée étendu là où la rivière se divise en quatre bras, en parcourant le corps d'Eve avec le bout des doigts. Et elle faisait la même chose avec moi. De temps en temps, nous comptions les arbres que nous trouvions beaux et les fruits savoureux à la bouche qu'il y avait partout. Hélas. Pourquoi nous avons laissé cette façon tranquille de passer notre temps ? Mais c'est incroyable, elle s'en lassa... (*en colère*) Elle s'en lassa, comme je te le dis. Et dès ce moment-là, allez !, nous avons commencé à nous promener aux bords des rivières et à jeter des petits cailloux dans l'eau... Et à secouer les branches des arbres fruitiers : des pommes éparpillées par terre et des oiseaux volant sur nos têtes. Et ce sport stupide, qui gêne les moineaux et gâche les fruits faisait rire ma femme à grands éclats, des rires admirables —je l'avoue— qui pour moi étaient naturellement une nouveauté. « Ah ! ah ! ah ! Que c'est beau », répétait l'imbécile. Oui, c'était très joli, très joli.

⁹ “Tu comprends bien que je ne risquerai ni une once de ma tranquillité pour vous ? Je ne vous connais que d'hier !”

¹⁰ “Ma peine n'était-elle pas déjà assez grande ?”

CAÏN : (*à l'ange*) Aujourd'hui il le réussit mieux.¹¹

CHÉRUBIN : Continue, Adam, finis. Après tu te sentiras plus apaisé.

ADAM : Que veux-tu que je continue à raconter ? L'histoire de la faiblesse et de mon inconscience ? Ève, à conséquence de l'essai que nous avons fait, s'habitua aux longues promenades. Je ne l'accompagnais presque jamais, j'aime tellement rester étendu, sur le gazon à regarder le ciel. Et je me disais : à l'Éden une femme seule ne risque rien... Il arriva un moment que Jahvé espaçait de plus en plus ses visites. Ma femme et moi —les deux à poil— et nous n'en rougissions pas et ne comptions pas même les jours que nous voyons naître et mourir ni les lunes qui croissaient et décroissaient pendant les nuits éternellement étoilées...

CAÏN : Bravo !

ADAM : Un après-midi Ève est venue me raconter qu'un serpent lui avait parlé. J'ai ri, naturellement. Mais ma côte —comme je l'appelle parfois— insista. Le reptile lui avait assuré que si nous mangions un seul fruit du Pommier de la Vie nous deviendrions pareils à Jahvé. « Mais Lui, l'a défendu », j'ai remarqué sans y croire beaucoup.¹² « Non » qu'elle dit « Il a défendu de manger le fruit du Pommier du Bien et du Mal, celui qui pousse à dix pas de l'autre, celui de la Vie ». « Peut-être que oui » j'ai dit, moi « mais ne me complique pas l'existence, nous sommes déjà assez bien, il me semble ». Et nous n'en avons plus parlé. Le lendemain Jahvé descendit au Jardin et bavarda longuement avec nous. Il nous parla avec assez de détails de la grandeur de son empire et de son pouvoir spécial de créer des étoiles. Ève avait le béguin pour les étoiles : c'étaient son faible. « Si je pouvais m'en mettre une dans les cheveux » disait-elle souvent, « ou m'en faire un collier... », je lui répondais d'habitude « tais-toi petite folle » ou « ne sois pas bête » afin de lui enlever ces absurdes illusions de la tête. Et bien, cet épanchement de Jahvé fut fatal pour nous. Ève demanda une étoile au Seigneur. Et moi, je dis maintenant, n'est-ce pas que le Seigneur aurait pu lui donner ?¹³

CHÉRUBIN : (*officiel*) C'est ça, sans plus, n'est-ce pas ? Vous êtes expéditifs, les hommes...

CAÏN : Moi, à la place de Jahvé...

CHÉRUBIN : Toi ?

CAÏN : C'est une hypothèse, Ange...

ADAM : (*pour CAÏN*) Quel orgueil ! Et pour revenir à ce que je te disais : tu sais sur quoi Jahvé appuya son refus ? Eh bien, qu'une étoile ne contiendrait pas un jardin car la plus petite d'entre elles est plus grande que cent jardins. J'avoue que j'ai été plus vexé par cette plaisanterie que par le fait de ne pas nous accorder ce que nous lui demandions...

CHÉRUBIN : Mais ça, ce n'est pas une plaisanterie. C'est la pure vérité.

ADAM : Est-ce que tu crois que, nous, les hommes, nous n'avons pas des yeux ?

CAÏN : Peut-être que l'Ange a raison.

11 "il y arrive mieux."

12 "« Mais Lui, il a défendu de faire cela » (...) même si je n'y croyais pas trop."

13 "le Seigneur n'aurait-il pas pu lui donner ?"

ADAM : (à CAÏN) Imbécile ! Ce qui va te nuire, c'est ton amour pour les extravagances ! (*Le CHÉRUBIN fait un geste à CAÏN en voulant dire : « laisse-le, c'est inutile »*). Le fait est que Jahvé se refusa rondement à satisfaire ma femme. Alors, Ève pleura. C'est à dire, j'ai su après qu'elle pleura car je n'avais rien vu de semblable. Petit à petit elle tordait le cou et plissait son nez; ses yeux s'humectaient et des gouttes d'eau en jaillissaient, elle secouait les épaules. Bref, vous le savez déjà, ce qu'aujourd'hui on appelle pleurer. Devant cette rareté j'en suis resté étourdi. J'ai demandé à Jahvé le motif, la raison de ces excès. Mais il ne m'a pas répondu et il a disparu précipitamment, comme si Lui —comme cela me semblait à ce moment— non plus n'avait pas trouvé une explication à ce phénomène. Par des caresses minutieuses je suis parvenu à apaiser Ève, et lorsqu'elle a pu parler elle m'a dit « le seul moyen d'avoir une étoile est de devenir pareil à Jahvé —comme le serpent m'a dit : — en mangeant une pomme de l'Arbre de la Vie. Tu verras quelle surprise nous allons lui faire », s'écria naïvement. Car Ève n'éprouvait pas de rancune à l'égard de Jahvé, du tout. Hélas ! À ce moment-là nous étions incapables de nourrir aucune mauvaise passion. De l'endroit où nous nous trouvions, on divisait les deux arbres voisins. Nous avons voulu nous y approcher. Mais nous avons entendu la rumeur de Jahvé qui parcourait le jardin sous la brise du soir. Et nous nous sommes dits : nous y irons demain matin de bonne heure. Et en montrant du doigt les arbres, Ève demanda : « c'est le plus vert, n'est-ce pas le Pommier de la Vie ? ». Et après avoir regardé attentivement je lui répondis que c'était juste. La fin ? Elle n'est pas nécessaire, il me semble. Plus tard, par rapport à Ève, elle même, et à ma fille, j'ai pu me rendre compte qu'il est extrêmement difficile qu'un homme et une femme tombent d'accord sur la couleur d'une chose. Le fait est qu'Ève se leva avant moi — nous nous étions habitués à dormir depuis très peu de temps : un pur raffinement de l'oisiveté— bref, elle me devança et mangea une pomme de l'arbre qui à ses yeux de femme était le plus vert : l'inférieur Pommier du Bien et du Mal. La pauvre voulait me faire une surprise, se présenter devant moi avec le collier de perles mis. Ce que nous l'avons payé cher ce collier !¹⁴

CHÉRUBIN : Mais toi aussi...

CAÏN : Oui, naturellement... Moi aussi je mordis cette pomme du diable. Ève me dit, sans avoir perdu tout espoir : « Il paraît que si toi tu n'en manges pas, cette pomme ne fera pas son effet ». Et voilà le grand cataclysme. Nous avons connu le bien et le mal. Nous nous sommes rendu compte que nous étions nus. Ce fut alors que l'idée nous est venue de cacher nos misères avec une feuille de vigne soutenue par une ficelle de raphia... Tonnerres et damnation ! Toi-même tu fus le témoin du changement que subit notre nature et tu pris part à notre expulsion de l'Éden. Depuis lors Jahvé nous a presque laissé tomber. Tu le vois bien. Il n'est plus descendu bavarder avec nous et nous conseiller, à présent que nous avons besoin de lui plus que jamais. Et moi, comment j'allais mal ! Tu sais bien les calamités dont on m'accuse : on dit que je suis la ruine des genres, que je suis le père du

14 "Comme nous l'avons payé cher ce collier !"

pêché et du sommeil et de la faim et du froid et de toutes les misères et les ignominies. Je me laisse dire ça, de façon plus ou moins voilée, par ma propre famille et par toi même. *Il a fini très excité et en faisant de grandes gestes.*

CHÉRUBIN : Ne te mets pas dans cet état, vieux. Le mal n'a plus de remède.

ADAM : (*accablé*) Non... il n'a pas de remède...

CHÉRUBIN : Mais si je dois dire vrai, quelques morceaux de ton récit m'ont un peu surpris. Ils ne correspondent pas tout à fait à ceux d'autres fois que j'ai entendu raconter à Ève et à toi même. Le tout à l'air de quelque chose de retouché...

CAÏN : (*au CHÉRUBIN*) Ce n'est que très naturel qu'il fasse son possible pour s'exculper.¹⁵

ADAM : Je ne veux plus t'entendre, idiot.

CHÉRUBIN : Caïn, un peu plus de respect envers ton père...

ADAM : Il ne respecte ni ma condition ni mon âge.

CAÏN : Eh ! Parlons-nous-en. Combien de temps as-tu vécu au Paradis ? Dix lunes d'après ce que dit Mère. Elle aussi m'a dit que tu l'as connue peu de jours après l'expulsion. Je suis né au bout de neuf mois précis. Alors, tu as tout au plus deux ans de plus que moi. Qui peut parler de te respecter en raison de ton âge ? Qu'en dis-tu, Ange ?

ADAM : (*en contenant sa colère*) Jahvé... Jahvééééé !

CHÉRUBIN : Mais, c'est ton père. Et le Seigneur lui a donné autorité sur toutes les choses créées.

CAÏN : Quelle autorité peut exercer un homme qui s'appelle lui-même, non sans raison, le père du mal et de la misère ? Écoute, moi j'engendrerai des fils et des filles, je pense. Et mes enfants engendreront d'autres hommes et d'autres femmes et en suivant ainsi toujours et en remontant dans le temps, la terre arrivera à être une fourmilière de gens : des vieux, des jeunes, et des enfants, des mâles et des femelles. Et bien, je te dis que toi, Père de tous, tu n'auras pas une très bonne renommée parmi toutes ces familles, comme tu ne l'as pas dans ma pensée, ni dans mes lèvres.

ADAM : (*amèrement, à l'ange*) Est-ce que tu ne l'entends pas ?

CHÉRUBIN : (*à CAÏN*) Mais si tu étais un bon fils tu tacherais de dissimuler la faute de ton père.

ADAM : Tu demandes des choses impossibles, maintenant ?

CAÏN : Je sais ce que j'ai à faire. J'ai une mission à remplir. À présent je le vois clair. Toi, Adam, tu ne peux désormais rien faire de bon. Tu es l'homme de l'Éden : l'Éden est fini, alors tu es fini. Un poisson hors de l'eau. Un raté.

ADAM : (*gêné, ironique*). Tu n'as pas entendu ce petit mot ? Ici bientôt nous ne nous comprendrons plus. J'ai fixé un vocabulaire et des règles du langage avec l'aide de Jahvé. Et c'était plus que suffisant. Mais cet imbécile n'arrête pas d'introduire des mots nouveaux et de compliquer la langue. En plus, il inculque ses stupides innovations à sa mère et à sa sœur, et voici encore une autre façon de nous empoisonner l'existence. Moi même, sans vouloir, je me contagie.¹⁶

CAÏN : (*à l'ange*). C'est un cas perdu. Salut, ange.

¹⁵ "se disculper."

¹⁶ "contagionne."

Fausse sortie de CAÏN, vers la cabane.

CHÉRUBIN : Eh... l'épée...

CAÏN : (*lui rendant*). Oh, voilà, excusez-moi... ah. Et tu ne me surprendras plus en voulant entrer au Jardin. Je l'ai assez vu. Vous pouvez les confire, les pommes de l'Arbre de la Vie. Mon chemin est un autre. Je ne compte plus sur les merveilles.

Entre à la cabane.

ADAM : Et penser que cet homme est sorti de ma semence ! Tu n'y vois pas la main du diable ?

CHÉRUBIN : Tant que ça.

ADAM : Tu verras qu'il fera quelque bêtise. J'en mettrais la main au feu.

CHÉRUBIN : (*officiel*). Il n'arrive rien sans la permission du Tout Puissant.

Du fond apparaît NARA en courant, suivie par ÈVE. NARA porte aux mains deux oiseaux d'un joli plu mage.

NARA : Père... Père... Regarde quelles petites bêtes si mignonnes. Et elles sont vivantes, bien vivantes. Regarde... Bonjour, Ange.

CHÉRUBIN : Bonjour, petite.

NARA : Elles ne s'envoleront pas. Abel leur a coupé un petit peu les ailes. Il a imaginé un truc pour les attraper sans les blesser.

ÈVE : Salut, Ange... Je suis morte de fatigue.

CHÉRUBIN : (*lui cédant sa place*). Salut, femme. Assieds-toi.

ÈVE : (*s'assoie*). Ah, merci, mignon. Nous sommes allés jusqu'à la Source Piquante. De retour on monte toujours. Et le soleil chauffe beaucoup aujourd'hui.

ADAM : Toujours si faible. Tu es bien peu de chose.

ÈVE : Que veux tu que j'y fasse, pauvre malheureuse que je suis.

ADAM : (*en la bafouant*). Que veux-tu que j'y fasse. Tu la vois !

CHÉRUBIN : Ces marches ne te conviennent pas, Ève, tu as déjà assez de travail à la maison.

ÈVE : (*se souvenant, tout à coup*). Oh, le déjeuner ! Il est déjà près de midi.

Entre dans la cabane.

CHÉRUBIN : Midi déjà ? Je m'en vais en volant. Je dois relayer Gaël (*se lève et prend ADAM à part*). Et n'oublie pas de surveiller Caïn. S'il récidivait vous en supporteriez toutes les conséquences.

ADAM : Qu'est-ce que j'y peux ? Tu n'as pas vu comment il me traite ? S'il se perd tant pis.

CHÉRUBIN : Ah oui ? Pense que c'est lui qui vous soutient tous et te permet de vivre en grand seigneur. Adieu.

Disparaît.

ADAM : (*à NARA qui est restée à regarder au loin et à attendre ABEL*). Vas aider ta mère, petite.

NARA : (*sans bouger*). Tout de suite.

ADAM : Et Abel, où est-il ?

NARA : Le voilà. Il arrive... (*Déçu*) — Il ne porte rien. (*Apparaît ABEL*).

ABEL : (*Il a une voix aiguë, ridicule. Il s'appuie au cou de NARA*). Je n'ai pas pu l'avoir. Je l'ai suivi jusqu'au sommet de la Butte des Sacrifices. Je n'avais jamais vu un pigeon comme

celui-ci. Tôt où tard il tombera dans mes mains. (*Avec des gestes efféminés et essayant d'enlacer NARA*). Et tu sais pour qui il sera... tu sais pour qui?

NARA : (*repoussant CAÏN*). Mais je le veux bien vivant. Comme ceux-ci... Je vais le garder.
Entre à la cabane.

ADAM : (*à ABEL qui s'avance vers eux*). Comment fais-tu pour attraper des oiseaux vivants, gros malin?

ABEL : (*vaniteux*). Oh, moi! Les oiseaux s'arrêtent sur les branches pour se reposer, n'est-ce pas? Le glu¹⁷ colle, n'est-ce pas? Alors, je monte sur un arbre, j'enduis les branches et lorsque l'oiseau s'arrête pour se reposer sur une de ces branches il reste collé par les pattes. Ha! Ha! Ha! Puis, je remonte sur l'arbre et je le prends. Ha! Ha! Ha!

ADAM : Ha! Ha! Ha! Très rusé. Ici le seul capable de faire des choses utiles c'est toi.

ABEL : (*il découvre et prend la dalle avec les peintures de CAÏN*). Regarde... L'œuvre de Caïn. Hi! Hi! Hi!

ADAM : Jette ça! Tu le vois bien. Tu attrapes des oiseaux vivants et lui perd son temps à en faire des images déformées. Choisis toi-même. Ha! Ha! Ha! (*Ils s'embrassent presque, en riant malicieusement*). Je vois que l'on n'est pas très pressé pour le déjeuner. Je l'attendrai dans ma couche. On m'a fait beaucoup parler ce matin...

Il entre à la cabane.

ABEL : (*en criant*) Nara! Nara!

NARA et CAÏN sortent de la cabane.

NARA : Que veux-tu? Je racontais à Caïn la façon dont tu chasses les oiseaux. Et je lui ai dit que demain tu attraperas le pigeon d'or pour moi. N'est-ce pas?

ABEL : Est-ce que nos affaires le regardent?

CAÏN : (*pour NARA*). Est-ce que tu crois qu'elle est à toi, espèce d'amolli?

ABEL : Père va décider à qui devra appartenir Nara, d'après la volonté du Seigneur.

CAÏN : Et sa volonté à elle, ça ne compte pas? C'est elle qui doit choisir. Désormais, tu le sais déjà.

ABEL : Elle doit obéir comme nous-mêmes.

CAÏN : (*se rendant compte de la dalle peinte, qui est par terre*). Qui a jeté mes peintures?

ABEL : Père, si tu tiens à le savoir...

CAÏN : Tu vois, Nara! Tout le monde est contre moi (*NARA ramasse la dalle et la pose sur un siège*). Rien de ce que je fais n'est bien fait. Avant-hier même, Père m'a privé de la viande du diner parce que j'avais permis à Noïm et ses frères de m'aider à faire le pailler. C'était ça un péché? Est-ce que par hasard les singes n'appartiennent pas à Jahvé? Noïm, on dirait un des nôtres et il ne lui manque que la parole. Si j'avais des loisirs, j'essaierais de lui en apprendre; et alors je compterais peut être avec un bel ami loyal.

NARA : C'est que Père craint les singes. Ils sont plus nombreux que nous et c'est très dangereux de les instruire, car ils pourraient devenir tout à fait comme les hommes. Alors peut-être ils nous chasseraient et deviendraient les maîtres de tout.

17 "la glu"

CAÏN: Ah! Tant mieux... (*Avec enthousiasme*). Je demanderais l'épée à l'ange et je m'affronterai à eux. Et qui c'est quin nous résisterait ?¹⁸

ABEL: Tu es fou! Si Père t'entendît!

CAÏN: Un jour ou un autre il m'entendra. À présent je sais bien ce que je veux. Préparez-vous à voir des choses extraordinaires.

NARA: Je ne veux pas que tu fasses du chagrin à notre pauvre mère, Caïn.

ABEL: Partons, Nara. Laissons-le...

CAÏN: N'importe quel jour je prendrai Nara et j'irai habiter avec elle de l'autre côté de la Vallée. Et la terre ce sera toi qui la cultiveras. Moi aussi je sais paître, petit bébé.

ABEL: (*craintif*) Qu'est-ce que tu veux dire?

CAÏN: Je veux dire que tu es un fainéant, qu'avec tes cancaneries et tes trucs tu as trouvé le système de vivre comme dans le temps du Paradis, lorsque les parents n'avaient pas encore perdu toute retenue. Regarde quelles mains plus fines qu'il a le petit mignon.¹⁹ De toute sa vie il n'a jamais empoigné un manche...

ABEL: (*presque en pleurant*). Père saura tout ce que tu viens de dire.

NARA: (*en se laissant aller, une fleur dans la bouche, les jambes croisées, séductrice*). Va! Peux et jamais d'accord.²⁰

CAÏN: (*se rendant compte de l'attitude de NARA*). Nara... pourquoi t'a-t-on fait si agréable au regard... et avec une peau si douce... (*Lui caresse les bras*)... et avec ces lèvres comme une fraise...? (*l'embrasse*).

ABEL: (*en colère, presque en pleurant*). Laisse-la... laisse-la! (*À CAÏN*) Voleur! (*En criant vers la cabane*) Père! (*en voyant que NARA et CAÏN continuent enlacés ABEL prend un outil et essaye de frapper CAÏN, mais celui-ci par un mouvement très rapide se défait de NARA, désarme ABEL et le poursuit avec le même outil*).

CAÏN: Tonnerre de Jahvé! Je t'attraperai un de ces jours.

NARA: (*arrête CAÏN à la porte de la cabane, où s'est réfugié ABEL*). Caïn, Caïn. (*Câline*) Viens..., va.

CAÏN: (*essoufflé de colère*). Je ne veux pas que tu parles avec cet imberbe... ni même pas que tu le regardes!

NARA: (*avec une cantilène d'enfant gâté et s'accrochant au cou de CAÏN*). Mais il m'a fait cadeau de deux oiseaux vivants... Et une fois il a chassé pour moi des renards argentés... ce sont ceux que j'ai sur ma couche... et il m'a promis...

CAÏN: Assez!

NARA: (*de plus en plus câline*). Et il m'a promis que demain il m'apporterait un pigeon doré... un pigeon qui me rend folle... complètement folle...

CAÏN: Tais-toi! Avant le coucher du soleil tu auras ton pigeon! Adieu.

NARA: Où vas-tu maintenant? C'est l'heure du déjeuner.

18 "et je m'affronterai à eux. Et qui s'opposerait à nous?"

19 "Regarde quelles mains si fines a le petit mignon."

20 "Nous sommes peu nombreux et jamais d'accord."

CAÏN : Je n'ai pas faim ! Où l'avez-vous vu le pigeon ?

NARA : À la châenaie de la Source Piquante. Et il dit qu'il s'est envolée du côté de la colline des Sacrifices (*en prenant un petit cuvier de derrière les outils et en le donnant à CAÏN*). Voilà, c'est de la glu (*CAÏN s'éloigne par le fond*). Ne lui fais pas de mal ! Je le veux bien vivant.

NARA, tout seule, se livre à des mouvements de joie —une danse rudimentaire— en chantonnant un projet de chanson. ABEL sort la tête par la porte de la cabane avec beaucoup de précautions. On entend la voix d'ÈVE dans la cabane qui dit « laisse-moi passer ». ABEL et ÈVE entrent en scène, ÈVE porte une espèce de casserole avec du manger, etc. NARA s'est assise dans un angle et s'amuse à faire un château avec des cailloux.

ABEL : (*cramponné à sa mère pendant que celle-ci prépare le repas, coupe le pain, etc.*). Il m'a dit fainéant. Et il a voulu me battre... moi... moi !

ÈVE : (*en soupirant*) Hélas !

ABEL : (*larmoyant*). Et il a dit que Nara serait pour lui, qu'il l'emporterait de l'autre côté de la vallée pour y vivre ensemble, comme homme et femme. Tu entends, mère ? Je ne peux pas souffrir ça. Je ne peux pas le souffrir !

Il ferme les yeux et frappe des pieds.

ÈVE : Patience, mon enfant.

NARA : (*sans se distraire du jeu*). Caïn ne déjeunera pas aujourd'hui, Mère, il est parti.

ÈVE : Tant pis pour lui.

ABEL : (*de plus en plus insistant/embêtant*). Qu'est-ce que vous attendez pour me donner Nara ? Faites-le vite. J'ai peur de Caïn. Il est capable de tout. Et moi, pauvre malheureux, je n'ai pas de défense contre lui. Je suis tellement faible. Pourquoi m'avez-vous fait si faible ?

ÈVE : Mais, mon enfant. Tu n'es pas faible du tout. Tu es délicat, ça oui. Jahvé donne aux uns la force et aux autres la beauté. Ne te plains pas. Ne te plains pas.

ABEL : (*vaniteux*). Je sais que je suis beau et fin. J'en suis bien content. Parfois je me regarde dans l'eau de la rivière et je me plais beaucoup. Hi ! Hi ! Hi ! Mais ça m'exaspère que Nara se plaise à parler et à frotter et... à s'embrasser avec Caïn, qui est poilu et grossier. Pourquoi elle ne le repousse pas ?

ÈVE : Et que veux-tu que j'y fasse ?

ABEL : Mon frère est un dépravé et il faudrait que Jahvé le punisse ! Il blasphème toujours. Il est un opprobre pour tous. Il faudrait que tu en parles à Jahvé, tu entends ? Et décidez-vous à me donner Nara comme femme. (*Lubrique*). Je veux la connaître comme Père t'a connue toi. Nous partagerons la même couche, elle recevra mon sang et son ventre donnera fruit...

ÈVE : Et Caïn ? Lui aussi il éprouve les troubles que Jahvé a semés au cœur des mâles...

ABEL : Caïn ne plaît pas au Seigneur. Souviens-toi que lorsque nous offrions encore des sacrifices...

ÈVE : (*scandalisée, mais sans conviction*) Qu'est-ce que tu dis ? Est-ce que nous nous n'en offrons pas, à présent... ? Donne-moi le pot.

ABEL : (*lui donne le pot*) Oui, mère. Mais souviens-toi que Jahvé regardait toujours vers mon offrande et méprisait toujours celle de mon frère. (*Canaille*) En plus, lorsque je me

sentirai rassasié de l'amour de Nara, comme père dit qu'il est du tien, ça m'est égal que Caïn vienne et couche avec elle en cachette. Ce que je veux c'est les prémices et puis, toujours la préférence. Tu sais, mère ?

ÈVE : (*comblée*) Vous arriverez à me faire tourner la tête.

NARA : (*se levant*) et le déjeuner ?

ÈVE : Est-ce que tu ne pourrais pas aider ta mère ? Va chercher l'auge de la soupe et fais lever ton père.

NARA : (*lentement et en faisant trainer ses pieds, entre à la cabane*) J'y vais...

ÈVE : Quelle bande de dégoutés. Il avait raison Adam de dire que la faim est un châtiment. Tout, tout est châtiment ! Hélas !

Réapparaît NARA avec le cuvier.

NARA : (*en fredonnant*) Ça... se... ra... froid.

ABEL : Quel pain ! Il est en pierre.

ÈVE : Nous n'avons pas pu pétrir encore.

ABEL : Je le sais. Caïn s'est laissé mouiller l'airée. Et maintenant, jusqu'à quand il y aura la nouvelle farine ?

NARA : Pourquoi ne l'as-tu pas aidé à battre ?

ABEL : Tu le défends, n'est-ce pas ?

NARA : Et même je lui garde son déjeuner si tu veux le savoir. (*Lui fait des grimaces*).

ÈVE : (*en criant vers la cabane*) Adam... Adam... Quel homme !

ADAM : (*apparaît ADAM en s'étirant*) Un jour (*il baille*) nous déjeunerons avec la lune. *Ils s'assoient tous autour du manger.*

ÈVE : Ça ne peut pas te faire du bien.

ADAM : Quoi ?

ÈVE : De tant dormir.

Pause, ils mangent tous sans appétit.

ADAM : Quel rêve j'ai eu tout à l'heure.

ÈVE : Mange maintenant, voyons.

ADAM : La vie qu'on m'a prise ! Imaginez-vous que j'étais étendu à l'ombre d'un gros figuier...

NARA : Nous le savons déjà, celui-ci ! Est-ce qu'il ne te serait pas possible d'en raconter un d'anges et de diables, aujourd'hui ?

ADAM : Effrontée.

ÈVE : Par Jahvé ! Mangez et taisez-vous !

ABEL : Raconte, Père, raconte...

ADAM : (*avec la bouche pleine*) Les femmes ne le veulent pas ! He ! He ! He ! Que veux-tu y faire ? (*tout à coup*). Et l'autre où est-il ?

NARA : À la chasse.

ADAM : (*à ÈVE*) Pourquoi l'as-tu laissé partir ?

ÈVE : Je ne m'en suis même pas rendu compte. Il est déjà assez grand.

Pause, courte. Ils mangent.

ADAM : Il a remonté la rivière ?

NARA : Oui.

ADAM : Vers l'Éden ! S'il reçoit une raclée il ne l'aura pas volée. Moi je m'en lave les mains...
(*En se regardant les mains*)... C'est une façon de parler.

ABEL : (*à ÈVE pour la carafe de vin*) Donne.

ÈVE : (*en lui passant la carafe*) Ne bois pas beaucoup, ça ne te réussit pas.
Ils boivent successivement.

ADAM : (*après avoir bu il se lèche les lèvres*) Du bon pinard ! (*Il éructe*)

ABEL : À la tienne !

ADAM : Je ne sais pas... Depuis quelques jours, après avoir mangé et bu, je sens qu'il me manque (*il éructe*) quelque chose. Quoi ? Je ne saurais pas le dire. Un passe-temps pour entretenir la digestion. Que l'on puisse dire: je ne fais rien (*il éructe*), mais je ne suis pas non plus oisif. Un... je ne sais pas... (*Avec la main gauche il esquisse le geste de celui qui fume pompeusement un gros cigare*). Me comprends-tu, Abel ?

ABEL : Du tout.

ÈVE regarde ADAM, en mouvant la tête comme si elle voulait dire: *il devient idiot.*

ÈVE : (*se levant et en commençant à ramasser les restes du déjeuner*) Que Jahvé nous bénisse, il nous le conserve et nous l'augmente.

Tous— Ainsi soit-il.

ABEL : (*à NARA*) Allons nous baigner ?

NARA : Non. L'autre jour je l'ai fait à cette heure-ci et j'ai eu comme un évanouissement. J'ai cru que Jahvé me punissait pour ma nudité et je l'ai ainsi dit à Caïn. Mais il a ri et m'a conseillé de ne jamais me baigner avant que le manger avalé ne soit pas sorti par la voie secrète.

ABEL : Et Caïn, qu'est-ce qu'il en sait ? Nous prendrons une grenouille chacun, tu sais ? (*En tachant de persuader la petite*). Une petite grenouille à la peau visqueuse. Moi une et toi une autre. Nous les mettrons par terre à dix pas de la rivière. Et si c'est la tienne la première qui, tout en sautillant, arrive à l'eau, et, floc ! La voilà dedans, tu as gagné, et si c'est la mienne, ce sera moi qui aura gagné.

NARA : (*satisfaite*) Et celui qui gagnera, quel prix aura-t-il ?

ABEL : Un baisé de l'autre.

NARA et ABEL disparaissent dans le fond, les mains enlacées alors qu'ADAM s'endormait par terre et ÈVE portait une terrisse²¹ sale au pied de la source.

ÈVE : (*à genoux au pied de la fontaine*) Hélas, je suis crevé... Quel mal aux genoux... Et cette enfant qui ne m'aide jamais.

Du fond apparaît le DIABLE. Après s'être convaincu qu'ADAM dort, il avance vers ÈVE avec des précautions.

DIABLE : (*il parle avec l'accent de Marseille*) Ève... Ève...

ÈVE : (*se retournant, effrayée*) Eh ? Qui c'est qui m'appelle ?... Ah, c'est toi ! J'avais eu peur.

DIABLE : (*pour ADAM*) Il ne se réveillera pas ? (*Geste d'ÈVE en voulant dire: Qu'en penses-tu ?*)
Vous êtes en bonne santé ?

21 "casserole en terre cuite"

ÈVE : Pour l'instant oui... Dieu merci.

DIABLE : Ève, mon amie, je suis venu pour te prévenir d'un danger...

ÈVE : Tu vois de nouveau des visions?

DIABLE : Ce n'est pas de visions,²² non, mais des menaces certaines et terribles ! Crois-moi Ève. Tu sais bien comme je suis intéressé à te rendre service (*en ton déclamatoire*). Depuis mon misérable geste de la tentation et chaque fois que je pense que je fus l'agent matériel de ta chute, j'attends avec véhémence et je cherche infatigablement l'occasion de me réhabiliter à tes beaux yeux, oh, Ève !

ÈVE : Ne sois pas assommant. Quel est ce danger qui me menace ?

DIABLE : Cette fois-ci c'est Caïn la victime présumée des fourberies de mon Seigneur. Il faut que tu saches, mon amie, que je suis en train de trahir mes serments et de m'exposer à un châtement unimaginable. Pour toi, tout, oh Ève ! Tu ne dois pas t'expliquer comment mon esprit maléfique est capable des sentiments que je crois t'avoir démontré maintes fois. Ah, amie et madame ! Ton histoire et la mienne sont très semblables...

ÈVE : Que dis-tu ?

DIABLE : Je dis très semblables. J'ai été dupé comme toi même. La révolte des anges m'emporta comme le torrent emporte le plus infime des brins. J'étais incapable de discernement, de réflexion. Je ne soupçonnais pas l'existence de la malice. J'étais — comme vous dites vous autres — un « ange » !

ÈVE : Mais, diable, dépêche toi. Adam peut se réveiller. Tu sais la haine qu'il a contre toi.

DIABLE : (*affolé*) Non, non ! Je ne veux pas qu'il me voie (*avec des regards inquiets envers ADAM*). Je crois qu'il ronfle, n'est-ce pas ?

ÈVE : Naturellement, qu'il ronfle. Vas-y. Dis qu'est ce qu'il se passe.

DIABLE : Ma chère et admirée amie : mon Seigneur vient d'ourdir une astuce et il est peut-être à ce moment déjà en train d'exécuter une manœuvre que moi, je pourrais qualifier de diabolique. Dans la lutte gigantesque...

ÈVE : (*soupire, accablée par tant d'éloquence*) Hélas !

DIABLE : Qu'est ce que tu as, Ève ?

ÈVE : Rien... rien...

DIABLE : ...gigantesque contre Jahvé, et pas satisfait d'avoir invalidé de sa racine les desseins du Créateur quant à l'instauration d'une humanité bâtie sur des individus substantiellement inhabilités pour la pratique du mal...

ÈVE : (*excédée*) Diable ! Veux-tu en finir d'une fois ? Si tu ne veux pas te ceindre²³ au sujet qui t'amène c'est mieux que tu décolles tout de suite.

DIABLE : (*intimidé*) Alors... Ève... Je vais parler clairement. Je ne connais pas spécifiquement la nature du danger qui menace ton héritier...

ÈVE : Allons ! Toujours la même histoire...

²² "Ce ne sont pas des visions"

²³ "coller"

DIABLE : (*pressé*) Ève ! Je te jure que le danger existe et même qu'il est imminent. Peut-être actuel. Qui sait si ses effets funestes se trouvent déjà en pleine activité... Caïn, où est-il ?

ÈVE : À la chasse.

DIABLE : (*avec un effort mental*) À la chasse. Je ne comprends pas comment l'intensité de mon désir, éperonné par l'estime que je te professe n'est pas encore arrivé à susciter la vertu nécessaire pour me révéler les caractéristiques du piège que mon seigneur a mis sur le chemin de ton fils si naïf.

ÈVE : Hélas, petit diable ! Tu es un visionnaire.

E Oh, non, ma très chère et belle amie ! Le danger existe... (*ADAM bouge*) il se réveille, n'est-ce pas ? Oui... oui... (*Il doute de s'en aller ou de rester*) Oh, Ève... méfiez-vous... il se réveille, il se réveille (*en partant*) je reviendrai... Salut adorable amie...

Il disparaît.

ADAM : (*il s'étire et baille*) Avec qui parlais-tu ?... Ils sont dehors, les enfants ?

ÈVE : Ils sont à la rivière.

ADAM : La jeunesse est infatigable. Ah, la jeunesse ! (*Pensif*) Il y a un point que je ne suis pas encore arrivé à éclaircir. Après le faux-pas... c'est bien, n'est-ce pas ? *faux-pas* ? Nous pourrions aussi appeler ça la *gaffe*. Qu'est ce que tu en penses ?

ÈVE : (*avec pitié*) Je préfère faux-pas.

ADAM : N'est-ce pas ? Moi aussi. Alors, après le faux-pas, Jahvé m'a pronostiqué que je retournerais à la terre de laquelle on m'avait sorti. Tu t'en souviens ? Peut-être je deviendrai subitement inerte comme une bête morte et les autres devront m'enterrer. Mais il s'agit de savoir si je tarderai longtemps à disparaître. Si ça devait durer, par exemple, cent ou deux cents ans, ah ! Ah ! Ah ! Ce serait si insupportable, qu'il faudrait trouver le système de l'abréger. Le problème me préoccupe assez.

ÈVE : Moi je te parlerai franchement. Je ne regretterais pas beaucoup de redevenir de l'argile... ou une côte ou de la poussière de chemin. Celui qui a connu cette vie-là ne s'accommodera jamais de celle-ci.

ADAM : Tu parles. La colère de Jahvé s'est déchaînée presque entièrement sur moi : « c'est à la sueur de ton visage que tu mangeras du pain ». Il m'a dit ça parmi d'autres compliments.

ÈVE : Et à moi ? « J'augmenterai la souffrance de tes grossesses, tu enfanteras avec douleur et l'homme te maîtrisera ». Et j'ai vu après que moi aussi je devais travailler. Tu ne me nieras pas que jusqu'à présent je travaille plus que toi...

ADAM : Va, laisse ça « l'homme te maîtrisera » jusqu'à un certain point. Souviens-toi lorsque nous étions jeunes et nous avions le désir de la chair si brulant. Qui commandait ? Tu les faisais payer chers tes baisers. Et tu n'as pas vu Nara et les garçons ? Elle en fait ce qu'elle veut.

ÈVE : (*attristée*) Jahvé sait faire des hommes en argile et ils lui sortent déjà grandis et adroits, prêts au travail. Pourquoi, alors, m'y mêler moi et m'assigner des besognes longues et pénibles qui m'ont abimé la ligne et m'ont enlevé le courage ? Ce sont des charges un peu lourdes quand même !

ADAM : Allons, allons ! Ne fais pas la dégoutée ! Et le plaisir que nous éprouvons dans l'étreinte, ne compte pas ? Combien d'anges envient cela ? En plus, souviens-toi lorsque les enfants étaient petits... comme tu te plaisais en les contemplant et les dorlotant !

ÈVE : Je ne le nie pas. Et ils me plaisent aussi maintenant quand je les vois grands et forts. Après tout, ils sont de ma chair.

ADAM : (*avec regret*) Moi j'arrive à en être jaloux. Nous autres nous n'avons jamais été des enfants. Quelle tristesse, n'est-ce pas ? Notre innocence du temps du Paradis ne fut pas comme celle des premières années de nos enfants. Tout d'abord, le Seigneur nous remplit la tête de lois et de noms. Nous savions trop de choses.

ÈVE : Et toutes mal apprises.

ADAM : C'est ça. Apprises en quatre jours : une sorte de bourrage. Ça ne pouvait pas réussir. Maintenant je le vois clairement. Un homme doit naître petit et ignorant tout. Peu à peu il se rend compte des choses et il apprend les idées, les mots, les mouvements dont il a besoin pour vivre et lorsqu'il est déjà un homme, conserve le souvenir et profite des leçons d'un passé plein d'expériences précieuses. (*Tendre*) Souviens-toi des enfants. Lorsque tu les apprenais²⁴ à marcher et à parler. Leurs constantes surprises devant les mouvements de chaque jour. Quand tu les faisais dormir sur tes genoux avec une chanterelle monotone. S'ils pleuraient tu leur essuyais les larmes avec tes baisers. Et comme tu les faisais rire avec tes grimaces et jeux de mains !

ÈVE : (*satisfaite du souvenir*) Vraiment, c'était comme ça... !

ADAM : (*avec énergie et ombrageux*) Moi... moi je n'ai pas de nombril !

ÈVE : (*en le grondant doucement*) Tu dis de ces choses, Adam...

ADAM : Je dis des choses très importantes, Ève. Si j'étais né enfant et avec une mère à mon côté, tu crois que je me trouverais comme je me trouve ? (*Excité*) Du tout ! Ses conseils, son instinct, son amour m'auraient sauvé. Tu entends ? M'auraient sauvé ! Et à présent je serais encore à ma place, à la place qui m'est due... et cette crapule de Caïn...

ÈVE : (*en l'interrompant*) Ne t'emballe pas, mon ami...

ADAM : Et cette crapule de Caïn, je dis...

ÈVE : Qu'est-ce qu'il a fait, Caïn ? Ça me fait de la peine de voir de quelle façon tu le traites...

ADAM : Je le traite comme il le mérite !

ÈVE : Alors, je te dirai une chose : Caïn est peut-être un peu excentrique mais, à mon avis, il est l'homme le plus homme de la famille.

ADAM : (*atteint*) C'est ça, femme, c'est ça.²⁵ C'est bien ce que j'allais dire. Il vient de le proclamer devant moi et devant l'ange, avec cet orgueil qui le ronge. Lui est *l'homme*. Moi je ne compte pas. Les enfants de mes enfants auront honte de moi parce que j'ai gaspillé le bien être de tout le monde pour toujours. Et je ne ferai plus rien de bon. (*En s'excitant progressivement*) Lui, par contre, travaille —oh, comme il travaille, mon fils— il pense ! Il

24 "tu leur apprenais"

25 "C'est ça, ma femme, c'est bien ça !"

critique et il élabore l'âme d'un homme nouveau : un homme savant et courageux capable peut-être de faire face même à Jahvé.

ÈVE : Bon, as-tu assez bavardé ?

ADAM : Oui, oui, ce sera lui, et pas moi, le véritable père de ceux qui viendront et rempliront de cabanes les vallées et les bassins. Je ne vivrai dans leur mémoire que comme un misérable qui dilapida en un instant la vie glorieuse et reposée qui leur appartenait. *(Tragique)* Moi... je n'avais pas de mère ! Je n'avais personne. J'étais le grand bâtard de Jahvé. Il me laissa sans défense contre tout... *(Subitement)* contre toi, contre toi, Ève ! Toi qui aurais pu me servir de mère ! Quelle mère ! Ce fût ton ambition si insensée, ton caprice infernal, ce qui me perdit ! Toi la cause de ma suprême honte, et je souffre encore ta compagnie, ton odieuse présence ! *(ÈVE pleure et sanglote)* Que fais-tu à présent ? *(Transition)* Ne le prends pas comme ça, va, *(Lui passant la main sur le dos)*. Pauvre enfant ! A qui je veux endosser mes *(se frappant la poitrine)* MES fautes ! Va, je n'ai rien dit ! Ne pleure pas...

On entend des coups de tonnerre.

Tu entends ? Ai, ai, ai !

ÈVE : *(d'une voix enfantine, après les larmes)* Il tonne...

ADAM : Qu'est-ce que tu dis ?

ÈVE : Caïn appelle ces grands bruits du ciel des tonnerres.

Grand coup de tonnerre suivi du vent et de la pluie.

ADAM : Ah ! Quelqu'un d'entre nous a manqué à la loi *(se dressant majestueux, proprement biblique)* Préparons-nous ! Repentons-nous ! Voici la colère et la vengeance de l'Éternel Dieu Tout-Puissant !

ADAM et ÈVE s'abritent à la porte de la cabane. Du fond apparaît CAÏN, en courant et avec un pigeon doré aux mains.

CAÏN : Je l'ai ! Il est déjà à moi !

La tempête bat son plein. CAÏN s'abrite près de ses parents.

ADAM : Tais-toi, condamné ! N'entends-tu pas la furie de Jahvé ?

Traversent le ciel des anges armés d'épées.

ÈVE : Regarde... regarde ! Les Anges gardiens !

ADAM : *(atterré)* Les graves événements sont arrivés ! Pauvres de nous autres !

CAÏN : *(À ÈVE, en lui montrant le pigeon)* Le voici. Il est merveilleux. Je l'ai attrapé en haut d'un olivier.

ÈVE : Je crains pour toi mon enfant ! *(Un grand tonnerre éclate.)* Iiii ! Quelle horreur ! Rentrons à la maison... Et ces enfants qui sont à la rivière...

ADAM : *(à CAÏN)* Mais quelle saleté tu as du faire, mauvais âme !

CAÏN : Qu'est-ce qu'il murmure, cet homme-là *(à ÈVE)* Nara où est-elle ? À la rivière, tu dis ?... Mais, qu'est-ce qu'il vous arrive ? S'il ne fait que tonner et pleuvoir...

Au fond apparaît le CHÉRUBIN et quatre anges, tous avec des épées.

ÈVE : *(avec panique)* Les Anges ! Le diable avait raison !

Les quatre anges restent en formation au fond de la scène. Le CHÉRUBIN avance vers CAÏN.

CHÉRUBIN : *(solennel, avec un air officiel)* Caïn, qu'as-tu fait ? Qu'est-ce que tu gardes dans tes mains ?

CAÏN : *(obtus)* Un pigeon que je viens de chasser, Ange.

CHÉRUBIN : Homme sacrilège ! Sais-tu qui est ce PIGEON ?

Au mot de PIGEON les quatre anges fléchissent leur genou droit et baissent leurs épées.

CAÏN : *(intimidé)* Un... pigeon...

CHÉRUBIN : *(autoritaire)* Donne-le moi *(lui prend l'oiseau avec des grands égards)*. Zutel ! *(Un des quatre anges accourt)* Le voilà *(lui passe le pigeon)* Tu le livreras à la Domination Surjan et tu lui communiqueras que je suis resté parmi les hommes afin d'éclaircir le fait. Après revenez au Jardin de l'Éden.

(Sur un ton de commandement aux quatre)

Ai... les...

Les quatre disparaissent. La tempête a cessé. Les hommes restent accablés. Le CHÉRUBIN reprend son air amical.

Et bien, Caïn ? Je t'assure que tu as bien travaillé. Je crois que nous ne pourrions rien tirer de bon de toi.

ÈVE : *(avec une voix tremblante)* Mais... que c'est-il passé ?

ADAM : Ne te mêle pas de ce qui ne te regarde pas. Ce sont des choses de Jahvé qui ne nous appartiennent pas.

CHÉRUBIN : Tu l'as dit Adam.

ÈVE : Mais nous...

ADAM : Tais-toi, cancanière. Le cas est, et ça oui ça nous regarde, le cas est que ce maudit ne touche rien sans le casser.

CAÏN : Et pourquoi ils ne me le disaient pas, s'ils le savaient, que par ici rodaient des oiseaux défendus ?

CHÉRUBIN : Moi même je l'ignorais.

CAÏN : Alors, quelle est ma faute ? Ce serait plus criminel il me semble de manger un fruit défendu, en sachant qu'il l'est...

ADAM : *(avec colère)* Un jour je ne saurai pas me maîtriser...

CHÉRUBIN : Calme-toi, Adam, tu dois admettre que cette fois la faute de Caïn est involontaire.

ÈVE : Naturellement.

ADAM : *(au CHÉRUBIN)* Mais toi même tu reconnais que c'est une faute. Et si Jahvé ne le punit pas, je serai obligé de le faire de ma propre main.

CAÏN : Laissez-moi en douter !

CHÉRUBIN : Silence ! C'est moi qui dois enquêter sur tout ce qui est arrivé, afin de le reporter —à travers la hiérarchie— à Jahvé. *(Pour ADAM et ÈVE)* N'avez-vous pas de travail, vous autres ?

ADAM : *(obtus)* Comme travail...

ÈVE : *(En comprenant l'insinuation)* Oui, je dois aller arracher quelques navets pour le dîner *(Elle prend une sorte de panier)* Est-ce que tu m'accompagnes, Adam ? Tu te dégourdiras un peu... et au retour nous reprendrons les enfants, qui sont à la rivière.

ADAM : Moi, cueillir des navets ? Mais que se passe-t-il ?

CHÉRUBIN : Adam, c'est mieux que tu accompagnes ta femme. (*En voyant qu'il ne comprend pas*). Et ainsi je pourrais parler en privé avec Caïn. Tu comprends, maintenant ?

ADAM : (*Avec suffisance*) Ah ! Bien ! C'est compris, Ange. Tu aurais pu le dire avant... Allons, ma vieille.

Disparaît.

ÈVE : (*À l'Ange*) Ange... j'ai peur que tout ça n'est pas régulier. Quelque mauvais esprit lui aura sifflé les oreilles. Tu sais ce que je veux dire, n'est-ce pas ? (*Pour le ciel*) Tâche de leur faire comprendre qu'il n'y a pas eu de mauvaise intention.

CHÉRUBIN : Tranquillise-toi. Tu dois supposer que je ne suis pas si niais que ça.

ÈVE disparaît. CAÏN après ces derniers mots tourne, très nerveux, par les côtés extrêmes de la scène.

Jeune homme, viens ici ! Parlons-nous-en !

CAÏN : Veux-tu que je te dise ? J'en ai assez de ce pays. Tout sont des prohibitions, tout sont des entraves. Vois-tu ce fruit ? Et bien, n'y touche pas, danger de mort. Vois-tu ce jardin ? Et bien, si tu y entres tu recevras une volée. Vois-tu ta sœur ? Et bien, ne t'arrête pas, ça sera pour un autre jour, frère. Et maintenant, comme bouquet, le pigeon. On ne peut pas bouger sans trébucher. Un de ces jours je prendrai mon sac et ma canne et vous ne me reverrez plus. Tiens-le pour dit.

CHÉRUBIN : Bon, tu t'es déjà épanché ? Maintenant nous pourrons parler avec sérénité.

CAÏN : Oui, Ange, oui. Aussi sereinement qu'il te plaira. Après tout, tu fais ce que tu veux de moi.

CHÉRUBIN : Et bien, sais-tu qui était ce PIGEON ?

CAÏN : (*Avec displicence*²⁶) Que veux-tu que je sache ?

CHÉRUBIN : Je te le dirai parce qu'il s'agit de toi. Mais pas un seul mot à tes parents ni à tes frères. Jure-le-moi.

CAÏN : Oui, tout ce que tu voudras...

CHÉRUBIN : Avant de recevoir l'ordre de racheter l'oiseau, j'ai parlé un moment avec un Séraphin, avec lequel, malgré la différence hiérarchique, j'ai une certaine confiance... Et bien, il soupçonne depuis quelque temps que Jéhovah n'est pas seul...

CAÏN : (*Surpris*) Qu'il n'est pas seul ?

CHÉRUBIN : ... mais qu'ils sont trois. Trois personnes... comment je te ferai comprendre ça ? Trois personnes, mais une seule nature...

CAÏN : Je n'y comprends rien.

CHÉRUBIN : Qu'est-ce que tu veux... C'est un mystère ineffable...

CAÏN : (*Pause*) Et alors il résulte... que le pigeon doré... ?

CHÉRUBIN : Exact.

CAÏN : Mais un oiseau.

26 "sans enthousiasme"

CHÉRUBIN : D'après ce que l'on voit, une des multiples formes naturelles que sa... que leur omnipotence peut choisir...

CAÏN : Et vous autres, les anges, vous n'en saviez rien ?

CHÉRUBIN : Seulement les hautes hiérarchies.

CAÏN : (*Désolé*) Tu me laisses pétrifié. Quel crime, le mien ! Et maintenant qu'est-ce qu'on va me faire ?

CHÉRUBIN : Ne t'inquiète pas. Jéhovah sait que dans ton forfait tu as été un simple instrument de l'Esprit du Mal. Il paraît que Satan n'a pas de pouvoir pour agir directement contre la Divinité. Il lui faut toujours un médiateur... comment t'est venue, l'idée de chasser un pigeon ?

CAÏN : Nara me l'a demandé.

CHÉRUBIN : Tu vois ? Le désir de Nara était inspiré par quelque subalterne de Satan !

CAÏN : Oui, une petite histoire dans le genre de celle de la pomme. Mais alors, dis-moi quel rôle on nous assigne à nous autres, les hommes ? Nous sommes à la merci de n'importe quel caprice diabolique... Et comment ça se fait que Jahvé tolère l'existence de cette bande de criminels ? Est-ce qu'il n'a pas assez de pouvoir pour les anéantir ? Satan contre Jahvé et nous au milieu. Deux qui se battent et un troisième qui reçoit. C'est joli, ça ?

CHÉRUBIN : Oh ! Que tu voles haut ! À ta façon tu poses des problèmes que, d'après certaines conversations que j'ai pu chasser au vol, constituent un objet de débat, même dans les cercles les plus élevés du ciel : les desseins de Jahvé sont impénétrables.

CAÏN : Et comment ! Tu peux le dire !

CHÉRUBIN : Veux-tu une chose plus incompréhensible que la révolte des anges ? (évocateur) Je n'en suis pas encore guéri. Tu vois cette aile ? Il lui manque des plumes au bout, n'est-ce pas ?

CAÏN : Tiens, oui... je ne l'avais jamais remarqué. Et ça ne te gêne pas pour voler, cette aile rongée ?

CHÉRUBIN : Pas beaucoup. Un peu dans les virages...

CAÏN : Et heureusement que c'est la gauche... Et comment ce malheur t'est-il arrivé ?

CHÉRUBIN : C'est une histoire que je m'étais juré moi-même de ne jamais la raconter à aucun homme. Mais à toi, après tout ce que je t'ai déjà dit, tant pis.

CAÏN : Va, raconte.

CHÉRUBIN : Tu as entendu parler —moi-même je t'en ai dit quelque chose— de la révolte de Satan et ses partisans... Satan, Prince des Cohortes, dans un certain moment de l'éternité céleste, se jugea assez fort et assez populaire pour tenter l'établissement d'un pouvoir personnel indépendant de celui de Jéhovah. La préparation du coup dura des douzaines de siècles. On faisait une propagande très intense : au début, clandestine, plus tard, à peine dissimulée, et aux derniers siècles, avant le bouleversement, franchement dévergondée. On nous promettait une vie plus agréable, une réduction des heures journalières de vol, des distractions, des nouveautés. Ne veuille pas savoir ! Il fallait s'excéder, vu qu'au ciel on y vit réellement bien. Quand même,²⁷ l'axe de la campagne et ce qui décida de son

27 "Cependant"

succès fût la promesse de nous doter de sexe. On divulgua l'espèce qu'une personne sans sexe c'est une personne manquée, et dans un certain sens, indigne. Par ce temps-là le Seigneur avait déjà parlé publiquement de son projet de créer une humanité basée en des créatures sexuellement différenciées. Satan et ses satellites ne se privaient pas de dire que le projet était vexatoire pour la classe angélique. L'agitation augmentait, les chefs du mouvement étaient écoutés et applaudis par des multitudes innombrables...

CAÏN : Et toi ?

CHÉRUBIN : Moi ? Je te parlerai franchement. Je faisais ce que, vous, les hommes vous appelez nager entre deux eaux. J'hésitais. À vrai dire, et maintenant je te découvre toute ma pensée de ce moment-là, j'adhérais au mouvement, mais j'en craignais l'échec et les conséquences. J'observais avec inquiétude l'apparente indifférence du Pouvoir devant un danger si manifeste. On ne peut pas prévenir, je me disais on veut punir quand l'heure arrivera.

CAÏN : Mais, somme toute, quel pari as-tu pris ?

CHÉRUBIN : Tu le vois bien ! Je suis resté ange de Jéhovah. Mais ça n'explique pas tout...

CAÏN : Et bien ?

CHÉRUBIN : Du côté extrême-oriental du Ciel il y a une plaine qui à l'âge Blanc —le temps où le Pouvoir, lassé de solitude, créa les premières bandes angéliques— fut l'endroit où se réalisèrent les grandes expériences de vol, d'agilité, de subtilité, de luminosité, etc. ...une fois obtenu un type d'ange correct ces exercices finirent, et le camp fut abandonné. Et bien, Satan choisit cette immense plaine pour l'assemblée périodique des dissidents. Je crois t'avoir dit que l'endroit se trouve dans une des extrémités du Pays Céleste, n'est-ce pas ? C'est à dire que la plaine, d'un de ses côtés, donne sur l'Abîme Profond... Un jour Satan convoqua dans cet endroit lointain une réunion extraordinaire. Il avait décidé de donner le coup. Je suis arrivé juste au moment où le Chef finissait son harangue. La multitude s'agitait, tout le monde acclamait Satan. Un ange, malgré l'entassement, parvint à s'élever par un petit vol vertical et à crier en montrant le Prince : Voici un dieu meilleur ! Et la clameur générale mugit comme un écho : un dieu meilleur ! Cela ne me plaisait pas beaucoup : j'eus le pressentiment que ça ne finirait pas bien. Je venais de donner le premier coup d'ailes pour m'en aller, lorsque, subitement, miraculeusement, se leva une rafale impétueuse et un nuage noir s'étendit au dessus de cette multitude. Ne veuille pas savoir la terreur qui s'empara de nous tous. Quelques instants après, des ténèbres épaisses, gluantes, puantes nous enveloppaient, tandis que le puissant tourbillon nous poussait vers l'extrémité du camp où s'ouvre l'Abîme... Indescriptible ! Indescriptible !

CAÏN : Et comment as-tu pu te sauver ?

CHÉRUBIN : Je ne l'ai pas encore compris. Ce fut un miracle. Je t'ai déjà dit qu'au moment où la catastrophe s'initia je commençais à m'en aller. Et ça me sauva.

CAÏN : Mais comment ?

CHÉRUBIN : Tu le verras après. Avant laisse-moi te raconter le sort de mes camarades. Dans un instant cet ébrouement formidable balaya la plaine et précipita la multitude angélique au vide immense. Les pauvres anges se heurtaient violemment les uns contre

les autres et tentaient en vain de se servir des ailes au milieu d'une obscurité absolue et d'une odeur nauséabonde. Mais bientôt les ténèbres se dissipèrent. Vers la fin de leur course terrifiante les misérables damnés recouvrirent au dessous d'eux ce qui devait être à toujours leur nouvelle demeure : une vallée grandiose, enflammée d'un bout à l'autre.

CAÏN : L'enfer.

CHÉRUBIN : Tu l'as dit : l'enfer que Jéhovah avait fait construire sans se presser au dessous même de la plaine où les rebelles se réunissaient d'habitude. La vengeance divine, le châtiment suprême, avaient été préparés et calculés secrètement d'une façon parfaite... Et de même, moi, tu le vois bien, j'ai fui le danger. Et c'est parce que la rafale que le Pouvoir fabriqua pour l'exécution du châtiment fut coupée —pour ainsi dire— d'après les mesures de la multitude qu'il fallait précipiter dans l'abîme. Et puisque moi au début de la tempête, je me trouvais légèrement séparé de la masse d'anges, je n'ai pas reçu avec la même intensité que les autres les effets de l'orage. Je fus entraîné avec eux, ça oui, mais pas avec la même vitesse frénétique que cet amas de millions d'êtres, et en arrivant à peu de distance de la vallée en flammes et en diminuant la fougue de la bourrasque j'ai eu assez de forces pour faire battre désespérément mes ailes et pouvoir me remonter, non sans souffrir la caresse d'une lame de feu qui monta plus que les autres et qui me roussit le bout de l'aile gauche, comme tu as pu t'en rendre compte... J'ai atterri au Ciel —*passer le mot*—...²⁸

CAÏN : Eh ?

CHÉRUBIN : ...dans un état lamentable, guenilleux et tout noirci. La Domination qui préside mon Cercle m'admonesta sévèrement : elle me condamna à deux siècles et un jour de réclusion et me suspendit d'agilité et de subtilité. Par ma conduite impeccable la peine me fut levée beaucoup avant le terme prévu. Il ne me fut pas difficile de recouvrer en peu de temps la pleine confiance de mes supérieurs... Et me voici Commandant Chef de la Garde Permanente de l'Éden.

CAÏN : Vraiment, c'est un cas extraordinaire.

CHÉRUBIN : Et plein de points obscurs...

CAÏN : Le châtiment est digne du pouvoir formidable de Jéhovah... Maintenant que, d'après ce que l'on voit, Satan et les siens, malgré les incommodités de leur nouvelle vie, ont su se réorganiser, et leur lutte contre Dieu n'a pas cessé. Qui pourrait m'expliquer cette tolérance ?

CHÉRUBIN : De mon côté il faut que je t'avoue que les expériences recueillies pendant la révolte des anges et pendant la création et la chute de tes parents, ne m'ont fait nullement du bien. Il y a déjà longtemps que je ne suis plus un ange au sens strict du mot. Ma foi chancelle les doutes habitant mon esprit. C'est un problème sans solution. Tu comprendras que je ne puisse pas adopter le point de vue d'un diable... Si au moins je pouvais devenir un homme !

28 En francès al text original català.

CAÏN : Si ça c'était possible ! Tu ne peux pas t'imaginer comme ça me plairait. Je me sens plus semblable à toi qu'à mes parents et qu'à mes frères. Que nous irions loin toi et moi ! À présent, tout seul, je me sens désemparé, et mon courage faiblit... Est-ce que toi et moi nous ne pourrions pas faire une alliance ?

CHÉRUBIN : Que des choses te viennent à la tête, mon ami ! Tu es un mélange de naïveté et de malice. D'après ce que je vois, Jahvé a voulu essayer en vous autres les résultats d'une curieuse combinaison : les qualités d'un diable et les défauts d'un ange...

CAÏN : Alors, dis que tout sont des expériences. Si le Seigneur avait employé dans la création des anges et des hommes un matériel incorruptible, maintenant tu n'aurais pas l'aile grillée et les doutes ne te rongeraient pas. Et moi je ne serais pas un esclave du travail ni un sac de misères, et je pourrais jouir tranquillement de ce monde si agréable.

CHÉRUBIN : Et tu oublies encore le pire. La terrible menace ! Le danger permanent de la damnation éternelle. Tu ne me feras pas croire que tu ignores ça. Celui de vous autres qui mourra dans le péché n'aura d'autre espoir que le supplice du feu, par les siècles des siècles...

CAÏN : Oui, Père en parle souvent... Mais si ça était vrai, il s'en suivrait que Jahvé a profité de l'enfer des anges rebelles pour les hommes pécheurs. Est-ce qu'il créa l'humanité afin de donner aux diables une tâche digne d'eux ? Et si la chute des anges n'était pas arrivée, quoi ? Est-ce qu'il aurait fallu qu'Il improvise un lieu de tourment exprès pour les hommes détournés ?

CHÉRUBIN : Tu es incorrigible ! Comment veux-tu comprendre ces choses-là ? Plusieurs siècles s'écouleraient probablement avant que vous ne commenciez à découvrir les lois naturelles de votre monde... Et maintenant, tu veux, tout à coup, pénétrer les mystères du Ciel ? Innocent ! Il vaut mieux que tu te résignes et que tu gardes la Loi.

CAÏN : Et quelle loi, peut-on le savoir ?

CHÉRUBIN : Mon vieux, la loi...

CAÏN : Oui, je l'ai entendu. Mais laquelle ?

CHÉRUBIN : La Loi, le Décalogue.

CAÏN : Qu'est-ce que tu as dit ? Le... Décalogue ?

CHÉRUBIN : Bon... je me suis mis dedans !

CAÏN : Explique-toi, par ta gloire !

CHÉRUBIN : C'est... ce sont dix commandements pour votre gouvernement. Ce sont dix commandements qui se contiennent en deux.

CAÏN : Et où sont-ils ?

CHÉRUBIN : Il y a longtemps qu'ils sont prêts...

CAÏN : (*Indigné*) Ah, bravo ! C'est à dire que Jéhovah les a préparés et Il ne les fait pas connaître ? Comment veux-tu que nous les gardions ?

CHÉRUBIN : Qu'est-ce que j'en sais, moi ? Je n'aurais pas du t'en parler. Mais puisque au Ciel tout le monde en parle comme quelque chose de fait... Peut-être qu'ils sont en train de les mettre au net. Là-haut personne n'est pressé. Tu le comprendras très bien : ils ont une éternité devant eux !

CAÏN : Encore des lois, encore des entraves ! Est-ce qu'il n'y en a pas assez avec le travail, les maladies, la faim, le froid, la mort ? Encore des entraves ! Et tout au bout, les portes de l'enfer, où il faut laisser tout espoir !

CHÉRUBIN : Oui, mais aussi le Ciel avec ses délices infinis. Ne sois pas injuste.

CAÏN : Le Ciel ! Écoute, ange —entre nous, eh ?— ça en vaut la peine, cette vie-là ? C'est vraiment une très bonne vie ?

On entend des bruits dans le feuillage avoisinant.

CHÉRUBIN : (*brandissant l'épée*) Qui est ici ?

Apparaît le DIABLE, timide et inquiet.

DIABLE : C'est moi. Ne craignez rien. Salut, Ange de Jéhovah ! Salut, homme mortel !

CHÉRUBIN : Tu es en train de nous espionner, n'est-ce pas ?

DIABLE : Ne me blesse pas, Chérubin. Avant d'apparaître j'ai voulu avoir la certitude qu'Adam n'était pas avec vous. Il ne peut pas me voir.

CHÉRUBIN : Ça t'étonne ?

DIABLE : Du tout, du tout, pauvre de moi... Je désirais savoir seulement si Caïn était en bonne santé, s'il lui était arrivé quelque malheur...

CAÏN : Et bien, tu le vois...

DIABLE : Oui, merci... Je vous aime, Caïn, aussi à toi qu'à Madame ta mère ²⁹ Lorsque je l'ai trompé —avec votre permission— lorsque je l'ai trompé, je ne savais pas ce que je faisais... Je vous aime, oui, et c'est parce que je vous aime que je suis venu aujourd'hui prévenir ta mère qu'un piège avait été placé dans ton chemin, afin de te pousser au péché et de te faire mériter du châtiment. Mais Ève n'y a pas prêté attention. Après, j'ai entendu tout le vacarme et je me suis dit : Tiens, voilà. La victime innocente est déjà tombée. Et mon cœur s'est affligé. Mais, maintenant, et en voyant (*En prenant son ton majeur*), en te revoyant sain et intacte,³⁰ oh noble et courageux Caïn, je me suis senti agréablement réfrigéré par ce zéphyr de la confiance...

CHÉRUBIN : Assez, assez, ne t'emballe pas !

CAÏN : (*Au CHÉRUBIN*) Il est très gentil.

CHÉRUBIN : Mais très rasoir.

DIABLE : Et pourtant, à l'Enfer je suis réputé comme un maître d'éloquence. Et je dis ça —certes— sans aucune vanité. Maudite éloquence ! C'est avec elle que la vertu de ta jolie mère fut anéantie. Merci à³¹ ce lamentable succès, aujourd'hui je jouis d'une grande notoriété parmi les miens. Et d'une certaine liberté. S'ils découvraient ma trahison il ne me serait jamais plus permis de sortir des galeries incandescentes où il y a toujours les pleurs et les grincements de dents !

CAÏN : Tu es un diable de bonté !

CHÉRUBIN : Un pauvre diable.

²⁹ "tant à toi qu'à Madame ta mère"

³⁰ "sain et sauf"

³¹ "Grâce à"

DIABLE : Et maintenant écoute, excellent Caïn, et toi Ange très digne ! Satan Prince des Ténèbres...

CAÏN : Un autre sobriquet ?

DIABLE : ...autrement dit, le Suprême Défaiseur, exaspéré à cause du maigre succès de la chasse du pigeon, a ordonné, oh Caïn, que tu soies tenté de nouveau et induit à une action singulièrement criminelle et abominable.

CHÉRUBIN : Laquelle ?

DIABLE : Je l'ignore.

CAÏN : Tu es un visionnaire.

DIABLE : Incrédule comme sa mère. L'expérience de la pomme a été inutile !... Et plus encore. Et maintenant je mets tout en jeu...

CAÏN : Chante, petit diable, chante...

DIABLE : Vous ne me vendrez pas ?

CHÉRUBIN : Parle !

DIABLE : Satan, Pécheur en Chef de l'univers vient d'inventer un procédé qui simplifie la tâche de tenter tout en multipliant son efficacité : désormais, nous pourrons, par notre volonté, nous rendre invisibles, inaudibles, intangibles... Il ne nous faudra pas dorénavant, avoir recours aux déguisements, aux imitations... Légers comme un soupir nous habiterons le cœur de l'homme et nous nous en rendrons les maîtres...

CHÉRUBIN : Quel secret ! Le secret de polichinelle... La confidence de cette découverte il y a longtemps qui est arrivée à la Gloire. Même les Têtes Volantes le savent...

DIABLE : C'est vrai que Jéhovah est omniscient... Quand même, Caïn, prends garde ! On veut te perdre, on veut te perdre coûte qui coûte !³² Si je pouvais t'aider...

CAÏN : (*Vaniteux, présomptueux*) He ! He ! He ! Je suis l'objet des luttes entre les Forces Suprêmes !...

CHÉRUBIN : Reste à ta place, Diable ! Nous savons veiller pour la santé des hommes. Chacun son métier.

DIABLE : Tu l'as dit, Chérubin admirable. Mais mon métier ne me plaît pas, je l'exerce à contrecœur, sans vocation... Moi, mes amis, je fus trompé, j'étais un ange ! Moi...

CHÉRUBIN : De grâce. Nous le savons déjà...

DIABLE : Mon seul désir est de disparaître, d'abolir ma conscience d'esprit maléfique. M'anéantir... Mais, comment ? Hélas ! J'ai essayé de devenir la pâture des flammes... Rien à faire : je suis incombustible ! (*Agite les bras et brandit la fourche très près de la tête de CAÏN*).

CAÏN : Eh ! Attention ! Tu me creveras un œil avec ton grille-pain !

On entend des rumeurs de voix qui approchent.

DIABLE : Ils arrivent ! Les voilà ! Salut... excusez-moi ! Caïn, fais attention ! (*Disparaît*)

CHÉRUBIN : (*Pensif*) Invisibles, inaudibles, intangibles... Satan ne peut pas créer —on dit ça— mais comme il perfectionne, le coquin !

32 "coûte que coûte"

CAÏN : Alors... Tu n'en savais rien ?

CHÉRUBIN : Ni un traitre mot !

Apparaissent ADAM et ÈVE et ABEL et NARA enlacés par la taille.

ADAM : Quoi ? Est-ce que nous vous gêmons encore ?

CHÉRUBIN : Du tout, Adam... et la compagnie. *(Pour ABEL et NARA)* On dirait que vous êtes bien d'accord ?

ABEL : *(Au CHÉRUBIN)* Demande-le au Père... demande-le-lui. Hi ! Hi ! Hi ! N'est-ce pas, Nara ?

NARA : *(Indifférente)* Les hommes arrangent tout à leur goût...³³

CAÏN : Qu'est-ce qu'ils ont encore dans la tête ?

ÈVE : *(Triste)* Caïn, il est arrivé ce qui devait arriver. C'est peut-être mieux pour tous d'en finir, une fois pour toutes.

ADAM : *(Au CHÉRUBIN)* Écoute, Abel et Nara veulent vivre comme homme et femme. Depuis longtemps je leur avais promis de les accoupler. Pourquoi attendre davantage ? Aujourd'hui la lune est pleine et c'est un jour indiqué. Il paraît que Jéhovah verra ça avec de bons yeux...

CAÏN : *(Envisageant ADAM)* Jéhovah, n'est-ce pas ? Est-ce que par hasard Il a quelque chose à voir avec vos sottises ? Dis plutôt, franchement, que tu veux me prendre la petite.

ÈVE : Nous recommençons.

ADAM : Te prendre la petite ? Est-ce qu'elle est à toi, peut-être ?

CHÉRUBIN : Caïn, résigne-toi. Ton père a de l'autorité...

CAÏN : Ne me fais pas rire ! *(Subitement fait face à NARA, presque en la touchant)* À qui veux-tu appartenir, toi, à Abel ou à moi ?

NARA : Ouf ! Tu m'as ébloué toute la figure...

ABEL : *(Entre dents)* Il est grossier comme un singe...

CAÏN : *(à ABEL)* Qu'est-ce qu'il rouspète, cette femmelette ?

ADAM : *(à ABEL)* Laisse-le dire, Abel. Ne réponds pas...

CAÏN : *(à ADAM)* C'est ce que vous pouvez lui conseiller de mieux.

CHÉRUBIN : *(En prenant CAÏN par l'épaule et le séparant du groupe)* Mon cher, ne te prends pas la tête pour si peu de chose. Cette môme ne vaut pas un clou à soufflet.³⁴

CAÏN : Oh, pour toi non ! Mais je suis un homme... tu parles. Présente-moi une autre et nous serons vite d'accord... Est-ce que tu en connais d'autres au-delà de ces collines ?

ADAM : C'est fou comme cet enfant est dévergondé ! Après l'embrouillement qu'il vient de provoquer il reste incorrigible !

CAÏN : *(À ADAM)* Fais ce qui te plaira.³⁵ Après j'essayerai de le défaire.

Disparaît.

33 "à leur goût"

34 Tradueix literalment "no val una bufada". En francès existeix l'expressió "ne vaut pas un clou", recollida al *Trésor de la Langue Française*.

35 "ce qu'il te plaît"

ADAM : Qu'il nous fiche la paix, ce trouble-fêtes... Ange, je suis content que tu sois ici à ce moment, parmi nous. À l'acte que nous allons célébrer tu peux représenter le Ciel. Ainsi la cérémonie sera plus solennelle. Abel!... Nara! Approchez-vous. (*À ÈVE*) Et toi ici, à côté de moi...

CHÉRUBIN : Non, non, Adam. Ne compte pas sur moi. Je ne veux pas me mêler à ces affaires de famille. Jéhovah m'en préserve.

ADAM : Ange, ce refus...

ABEL : Si tu le fais pour le cadeau de nocces, tu sais, nous t'en excusons.

CHÉRUBIN : C'est mieux que vous vous arrangiez entre vous... (*À ABEL et NARA*) Je vous souhaite beaucoup de bonheur... Je vais apaiser l'héritier. Il en a besoin.

ÈVE : Hélas! Merci, Ange! Pauvre Caïn! Il me fait beaucoup de peine. Mais c'est la vie!

CHÉRUBIN disparaît par là où est sorti CAÏN.

ADAM : (*Pour CHÉRUBIN et CAÏN*) Ces deux sont chair et ongle.³⁶ C'est intolérable! Je me plaindrai à qui soit nécessaire...

ÈVE : Le seul camarade que Caïn a et tu veux lui prendre?

ABEL : Cet ange sent le brûlé... Je ne me fierais pas de lui.

NARA : Si beau qu'il est!

ABEL : Tu veux me rendre jaloux avec un ange, petite sotte?

ADAM : Allons. Placez-vous bien. Comment ferons-nous ça? (*Se rendant compte qu'ÈVE s'est assise et reste toute pensive*) Ève! Tu ne peux pas rester réveillée dans des moments pareils?

ÈVE : (*Se levant*) Allez, donc! Qui c'est qui parle de réveillée?

ADAM : (*Indécis*) Comment arrangerons-nous ça?

ABEL : Moi je porterais la paillasse ici et Nara et moi nous y coucherons...

ADAM : Tais-toi, indécent!

NARA : Non, non! Que le père et la mère³⁷ nous apprennent comment l'on fait ça...

ÈVE : Effrontée! Quelle jeunesse qui pousse!

ADAM : (*À NARA*) Est-ce que tu veux recevoir une volée?

ABEL : (*À NARA*) Tu es innocente comme une ondée.³⁸ Je vais te dégourdir!

ADAM : Bon, assez parlé. La cérémonie doit être simple... lorsque je vous dirai, maintenant, vous devez vous embrasser...

ABEL : Sur la bouche!

ADAM : ...sur la bouche. Et tout de suite vous vous donnerez les mains et vous vous tiendrez en vous regardant fixement dans les yeux...

ABEL : (*En frappant des mains et sautant*) Comme ce sera joli! Comme ce sera joli!

NARA : Joli? Je trouve ça plutôt idiot.

36 "Ces deux-là sont comme la chair et l'ongle"

37 "Que père et mère"

38 "Comme tu es innocente!". Tradueix literalment "Ets innocent com una gotellada!"

ADAM : Taisez-vous une fois pour toutes ! Tout le monde à sa place. (*Les deux jeunes gens et ADAM se placent comme un couple de fiancés et le curé qui les marie. ÈVE à gauche d'ADAM et un pas en arrière*). Allons-y ! (*Les jeunes gens se donnent la main et se regardent fixement. ADAM parle d'un ton déclamatoire*) Moi, Adam, votre père par la grâce de Jéhovah, en mon propre nom et en celui du Seigneur des hommes, des reptiles et des oiseaux, et des bêtes sauvages et des animaux et des plantes de toute sorte; et des fleuves et du soleil, de la lune et des étoiles...

ÈVE : Ça suffit, mon ami...

ADAM : Oui, ça y est... je finis... Et de toutes les choses visibles et invisibles; à côté de ma compagne Ève, votre mère, puisque la plénitude de vos jours est arrivée et votre chair est devenue apte pour la continuation de l'espèce, moi, Adam...

NARA : Il a déjà dit ça...

ABEL : Silence !

ADAM : Tonnerres ! N'interrompez pas ! Moi, Adam, je vous proclame mari et femme jusqu'à la fin de votre temps. Craignez Jéhovah, aimez-vous, veillez par³⁹ vos enfants, gagnez votre pain avec la sueur de votre front...

NARA : (*À ADAM, en signalant ABEL*) Ça, celui-là ?

ADAM : Bâissez-vous une cabane avec des cailloux plats. Vous pourrez pêcher au Tigre, seulement au Tigre, compris ? Je me réserve l'Euphrate...

ABEL : Mais si au Tigre il n'y a que des grenouilles !

ADAM : Et bien, est-ce qu'elles ne sont pas bonnes ? Ce que tu es difficile !... Je vous donnerai les semences et les plants dont vous aurez besoin pour commencer vos cultures... Ne nous oubliez pas, et venez visiter et aider votre mère, puisque maintenant elle va rester très seule... Et peut-être il faudrait que je vous dise d'autres choses, mais maintenant ça ne me vient pas à l'idée... et puis, nous aurons le temps. Ah ! Et toi, Nara fais attention à Caïn. Pense qu'à l'avenir Abel est ton maître et il pourra te punir comme il lui plaira... Ne dors pas !

NARA : (*Entre dents*) Nous verrons ça...

ADAM : Et toi, Abel, n'abandonne pas ta femme...

ABEL : Pour une autre ? Hi ! Hi ! Hi !

ADAM : Pour un penchant désordonné pour la pêche ou pour la chasse, par exemple. Ne te balade pas la nuit. Ne t'adonne pas à la boisson... Enfin, vous êtes déjà assez grands. (*Il giffe légèrement les enfants*). Que Jéhovah vous bénisse comme je vous bénis !

ÈVE : (*Les embrassant*) Mes enfants ! Que le Seigneur protège votre union !

ABEL : (*Enlaçant et embrassant NARA*). Te voilà déjà à moi !

NARA : Où me bâtiras-tu la maison ?

ADAM : J'ai déjà repéré une côte au-dessous de la colline de Cus à une bonne demi-heure d'ici...

39 "veillez sur"

NARA : (À ABEL) Je veux une cabane spacieuse, tu sais ? Avec trois pièces. Qu'elle soit tiède en hiver et bien fraîche en été. Et que la paille soit molle. Il faudra que tu tues un ours, car les peaux de renard sont trop petites et ne bordent pas assez.

ABEL : Tout viendra, ma petite femme. Pour l'instant (*avec intention lubrique*) nous aurons autre chose à faire.

Ils continuent à parler et à s'embrasser.

ADAM : Ma patronne est contente ? (*Il la caresse*)

ÈVE : Tiens-toi tranquille, idiot ! Et qu'allons nous faire avec ce pauvre Caïn ?

ADAM : Ce n'est pas le moment de nous préoccuper. (*Pour le couple*) Regarde-les, comme ils sont heureux !

ÈVE : Et l'autre ? Tout de même je suis bien bête. J'avais imaginé que ce moment n'arriverait jamais, que nous pourrions continuer comme jusqu'à présent...

ADAM : Ne te tourmente pas gratuitement.

ÈVE : Et si Caïn nous abandonne ?

ADAM : (*Scandalisé*) Eh ? Ne dis pas des bêtises. Où veux-tu qu'il aille ? Les fauves le dépèceraient avant une journée de chemin.

ÈVE : Et s'il essayait ? (*Elle pleurniche*)

ADAM : Ne parle pas de malheur ! Débrouille-toi et essuie tes larmes. (*Pour le couple*) Qu'ils ne voient pas des misères par une journée comme celle d'aujourd'hui... (*Aux enfants*) Eh ! Jeunesse ! Est-ce qu'on ne doit pas arroser ça ?

ABEL : J'étais en train de dire à Nara que pour cette nuit vous devriez nous laisser coucher dans votre lit...

NARA : Il est plus mou... et plus large...

ÈVE : Vous n'avez qu'une seule idée ? Vous arriverez à me dégouter...

ADAM : À quoi veux-tu qu'ils pensent, alors ? C'est l'âge, ma chère, c'est l'âge... Porte-moi la carafe. (*ÈVE lui porte la carafe et ADAM boit*). Chin... chin... À votre santé !

ABEL : (À ÈVE) Tu ne bois pas, mère ?

ÈVE : Je n'ai pas soif.

ABEL : Hi ! Hi ! Hi ! Je n'attends pas à en avoir, moi ! Je boirai ta part...

ÈVE : Attention, ça te fera du mal...

NARA : Laisse m'en un tout petit peu.

ABEL : (*donne à boire à NARA*) Tiens... boit (*Il boit longuement jusqu'à finir la carafe*).

ADAM : Ah ! Ah ! Ah ! (*Pour le vin*) Tout ? Tu n'as pas de continence...

ABEL : Aujourd'hui il ne me reste pas de continence ni à boire ni à manger ni à... Nara, petite Nara ! (*La caresse*)

ÈVE : Quelle mauvaise idée tu as eu ! Est-ce que tu ne sais pas qu'il lui monte à la tête tout de suite ?

ADAM : On ne se marie pas tous les jours...

ABEL : (*enlacé avec NARA, il tente de lui découvrir la poitrine*) Viens... Laisse-toi faire, petite colombe !

NARA : (*se défend*) Qu'est-ce que tu fais maintenant ?

ABEL : Viens ici je te dis... chèvre folle !

NARA : Tu as déjà le vin à la tête ! Je ne veux pas que tu me touches ! Tu entends ?

(Apparaissent CAÏN et le CHÉRUBIN. NARA en voyant CAÏN s'écarte d'ABEL)

ADAM : (À ABEL) Abel, calme-toi ! Ne sois pas si pressé...

CAÏN : (En croisant les bras) En pleine fête de famille ! Quelle bande...

ÈVE : (Comme si elle demandait de la pitié) Caïn !

ADAM : (À CAÏN) Tu n'étais pas bien là où tu étais ?

ABEL : (Sous l'effet du vin) Mon petit frère... et tes félicitations ? (Pour NARA) Elle est déjà à moi. Le tendre et rondelette Nara, est déjà à moi... toute, eh ? Toute ! Je ne la voulais pas, tu sais ? Je disais : donnez-la à Caïn, mon petit frère adorable... Mais le père... et Jéhovah... le Seigneur de toutes les bêtes me l'a demandé si bien demandé... (D'une voix plus basse et plus insidieuse) Cette nuit je coucherai avec Madame au lit des parents... Viens, viens, mon cher petit frère ! Tu tiendras la torche... Hi ! Hi ! Hi ! Et nous irons tous mieux !

CAÏN : (Il a écouté en contenant sa rage. Aux derniers mots il s'est enflammé comme une fusée. D'un coup il a pris un outil et s'est lancé contre ABEL, qui a fait un cri de panique et a pris la fuite comme un éclair, poursuivi de CAÏN, qui s'est écrié :) Damnation !

ÈVE : Caïn, mon enfant !... Caïn !

NARA : Caïn !

ADAM : N'ayez pas peur qu'il l'attrape...

ÈVE : (Désespérée, au CHÉRUBIN) Ange, par Jéhovah ! Vole !

Le CHÉRUBIN s'envole après les frères, suivi de NARA. ÈVE et ADAM. La scène reste un long moment déserte.

CAÏN : (Apparaît essoufflé, les mains ensanglantées, défait) Du sang ! Du sang d'homme ! (Il s'essuie les mains avec répulsion) Je l'ai laissé immobile... muet, sans haleine... comme une bête morte !

La scène s'éclaircit subitement d'une lumière miraculeuse.

VOIX DE JÉHOVAH : (voix amplifiée) OÙ EST TON FRÈRE ABEL ?

CAÏN : (Reste comme pétrifié, regarde le ciel avec terreur) Je ne sais pas ; suis-je le gardien de mon frère ?

VOIX DE JÉHOVAH — QU'AS-TU FAIT ? LA VOIX DU SANG DE TON FRÈRE CRIE DE LA TERRE JUSQU'À MOI. MAINTENANT TU SERAS MAUDIT DE LA TERRE QUI A OUVERT SA BOUCHE POUR RECÉVOIR DE TA MAIN LE SANG DE TON FRÈRE. QUAND TU CULTIVERAS LE SOL IL NE TE DONNERA PLUS SA RICHESSE. TU SERAS ERRANT ET VAGABOND SUR LA TERRE.

CAÏN : Mon châtiment est trop grand pour être supporté. Voici que tu me chasses aujourd'hui de cette terre ; je serai caché loin de ta face, je serai errant et vagabond sur la terre et quiconque me trouvera me tuera.

VOIX DE JAHVÉ — TOUT AUTREMENT : SI QUELQU'UN TUAIT CAÏN, CAÏN SERAIT VENGÉ SEPT FOIS. ET VOICI LE SIGNE QUI TE PRÉSERVERA.

La figure de CAÏN reste éclairée avec une lumière merveilleuse.

CAÏN : Seigneur !

VOIX DE JÉHOVAH : ET NARA SERA TA FEMME ET ELLE T'ACCOMPAGNERA PARTOUT. *(La scène revient à la lumière normale. CAÏN reste accablé et s'assoie sur une pierre la tête entre les mains. Pause. Apparaissent les autres en portant le corps inerte d'ABEL. Ils traversent lentement et silencieusement la scène et ils entrent dans la cabane. Au bout d'un moment, ils sortent successivement, accablés. CAÏN se lève et les autres, en voyant le signe lumineux de sa figure, le regardent et le traitent avec une crainte religieuse. CAÏN se produit avec une grande dignité pendant tout le reste de la scène).*

CHÉRUBIN : *(Visant CAÏN, qui reste écarté du groupe).* Un signe du Ciel !

CAÏN : Nara, viens !

NARA, *comme obligée par une force supérieure, va à côté de CAÏN.*

Jéhovah m'a chassé de la face de cette terre.

ÈVE : *(En pleurant)* Mon enfant !

CAÏN : Pardon, mère. Je ne savais pas que les hommes mouraient à coups comme les bêtes viles.

ÈVE : *(En sanglotant)* Je te pardonne... de... tout mon cœur. Attends. *(Elle entre dans la cabane et en sort tout de suite avec une espèce de fardeau avec des victuailles).*

CAÏN : Et vous, mon père... Devant moi s'ouvrent les chemins de la terre. Je bâtirai une cabane sous d'autres étoiles. Pourtant il ne me sera jamais possible d'oublier que je suis sorti de ta semence...

ADAM : Ce qui est fait est fait. Tu m'as pris Abel que j'aimais tant. Maintenant tu emportes la petite. Nous resterons seuls, moi et la pauvre Ève, comme aux jours du Paradis. Mais, maintenant, menacés de toutes les misères, lourds de mauvais souvenirs et de remords. Suis ta vie. C'est la volonté de Jéhovah Tout-puissant !

ÈVE : *(Au CHÉRUBIN pour le fardeau)* Donne-lui ça. Un peu de manger ne gêne jamais.

CHÉRUBIN *prend le fardeau et lui donne à CAÏN.*

CHÉRUBIN : *(À CAÏN, lui passant la main sur le dos)* Qu'est-ce que tu as fait, mon ami ! Tu es un homme extraordinaire, Caïn. Il faudra que Jéhovah te pardonne. J'ai foi en ton avenir. Lutte, travaille... triomphe ! *(Lui donne l'épée)* Prends l'épée. Elle est à toi ! Tu en as plus besoin que moi.

CAÏN : *(Avec reconnaissance)* Ange... ! *(Il tente de lui embrasser la main).*

CHÉRUBIN : Va-t-en... Il est déjà temps que tu partes.

CAÏN : *(Levant l'épée avec la main, tandis que avec l'autre prend NARA par la taille. NARA porte le fardeau)* Salut !

TOUS — *(En levant les mains et ÈVE en pleurant)* Salut ! *(CAÏN et NARA s'en vont enlacés. Les autres trois restent en regardant comme ils s'éloignent. On entend seulement les sanglots étouffés d'ÈVE).*

CHÉRUBIN : Maintenant, vous autres ne vous laissez pas étourdir par le malheur... Il faut réagir et commencer de nouveau.

ADAM : Quel coup !

CHÉRUBIN : Vous êtes jeunes, encore.

ADAM : Jeunes ?

CHÉRUBIN : Très jeunes. J'ai entendu dire que vous avez des siècles devant vous...

ÈVE : Qu'est-ce que tu dis, Ange ?

CHÉRUBIN : La vérité.

ADAM : Mais... que veux-tu que nous fassions, tous seuls ?

CAÏN : Travailler, père Adam, travailler ! Il n'y a pas d'autre chemin. (*En signalant vers les champs*) Ces champs t'attendent. Travaille et engendre d'autres fils et d'autres filles... « C'est à la sueur de ton visage que tu mangeras du pain » « Tu enfanteras avec douleur » c'est la loi... c'est votre vie à vous autres, hommes.

ÈVE : (*En pleurant*) Mon Dieu !

CHÉRUBIN : Ne pleure pas, Ève.

ÈVE : Seigneur ! L'un étendu sur la couche, froid, inerte, muet à toujours... Et les autres maudits de Jéhovah, errants sur des chemins jamais foulés, pleins de terreur... Nous autres abandonnés et tristes sous ce ciel immense et cette terre trop large...

ADAM : (*subitement, très irrité*) Ça ne va pas, Ange... ça ne va pas !

CHÉRUBIN : Qu'est-ce qu'il te prend ?

ADAM : Tout ça de la vie et de la mort, des plaisirs et des misères et des péchés et des châtiments, c'est un champ perdu ! Il n'y a pas d'ordre, ni mesure, ni jugement, ni justice !

CHÉRUBIN : Adam, tu oses...

ADAM : Je te dis et je soutiens qu'il n'y a pas d'ordre ! Ange, par Jéhovah, est-ce que toi tu ne pourrais pas y faire quelque chose ? (*Pour le Ciel*) Leur expliquer comment les choses se passent en réalité ici-bas ? Maintenant que nous sommes tout à fait au début, il ne serait pas temps de tout arranger d'une façon plus raisonnable ? Je ne demande pas le retour au Paradis... Mais si un coup de main, un règlement général... Une certaine amélioration dans tous les sens. Tu me comprends, va !

CHÉRUBIN : Hélas, Adam, Adam ! Est-ce que tu ne penses pas que vous pourriez être encore pire ?

ADAM : Oui, oui... Tu peux raisonner comme ça. À toi tout te réussit...

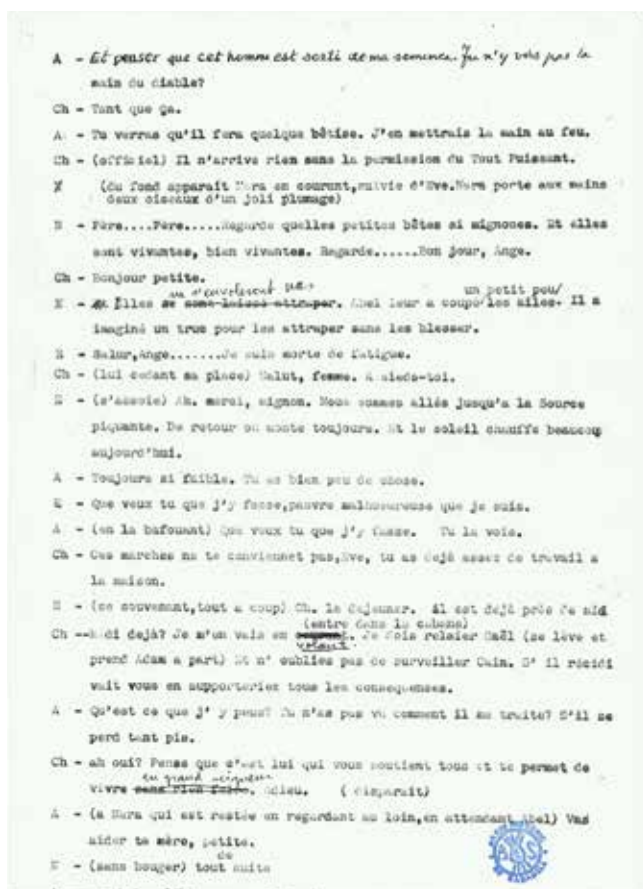
ÈVE : (*Au CHÉRUBIN, avec sympathie et reconnaissance*) Et comment feras-tu maintenant sans l'épée ? Tu ne vas pas te faire attraper ?

ADAM : Mais, ma vieille, tu resteras toujours la même. Pourquoi te mêles-tu de ce qui ne te regarde pas ?

RIDEAU



Portada del mecanoscrit (AHS AP 145/45)

Mostra del mecanoscrit amb les correccions
manuscrites (AHS AP 145/45)

Balmes i Anglaterra. Edició i estudi a cura de Sílvia Coll-Vinent i Conrad Vilanou. Barcelona: Publicacions de la Facultat de Filosofia de la Universitat Ramon Llull (Col·lecció Eusebi Colomer, 15), 2012, 105 pp.

ENRIC CASSANY
Universitat Autònoma de Barcelona

A l'entrada d'estiu de 1942, Jaume Balmes viatjà a Londres. En aquella alçada del segle dinovè, Espanya, sota el govern progressista d'Espartero, veia decaure les il·lusions democràtiques i emergir els moviments obrers que demanaven llibertat d'associació i d'organització. Balmes, pensador catòlic, fortament interessat en la qüestió social, devia sentir curiositat per saber com el país més avançat del món, màxima realització d'un règim polític liberal (i, com a tal, refugi d'exiliats espanyols), afrontava les transformacions de la societat capitalista.

Comencen els autors del llibre que ressenyem observant que pot semblar estrany a qui tingui la idea d'un Balmes conservador i retrògrad aquest viatge a Londres, que inclou contactes de l'influent apologeta del catolicisme amb destacades personalitats liberals. El primer apunt d'aquest assaig sobre Balmes i Anglaterra consisteix, doncs, a contradir un cert prejudici sobre el pensador vigatà, amb ajut de citacions d'autoritat: la de Fradera, que en el seu conegut estudi *Jaume Balmes. Els fonaments racionals d'una política catòlica* (1996), el caracteritza com un intel·lectual de frontera; o la de Vicens Vives i Montserrat Llorens (*Industrials i polítics. Segle XIX*, 1958), que remarquen l'espurneig —bé que tot just sigui això, un espurneig— de catolicisme liberal dels darrers dies de la seva vida.

Balmes morí el 1848, any revolucionari en l'escena europea, i aquells seus darrers dies són precisament la cruïlla històrica que servia a Fradera per definir-lo com a pensador polític i social fronterer: «Intel·lectual de l'Església en una època de canvi acceleradíssim, no dubtà de projectar-se per sobre de les fronteres espanyoles, però els seus viatges a l'estranger es convertiren en moments privilegiats d'assimilació febril de l'experiència dels països europeus més avançats» (p. 436).

El perquè, les raons del viatge a Londres són el punt d'arrencada de l'assaig que comentem. Balmes en deixà dos testimonis escrits: un article publicat a *La Civilización* (núm. 26), datat el 10 d'agost, i uns *Apunts de viatge. 1842* (ja recollits per Ignasi Casanovas dins *Relíquias literarias de Balmes: recuerdo del centenario*, 1910). Tots dos textos es reproduïxen, en acurada traducció al català de Sílvia Coll-Vinent, al final del llibre, i aquesta inclusió és determinant: fa pensar que el quadre que es presenta de la relació Balmes-Anglaterra pretén ser acotació o comentari d'aquell viatge. I, de fet, és un quadre que ateny un especial interès quan pren com a referència el viatge i els testimonis escrits, quan aïlla els motius (ideològics, religiosos, publicístics) que decidiren Balmes a emprendre'l i els situa en context.

De fet, tot allò que es pot dir sense abusar de les suposicions a propòsit del viatge a Anglaterra de Balmes, Fradera ho deixà escrit en quatre pàgines del llibre que li dedicà (pp.

134–138). No li atribueix cap objecte precís, però sí un interès per conèixer directament la gran capital que era Londres. Interès per la política irlandesa, i en particular per la figura del polític catòlic Daniel O’Connell. Interès per un país que, juntament amb França, era punt de referència per a «aquells que a mitjan segle XIX tractaven d’entendre les noves realitats del capitalisme, la indústria i la cultura i la política liberals» (p. 133). Interès editorial, amb vista a publicar una traducció anglesa d’*El protestantismo comparado con el catolicismo*. I, no precisament en darrer lloc, interès per la qüestió religiosa, que vol dir per la situació dels catòlics i del catolicisme en un país que havia fet de l’anglicanisme una religió oficial. Una religió en aquell moment posada en crisi per les sectes no conformistes i pels moviments que en el seu si proposen l’acostament al catolicisme. Una religió del poder, que havia d’assistir a la recuperació del catolicisme, ja recuperats de feia anys els drets polítics i amb una base social transformada, nodrida pels treballadors irlandesos arribats als districtes industrials.

Aquesta represa del catolicisme és l’argument triat pels autors, de manera que el seu llibre ve a oferir la informació històrica necessària per situar i entendre els textos testimonials de Balmes reproduïts com a annex, però vol sobretot historiar (en clau de síntesi divulgativa) aquella represa, ja no només a l’Anglaterra del segle XIX sinó a la Catalunya del segle XX, fins a la guerra de 1936–1939 i la immediata postguerra. El gran buit, si haguéssim de considerar el llibre com un fris històric, és la segona part del vuit-cents català, però, lluny de justificar un retret per als autors, es deu haver d’interpretar com el reflex d’una dilució de la influència de Balmes en aquest període. Això fa problemàtic associar-lo amb la Renaixença, i fins en l’àmbit de l’anomenat *vigatanisme* cal ponderar si és més una figura de respecte que una influència efectiva. El cas de Verdaguer és prou significatiu. Com ha vist Ramon Pinyol, el reflex de l’obra balmesiana en la verdagueriana és menor del que en principi es podia imaginar.¹

Així, en el primer apartat es ressegueix l’interès de Balmes per Anglaterra; un interès mig fascinat mig reticent, però en tot cas esperonat per la crisi de l’anglicanisme i l’escletxa que obre a la recuperació catòlica. Tant els motius de la curiositat de Balmes (per exemple, la ciutat secularitzada, nova terra de missió) com les mostres d’aquella recuperació (per exemple, la instal·lació de col·legis catòlics, en especial el de Stonyhurst, emulació jesuítica d’Eton), hi són prou explicats. L’apartat segon amplifica el retrat de la situació religiosa anglesa i, en el context de l’anglicanisme oficial i del dominant puritanisme, remarca els fets i els personatges que representen la progressiva influència i assentament del catolicisme: el moviment d’Oxford —via mitjana entre l’anglicanisme i el catolicisme—, el *Gothic revival* arquitectònic —resposta a l’arquitectura clàssica paganitzant—, la tolerant posició teològica de la reina Victòria, les figures de conversos com el cardenal Newman o de polítics catòlics rellevants, com O’Connell. En l’apartat tercer Balmes s’esvaeix i els autors fan una mena d’excurs pedagògic, a partir de la confrontació de tres figures, dues catòliques —els cardenals Wisemann i Newman— i una anglicana —Charles Kingsley,

1 Ramon Pinyol i Torrents. «Contribució a l’estudi de la presència de Balmes en l’obra de Verdaguer». *Ausa* 167 (2011): 50–67.

impulsor del moviment del *Muscular Christianity*. És interessant, sobretot per als vetustos lectors de *Fabiola*, la novella del cardenal Wisemann, la confrontació entre la concepció agonística que transporta aquesta obra de vocació educativa i la virtut moralitzadora de la joventut anglesa atribuïda al *Muscular Christianity*. Deu ser una forma d'entusiasme allò que explica que, de *Fabiola*, se'n doni el resum argumental i la relació completa de traduccions al castellà i al català (de 1931 a 1957). El quart i últim apartat, titulat «Del *Catholic revival* a un noucentisme catòlic», fa un salt al segle xx amb la intenció d'explicar, des de la doble perspectiva de la influència anglesa i la recuperació del pensament de Balmes, la «re Cristianització» de Catalunya. Abandonat fa estona el viatge de Balmes com a fil narratiu, els autors marquen les fites d'aquella re Cristianització (el Congrés d'apologètica de 1910, any del centenari del naixement de Balmes, les reivindicacions de Torras i Bages i de Prat de la Riba i, més tard, la dels feijocistes, la dels intel·lectuals d'*El Matí* o la dels eclesiàstics de la revista *Criterion*, les edicions d'obres completes...) La tesi que governa aquesta última part del llibre es formula amb claredat a propòsit d'aquest noucentisme catòlic que s'oposaria o almenys contrastaria amb l'orsia, de base racionalista (p. 70): «l'Església catòlica va generar un important moviment de renovació en què Balmes i l'exemple anglès —amb diverses conversions recents— van servir per reviure una espiritualitat que els moviments dinovens (des de l'evolucionisme al positivisme, des del laïcisme a l'anticlericalisme, havien pretès destruir). Potser l'oposició amb el programa o la filosofia orsians és defensable, però no fóra tan nítida amb altres figures crucials del noucentisme, com Carner o Bofill i Mates. Serveixi això, només, per indicar que cal armar molt bé —vull dir, dotar d'abundants i bons arguments—, el vaixell de l'anomenada *re Cristianització* de Catalunya per fer-lo navegar en els procel·losos anys 30, en la violència de la guerra i en els anys de plom de la postguerra. Tota afirmació sobre el llegat de Balmes en les lluites d'aquests anys reclama espai suficient i la força de la prova. Els autors n'ofereixen un esbós prou estimulant. Discutim-lo. En aquesta part, com en els capítols vuitcentistes del seu llibre, conviden a tornar a una figura de gran relleu i encara massa desatesa.

Teresa Iribarren i Donadeu. *Literatura catalana i cinema mut*.
Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Textos i estudis de cultura catalana, 180), 2012, 354 pp.

MARTÍ MARCH MASSÓS
Universitat Autònoma de Barcelona

Literatura catalana i cinema mut és el resultat de molts anys d'estudi, reconeguts fa poc amb el premi Serra d'Or de Recerca en Humanitats 2013. Tot i les més de tres-centes pàgines, inclou *només* la segona part (revisada) de la tesi que n'és l'origen, presentada l'any 2007 amb el títol *La revolució silenciosa: prosa i narrativa cinematogràfiques dels «silent days»*, i dirigida per l'enyorat professor i mestre Jordi Castellanos, impulsor de vocacions i de treballs com el que ressenyem. En la primera part de la tesi, Iribarren hi dibuixa un mapa de la influència i la recepció del cinema a Catalunya a partir d'un minuciós treball d'hemeroteca. Valdria la pena donar un cop d'ull a alguns d'aquests capítols, publicats en part en articles,¹ perquè ajuden a entendre en el context històric l'exercici comparatiu que es fa a la segona part de la tesi, que, val a dir, n'és el moll de l'os: la interpretació d'obres d'Alexandre Plana, Josep Pla, Carles Soldevila i Francesc Trabal a partir de l'òptica del cinema mut.²

L'objectiu de l'estudi s'exposa clarament a l'inici: «convidar a (re)llegir la prosa i la narrativa d'entreguerres des d'una òptica complementària a la de les lectures que se n'han fet fins avui; i, en darrera instància, redefinir l'espai que ocupen Plana, Pla, Soldevila i, sobretot, Trabal, en el cànon literari català». L'autora és prou clara: es tracta de complementar els estudis literaris des del punt de vista del cinema, examinar el que s'anomena la «literatura cinematogràfica», si bé especifica que utilitza el terme «per una qüestió d'operativitat, i no amb cap ànim taxonòmic». És un exercici habitual en estudis comparatistes estrangers —alguns fins i tot han modernitzat l'*ut pictura poesis* en un *ut cinema poesis*—, amb antecedents a casa nostra, com *Cinema, art i avantguarda (1920–1936)* (2000), de Joan M. Minguet Batllori, que l'autora en part complementa. Però evidentment la influència del cinema no és cosa d'ara, com explica l'autora: ja al seu moment, a banda de certs prejudicis per part d'alguns intel·lectuals de principis de segle xx, alguns crítics, sobretot a partir dels anys vint, des d'Alexandre Plana fins a Ramon Esquerra —introduïdor

1 Per a una immersió ràpida: Teresa Iribarren, «De cine: la *intelligentsia* catalana reverencia Hollywood a l'època daurada del cinema mut», *Els Marges* 86 (tardor de 2008): 21–40; i Teresa Iribarren, «El primer discurs català d'acreditació artística del cinema. Alexandre Plana i la campanya cinematogràfica de *La Publicidad* (1920)», *Els Marges* 95 (tardor de 2011): 20–49.

2 Hi faltaria encara l'estudi de Salvador Espriu, publicat abans per separat: Teresa Iribarren, «La primera edició d'*El doctor Rip*: traces cinematogràfiques», *Indesinenter. Anuari Espriu* 3 (2008): 71–98. Com a anècdota, però que fa al cas, aquest any 2013 també se celebra, al costat del d'Espriu, el centenari de Joaquim Amat-Piniella, que escriví un llibre de retrats, *Ombres al calidoscopi* (1933), on apareixen també nombroses referències al cinema i als enginyers precinematogràfics.

del comparatisme a Catalunya, també estudiat i reeditat per Iribarren—, despertaren ja l'atenció sobre el pes del cinema en la literatura de l'època.

Des d'aquest punt de vista l'autora fa una excel·lent aportació a una de les èpoques més interessants de la literatura catalana, la de la narrativa dels anys vint —amb ullades als trenta— del segle xx, quan la novella, sobretot, se situa en el centre dels debats i és considerada com el gènere més representatiu de la modernitat, i el motor d'un encara incipient mercat cultural, potencialment de masses, com el que estava creant el cinema. S'afegeix per tant a la bibliografia nombrosa sobre la matèria, des del clàssic *Una generació sense novella?* (1975) d'Alan Yates fins als estudis del mateix Jordi Castellanos, i ho fa des d'una mirada nova. El cinema apareix com una de les vies efectives, reeixides, de renovació de la narrativa. Els escriptors esmentats absorbeixen unes tècniques i uns tòpics, uns models estètics i ideològics, que travessen fronteres amb facilitat, perquè es basen en un llenguatge universal, el del cinema mut i la imatge. A més, el cinema, com a art i no només com a invenció, representa també artísticament la modernitat, i ajuda a renovar la *mimesi* literària, de forma enllaçada amb altres línies de la narrativa d'entreguerres, com el psicologisme, l'humor, etc. Perquè no es tracta d'una modalitat hermètica. El seguit de motius cinematogràfics que van apareixent a l'estudi se situen sovint en una frontera difusa amb la resta d'arts, amb la mateixa literatura o el pensament d'entreguerres. És la feina gens fàcil de l'autora, en cada cas, intentar delimitar-ne, si es pot, l'especificitat cinematogràfica.

Al nostre entendre, però, a banda de l'anàlisi i detecció minuciosa de tècniques i motius cinematogràfics —sovint la terminologia crítica pot ser prescindible—, les millors pàgines de l'estudi es dediquen a interpretar com aquests autors, d'una —si podem dir-ho així— formidable porositat cultural, assimilen els materials que aporta el cinema i els transformen al seu servei. És a dir, en veure com aquesta influència s'integra en una obra que té un sentit propi, un cop passat el primer embadaliment davant la nova joguina cinematogràfica. A més, l'autora no sempre es conforma —o no pot conformar-se, tot i que la tesi en part l'obliga— amb les *ulleres* del cinema, perquè, com adverteix, aquesta línia de recerca en alguns casos «entronca amb operacions intel·lectuals que impliquen alguns cineastes i escriptors destacats de la contemporaneïtat literària europea, com ara James Joyce i Jean Cocteau». Un aspecte que dóna al llibre un major relleu, i obre encara més portes per a l'estudi.

Tot sumari que intentem fer del llibre en simplificarà els continguts. Diguem només, a manera de resum, que d'Alexandre Plana es llegeixen *A l'ombra de Santa Maria del Mar* (1923) i *El mirall imaginari* (1925). En destaquem sobretot l'anàlisi del primer llibre, que és el que dóna més possibilitats des del punt de vista del cinema, per la reflexió sobre la nova «societat de la imatge», i «la problemàtica del desdoblament del món en realitat i reflex fotogràfic i/o cinematogràfic», un tema que va reapareixent constantment en els altres autors. Plana intenta també, en una operació que serà superada per Soldevila a *Fanny* (1929), casar el psicologisme de la novella de moda amb el cinema. Això es troba vinculat amb un dels reptes del cinema mut, el de «la construcció del gruix psicològic dels personatges a través de la imatge».

Si Plana opta pel narrador omniscient, Soldevila a *Fanny* utilitza el monòleg interior. Però a diferència de la versió de James Joyce, i per contenir-ne l'allau verbal, el fa passar per una convenció cinematogràfica, la càmera subjectiva. Soldevila també pren el model del melodrama sentimental de Hollywood, i del music-hall, i s'aprofita de l'obertura moral que impulsa aquest cinema, si bé ni això el salvarà de les crítiques de Manuel de Montoliu. Novament retrobem en *Fanny* el «procés de despersonalització» de l'individu modern, sotmès a la pressió dels nous models de conducta i a l'escissió entre imatge i realitat. L'amalgama entre els aspectes cultes (el monòleg interior, el psicologisme, el freudisme) i populars (el music-hall, el melodrama) té la finalitat de fer viable la novella catalana i atreure un públic majoritari, com el del cinema.

L'estudi dedicat a Pla és, respecte als autors comentats, molt més exhaustiu. De fet, l'autora escriu d'entrada que el cinema és «la clau per entendre l'operació literària que articula bona part dels seus primers llibres i que té continuïtat en obres posteriors». Perquè Pla aspiraria a fer una «novella cinematogràfica» que no acabaria realitzant, tot i que reprendrà l'intent a *El carrer estret* (1951).³ «Ara bé —explica l'autora—, a *Coses vistes* (1925), *Llanterna màgica* (1926) i *Relacions* (1927), hi ha embrions del que havia de ser la novella cinematogràfica». A través del cinema, Pla reflexiona sobre les formes de representar la realitat, i esquiva els patrons novellístics convencionals, la construcció psicològica dels personatges o els discursos sentimentals. Al llarg dels seus viatges, anirà absorbint models culturals diferents, tant cinematogràfics com literaris: per exemple, l'expressionisme alemany, o el cinema avantguardista rus a Rússia. *Notícies de la U.R.S.S. (Una enquesta periodística)* (1925). El seu temperament camaleònic, com diu l'autora, el durà a canviar constantment. I no només s'inspirarà en el cinema mut, sinó també en els espectacles precinematogràfics: són els casos de *Llanterna màgica*, com indica el mateix títol, o *Cartes de lluny* (1928).

Literatura catalana i cinema mut es clou amb un estudi sobre Francesc Trabal en el qual s'obren tants aspectes que hauria valgut la pena dedicar-hi una monografia, com també hauria estat potser necessari amb el cas de Pla. Però és en Trabal on la lupa s'afina i s'esmerça més, perquè es descobreix un joc fabulós, el joc treballià, que no pot ser menystingut, com alerta l'autora, amb reduccions a l'humor gratuït o a l'estirabot. De moment, l'autora ens proposa dues extenses lectures de dues perles trabalianes: *L'home que es va perdre* (1929) i *Quo vadis, Sánchez?* (1931).

Iribarren detecta l'interès de Trabal pels nous models de comicitat que aporten Buster Keaton i Charles Chaplin. Però segueix també la pista de l'avantguarda francesa, amb Jean Cocteau, Francis Picabia, Blaise Cendrars, Erik Satie, René Clair, Man Ray, etc. Són, segons l'autora, «els primers indicis d'una cartografia de difícil interpretació», que caldria seguir estudiant. Perquè: «L'atracció pel cinema i la consciència que aquest nou art ha modelat un nou espectador, l'*homo videns*, fa que en els respectius camps artístics, Cocteau, Picabia, Cendrars, Ray i Clair privilegiïn la reflexió sobre la *mirada*». (L'autora recorda, entre altres

3 Vegeu Teresa Iribarren, «Josep Pla i James Joyce, o el diàleg entre gegants», *Serra d'Or* 534 (juny 2004): 47–50.

coincidències, que l'editorial creada pel Grup de Sabadell es deia justament *La Mirada*). Ara bé, no sabem fins a quin punt diríem que, Trabal, «Conscient d'això, entén que cal reinventar la literatura: les seves novel·les no són tant per ser *llegides* com per ser *mirades*». L'autora vol dir, especifiquem-ho, que hi domina la màxima «*show, don't tell*». Ara bé, quan s'analitza la influència de Cocteau i la concepció lúdica que ambdós tenen de la literatura, posa en relació el sabadellenc amb la crida a revisitar els clàssics que Cocteau fa a *Le rappel à l'ordre* (1926), i llegeix *L'home que es va perdre* damunt el patró de la *Divina Comèdia* de Dante Alighieri. Una operació intertextual o paròdica, essencialment literària, que s'amplia, de manera més sintètica, a altres préstecs, literaris o cinematogràfics, com Baudelaire, Poe, King Vidor, etc. És un altre punt de vista que permetria fer un estudi, més monogràfic com dèiem, de tota l'obra trabaliana, i que potser facilitaria el lligam de tots aquests elements.

Com en la *Divina Comèdia*, el protagonista, Lluís Frederic Picàbia, també fa el seu viatge pel món de les ombres, on ell és l'única figura real: «I aquí és on Trabal fa la seva gran jugada: incorporar en la novel·la la idea que l'home contemporani conviu també amb figures virtuals». Aquest món virtual, en el cas de *L'home que es va perdre*, segons explica l'autora, es pren del cinema, i comporta una reflexió sobre l'esborrament de les fronteres entre realitat i ficció. Perquè no és només a les sales de cinema on es conviu amb un món d'ombres. El cinema arriba a modificar, amb els seus models de ficció, el comportament de les persones en la realitat, en una nova versió del quixotisme sempitern. En resum, gràcies a la seva habilitat, Trabal demostra, com diu l'autora, per què la novel·la «és considerada com el gènere per excel·lència de la modernitat.»

El llibre es clou amb la interpretació de la novel·la *Quo vadis, Sánchez?*, descrita com un homenatge a l'*splastick* i al cinema de Chaplin i Keaton, que el protagonista imita en les seves aventures, en una trajectòria paròdica del *bildungsroman*. Es detecten paral·lels amb la literatura d'avantguarda: «Trabal no fa altra cosa que inscriure's en les tendències d'avantguarda europees, tan versades a casar esport, cinema i experimentació literària». Però també s'entronca novament amb una altra línia central en el pensament d'entreguerres, la que usa el cinema «per a abordar el conflicte d'identitat de l'individu en el món contemporani». El lector esdevé espectador dels *sketchs* del protagonista, una vida convertida en un espectacle permanent.

Del llibre d'Iribarren només sabríem criticar-ne dues coses. En primer lloc, que quan a l'inici indica que la lectura cinematogràfica, complementària, que proposa, pot dur, tot i que sigui «en darrera instància», a una *redefinició* del lloc que ocupen aquests autors en el cànon, potser s'hauria hagut de descriure, breument, aquest cànon, entrar en diàleg amb aquestes altres interpretacions —sobretot quan s'hi fa, encara que només sigui, una vaga referència, com en els casos de Pla o de Trabal—, confrontar-les amb el text original o esmentar-les almenys a peu de pàgina. És una bona manera de col·laborar a aquesta *redefinició*, obrint davant del lector totes les possibilitats i els arguments, amb la qual cosa s'hauria enriquit també el debat intel·lectual. I en segon lloc, relacionat amb aquest aspecte, a vegades el salt del cinema a la literatura deixa algunes incerteses o fa la sensació que es tensa massa la corda de la interpretació cinematogràfica, i és llavors quan trobem a faltar

que no es posi més en relació la nova interpretació amb altres lectures que també al seu torn poden ser complementàries. Però entenem que no es pot fer tot de cop, i que el llibre en tot cas s'encarrega d'aportar i de construir arguments, lúcids, des de la premissa del cinema, en aquesta direcció redefinidora.

En resum, Teresa Iribarren és ja una de les millors especialistes sobre literatura catalana i cinema de casa nostra. L'estudi, que es dedica aquí al cinema mut, es pot ampliar al cinema sonor, tal com ella mateixa apunta en el cas de *Vals* (1935) de Trabal. O fins arribar a la influència o relació de la televisió, d'Internet, de tot tipus de pantalles i realitats virtuals, respecte a la literatura, el pensament, la llengua o el tipus d'humor d'avui. Amb *Literatura catalana i cinema mut* ha obert moltes vies d'investigació que es poden seguir desenvolupant. De moment, el llibre és una aportació imprescindible per a entendre millor i aprofundir, com vol l'autora, les obres i els autors estudiats.

Áurea Fernández Rodríguez, Iolanda Galanes Santos, Ana Luna Alonso & Silvia Montero Küpper (eds.) *Traducción de una cultura emergente. La literatura gallega contemporánea en el exterior*. Berna: Peter Lang (Relaciones literarias en el ámbito hispánico: traducción, literatura y cultura, 7), 2012, 257 pp.

MARTA MARFANY
Universitat Pompeu Fabra

El grup d'investigació BITRAGA (Biblioteca da Tradución Galega), de la Universidade de Vigo, dirigit per la professora Ana Luna Alonso, es dedica a l'estudi de la traducció i de la recepció literària en l'àmbit gallec. Fruit d'aquesta recerca és la creació d'un catàleg de la traducció gallega, publicat en línia (<http://www.bibliotraducion.uvigo.es/>). Ara, el grup BITRAGA presenta *Traducción de una cultura emergente. La literatura gallega contemporánea en el exterior*, un volum publicat per Peter Lang que aplega en diversos treballs els resultats de la recerca duta a terme sobre la traducció literària del gallec a altres llengües durant el període comprès entre 1980 i 2010.

Així doncs, aquest llibre versa sobre l'exportació de la literatura gallega durant les tres últimes dècades. S'hi analitzen la presència de la literatura gallega a l'estranger, així com les estratègies de promoció i de distribució més enllà de les seves fronteres, i el paper de la traducció en l'evolució d'una cultura minoritària com la gallega.

Al capítol 1, «Marco de referencia teórica. Conceptos clave», Ana Luna Alonso presenta diversos plantejaments teòrics sobre traducció, com els d'Itamar Even-Zohar, Gideon Toury, Pierre Bourdieu i Pascale Casanova. Basant-se en alguns conceptes destacats d'aquests autors, s'ha construït un marc teòric de referència, partint d'un enfocament sociocultural, per a l'estudi del procés de traducció de la literatura gallega contemporània i de la seva difusió a l'exterior.

La metodologia emprada es concreta al capítol 2, «Un modelo metodológico pluridisciplinar. Nuevas herramientas, nuevos enfoques», a càrrec d'Áurea Fernández Rodríguez. S'hi defineixen els conceptes de *mercat del llibre*, *globalització* i *minories*, i s'hi descriu breument el paper de les cultures minoritàries en el mercat global. S'hi esbossen els models sociològics de Pierre Bourdieu i de Michel Callon i Bruno Latour, i la teoria de Henri Meschonnic. Tot plegat per mostrar la dimensió interdisciplinària, transdisciplinària i pluridisciplinària (p. 58) des de la qual s'han dut a terme aquests estudis sobre traducció i recepció de la literatura gallega contemporània.

Al capítol 3, «Contextualización histórico-cultural y apuntes sobre el sector editorial gallego», Silvia Montero Küpper presenta breument el llegat literari gallec, dibuixa la situació lingüística actual i fa una introducció històrica al procés de creació del mercat editorial de la traducció a Galícia. S'hi descriuen, doncs, el sector editorial gallec, l'evolució de l'activitat al voltant del mercat del llibre, la importació i l'exportació i la promoció exterior del llibre (ajudes institucionals).

Al capítol 4, «La traducción literaria en Galicia a partir del Catálogo BITRAGA», a càrrec de Iolanda Galanes Santos, s'hi ofereixen les xifres d'importació i d'exportació de la literatura gallega —molt ben presentades en gràfiques i quadres—, amb consideracions diferents per a les relacions dins el mercat espanyol i les relacions amb altres mercats. S'hi exposen les fonts principals utilitzades per a aquest estudi quantitatiu i també els diversos agents consultats que intervenen en el procés de traducció (editorials, responsables de les polítiques públiques, professionals de la traducció, etc.). Aquest apartat és la presentació de la base de dades del grup, un catàleg que recull, com ja s'ha dit, les referències de les traduccions realitzades en el període 1980–2010.

Als capítols centrals del llibre, s'hi analitzen aspectes més concrets: els llibres que s'han traduït des de 1980 (capítol 5, «De la literatura gallega a la literatura mundial. Las obras literarias gallegas traducidas después de 1980», a càrrec de Silvia Montero Küpper), la traducció de literatura infantil i juvenil (capítol 6, d'Ana Luna Alonso, «La proyección de la literatura infantil y juvenil gallega a través de la traducción»), l'evolució i el paper de la figura del traductor (capítol 7, també d'Ana Luna Alonso, «Traducir en nombre propio. De la Academia a la plaza pública»), la literatura gallega traduïda d'autoria femenina (capítol 8, d'Áurea Fernández Rodríguez, «La voz femenina traducida. Literatura feminista versus literatura de mujeres») i la traducció de la literatura gallega a altres llengües minoritàries (capítol 9, «Minorías y mercados emergentes para la traducción de obra gallega», a càrrec de Iolanda Galanes Santos).

Finalment, al capítol 10, «Internacionalización de la literatura gallega y perspectivas de futuro», s'hi exposen les conclusions principals de la investigació del grup BITRAGA. El volum es clou amb una bibliografia centrada sobretot en l'enfocament sociològic de la traducció.

En definitiva, aquest volum interessarà el lector que vulgui fer-se una idea general de la literatura gallega actual traduïda, però també a qui busqui aprofundir en temes i qüestions específics i diversos, com ara l'autotraducció del gallec a l'espanyol, la traducció de literatura infantil i juvenil entre les llengües de la península Ibèrica, les editorials estrangeres amb literatura gallega als seus catàlegs, les polítiques de difusió de la literatura gallega per part de les administracions públiques, la relació cultural amb Portugal o les traduccions del gallec al català.

Maurras a Catalunya: elements per a un debat. Edició a cura de Xavier Pla.
Barcelona: Quaderns Crema (Assaig, 41), 2012, 287 pp.

JOSEP MURGADES
Universitat de Barcelona

Els treballs aplegats en l'obra aquí ressenyada —de títol ja prou explícit— ens ajuden a comprendre millor —o a saber almenys de manera més documentada— allò ja força conegut o, si més no, sobradament intuït: els elevats i paradoxals preus que va caldre pagar, durant les primeres dècades del xx, per aspirar a un cert ordre.

L'ordre impulsat, en el marc d'opcions clarament autoritàries, per algunes elits de l'Europa meridional, mediterrània i catòlica. Al servei d'allò que un dels estudiosos capdavaners de la qüestió, Albert Manent, va designar amb encert com de «regeneracionisme reaccionari» (p. 29). O d'allò que, en pionera línia interpretativa semblant, Jaume Vallcorba va qualificar de «revolució que [...] calia bastir precisament a través de l'ordre i la disciplina» (pp. 26–27).

Tot plegat amb vista a generar un sentiment identitari, específic i diferenciat en aquesta part del continent. Apte, com a tal sentiment, a sobreposar-se a un altre sentiment: el d'inferioritat gradualment sorgit, arran sobretot de la guerra francoprussiana de 1870–1871, enfront de l'Europa septentrional i protestant, cada cop més industrial i desenvolupada. (Aquella mateixa Europa, si fa no fa, que, anys a venir, un poeta anomenaria «neta i noble, culta, rica, lliure, desvetllada i feliç»).

Cosa per a la qual, ideòlegs d'enllà —els precursors i els grans protagonistes d'aquesta història, enquadrats en els rengs d'Action Française— i ideòlegs d'ençà —la plana major de la intel·lectualitat militant en el Noucentisme o formada al seu escalf— exaltaran programàticament classicisme i mediterranisme (en indestruïble equació), així com exaltaran també davant l'Església Catòlica com a element d'ordre social.

Tot fent ulls clucs, posem per cas, al fet inqüestionable que qui més contribuïa coetàniament, des de les suposades boires nòrdiques, a descobrir i a valorar el llegat clàssic i, per extensió, la singularitat mediterrània, eren alemanys i britànics.

Tot ignorant, també, que la reivindicació de la catolicitat no era duta a terme sempre en nom precisament de la fe (Maurras és un agnòstic conspicu —pp. 50, 229—, la mateixa Action Française és en part condemnada per Roma —p. 49), sinó en la mesura que des d'una tal confessió es garantia el manteniment de l'ordre establert (p. 207).

Tot oblidant a gratcient que, rere la gestilòquia del felibritge i del regionalisme folkloritzant, i sots pretext de combatre l'esquerranisme jacobí, no hi havia altre que la centralització més anorreadora (pp. 74, 84).

Tot contradient-se, en definitiva, fins arribar al penós extrem de convertir-se, molts caps-de-colla del xovinisme més germanòfob, en patètics avaladors del règim collaboracionista de Vichy (pp. 220, 253). (Havia actuat pas altrament, el 1871, amb motiu de la *Commune*, la dreta francesa?).

La fascinació exercida per aquesta doctrina entre un cert catalanisme s'explica llavors per factors prou anàlegs, si bé no sempre coincidents (pp. 87, 98, 109).

Com ara: conservadorisme inherent a la proposta reformadora empresa des del catalanisme polític de filiació burgesa (p. 72), majorment necessitat de *grands mots*, de valors ètics indissolublement aparellats amb una estètica (p. 25), començant per la vehiculada a través d'articles d'opinió periodístics (pp. 85, 106).

Com ara: gratificació substitutiva, a tall d'*Ersatz* compensatori, del fet de voler-se (més que no pas de saber-se) fills de Grècia i de Roma, sempre en aparent contraposició així amb els anomenats «bàrbars del Nord» (!).

Com ara: encaterinament francòfil entre els qui, per defugir el foc del primitivisme hispànic, se'n van a raure a les brases de la liquidació genocida perpetrada en nom de l'*État* i de la *République* (p. 103).

Prou va resoldre's llavors tot aquest parallelisme en un resultat simètric: el desembocament irremissible en les files de l'enemic suposadament acèrrim. (O què van acabar fent si no tants catalanets noucentistes i maurrassians quan van anar a parar a Burgos?).

A banda els dos articles precursors citats abans, integren el volum els següents estudis: Stéphane Giocanti, «Les Catalunyes de Charles Maurras» (desigual interès que aquest atorga a Catalunya per comparació amb el que aquesta li prodiga); Joaquim Coll i Amargós, «La primera recepció de Charles Maurras a Catalunya: regionalisme conservador i felibrisme abans de 1900» (estil hiperculturalista i sofisticació com a causes principals de la seducció exercida per Maurras i els seus sobre la *intelligència* catalana); Maximiliano Fuentes, «Tensions i contradiccions, Charles Maurras i Eugeni d'Ors dins l'ambient intel·lectual de les primeres dècades del segle xx» (tot i la permeabilitat a la doctrina de Maurras per part del màxim verbalitzador del Noucentisme, aquest va servir la seva independència de criteri i va discrepar-ne quan ho va considerar oportú); Antoni Martí Monterde, «Ernst Robert Curtius, lector de Charles Maurras» (la peculiar recepció de Maurras feta per Ortega i l'encara prou més ambivalent i simptomàtica que en duu a terme E.R. Curtius); Silvia Coll-Vinent, «Joan Estelrich i Charles Maurras: història d'una seducció» (la influència desplegada pels propagandistes d'Action Française a través del periodisme, també sobre figures intel·lectuals com la d'un Estelrich, al conjur de les tres C de Catolicisme, Contrarevolució i Classicisme i en contra de les tres R de Reforma, Revolució i Romanticisme); Francesc Montero, «L'Action Française i el Vaticà: el(s) punt(s) de vista de Manuel Brunet» (les giragonses d'un convers per justificar-se i per justificar, mal fos a còpia de paral·logismes com el de ponderar Maurras en tant que col·laborador de Pétain però no pas dels alemanys); Jordi Amat, «Guerra i política. Usos de Charles Maurras en la premsa franquista» (la coincidència amb el llegat maurrassià per part dels periodistes catalans compromesos amb el franquisme); Peter Tame, «Catalunya en l'obra del Robert Brasillach maurrassià» (el deliri de la *latinité* com a gran vincle entre el mestre pétainista i el deixeble col·laboracionista).

En l'afortunadament breu paràgraf d'objeccions a fer, heus-ne aquí unes poques:

- a) tot i com el personatge es resistís a tota mena d'etiquetes, posats a servir-se'n escau molt més a Ors la de *neutralista* que no pas la de «pacifista» (p. 60); més que no pas

de «la complexitat de les anàlisis de Manuel Brunet» (p. 232) caldria potser parlar del *primparat equilibrisme* d'aquestes; el fantasmagòric «Fehe» (p. 101) és en realitat *Fichte*; el «pseudònim d'un autor del qual desconeixem el nom real»: «Ero» (p. 203) correspon a l'escriptor *Álvaro Ruibal*.

- b) fóra d'agrair la indicació de pàgina exacta dins una obra oceànica com l'aquí citada (p. 74, n. 2); a banda la referència bibliogràfica oportuna, és convenient també citar les gloses orsianes remetent a la data de publicació primigènia (p. 91, n. 6; p. 92, n. 7 i 8; p. 103, n. 31); no queda clar si la citació aquí adduïda pertany a Eugenio Montes o a César González-Ruano (p. 250).
- c) un «ateny» (p. 55) que ha de ser un *concerneix*; un «rau» (p. 77) per al qual bastaria *està*; un «resava» (p. 83) que, si de cas, ha de ser *feia*; un «empapat» (!, p. 153) per *amarat*; un «compte» (p. 270) que no pot ser sinó *comte*; etc.

Poc després d'haver-se celebrat el seminari —el març de 2010— que ha donat ara lloc a la present publicació de les actes corresponents, va haver-hi gasetiller que va manifestar escàndol perquè a la Universitat de Girona s'hi revisava l'obra del «portaveu de l'ultraconservadora, purista i essencialista Action Française» (*Avui*, suplement *Cultura*, 8-4-2010); i s'exclamava —*the Virginian*— que «no tot s'hi val». D'on cabia deduir, segons ell, que les universitats són aquí per lliurar-se només al coneixement d'obres, d'autors i de moviments que plaguin als investigadors de torn; no pas, doncs, al coneixement de tot allò que, bo i poder-se situar a les antípodes del pensament i del tarannà d'aquests, convé majorment estudiar: pel pes específic que el tal allò ha tingut i per tal com, agradi o no, ha estat real, susceptible i freturós en conseqüència d'anàlisi racional, empírica; al marge, doncs, de fílies i de fòbies, de preferències o d'aversions ideològiques, i sempre amb total independència del rànquing esteticista vigent segons alguns.

L'aportació llavors d'un llibre com aquest no ho és tan sols a la comprensió d'un episodi cultural i polític important en la història del país: ho és també, en tant que allegat documental, contra l'irracionalisme dels qui, pixapolits ells, sols estan per una literatura de flors i violes excelses en pro de coreligionaris com més *progres* millor.

Homer. *Odissea*. Versió de Joan F. Mira. Introducció de Jordi Cornudella.
Proa (A Tot Vent, 562), Barcelona, 2011, 441 pp.

JAUME PÒRTULAS
Universitat de Barcelona

1 Poques remarques sobre les traduccions de l'*Odissea* deuen ésser tan conegudes com aquell irònic passatge de Jorge Luis Borges: «[...] la *Odisea*, gracias a mi oportuno desconocimiento del griego, es una librería internacional de obras en prosa y verso, desde los pareados de Chapman hasta la *Authorized Version* de Andrew Lang o el drama clásico francés de Bérard o la *saga* vigorosa de Morris o la irónica novela burguesa de Samuel Butler» (J.L. Borges, «Las versiones homéricas», *Discusión*, 1932). No és pas que Borges considerés la ignorància del grec antic com una mena de privilegi, naturalment. Però constatava que, gràcies a aquesta «oportuna» ignorància, Homer li havia parlat en versos sonorament rimats, s'havia tenyit d'anglosaxó i d'anglès bíblic, havia entrat en el motlle de la dicció dramàtica clàssica (mercès a la discutible disposició tipogràfica de l'edició Bérard), etcètera. Aquesta generosa disposició d'esperit contrasta amb un prejudici molt freqüent a casa nostra, particularment en el camp de les traduccions dels clàssics grecolatins. Se'n podria dir «la fallàcia de la versió única», i resumir-lo així: allò que ja s'ha traduït no cal pas tornar-ho a traduir, sobretot si s'ha traduït de manera relativament adequada. La política habitual de les editorials de no duplicar les traduccions dels seus catàlegs (especialment si són traduccions prestigioses; però fins i tot si no ho són, o no mereixen d'ésser-ho) ha fet molt per acreditar aquesta fallàcia, que, per altra banda, té una explicació històrica prou natural. Com que, en l'espectacular esclat de traduccions clàssiques del nou-cents, es tractava en primer lloc d'«incorporar» al català (una expressió freqüent, aleshores) un cert nombre d'obres immortals —qualcom considerat cabdal per a la normalització i el prestigi de la llengua— el fet de *tornar* a traduir coses que ja havien estat incorporades no tenia cap sentit. Hom procedia com si hi hagués una mena de llistat ideal de «Grans Obres», i es poguessin anar ratllant *ítems* de la llista... Altrament, l'objectiu d'arribar a un públic lector extens no fou tampoc prioritari; de fet, algunes d'aquestes traduccions resulten ben poc llegidores.

Una conseqüència molt negativa de tot plegat ha sigut que la concurrència de traduccions —qualcom normal a tot arreu— s'anà distorsionant, a casa nostra, d'una manera estranya. Per tornar encara un segon a Borges: just després de la frase que citàvem al principi, l'argentiní reflexiona sobre l'estatus de les traduccions homèriques en la literatura anglesa, i remarca que «la serie de sus versiones de la *Odisea* bastaría para ilustrar su curso de siglos». És lògic que un exercici similar resulti impensable en català: les diferències històriques, polítiques, culturals, demogràfiques, etc. són excessivament grans. El mal, però, és que, encara en l'actualitat, hom renuncia massa sovint a confiar a les traduccions la feina d'explorar les virtualitats múltiples, fins i tot contradictòries, d'uns originals molt rics —i molt allunyats de

la nostra quotidianitat, cosa que, *a priori*, incrementaria l'interès de l'operació. Encara pitjor, hom també renuncia sovint a valdre's de l'instrument de la traducció per tal d'aprofundir una sèrie de possibilitats, no sempre prou explorades, en la llengua d'arribada.

2 Probablement no hi cap traducció en la literatura catalana moderna que hagi gaudit d'un prestigi comparable al de la segona versió de l'*Odissea* de Carles Riba. (Recordem ara, de manera sumària, que Riba havia traduït l'*Odissea* per primer cop el 1919 per a l'Editorial Catalana. La «segona» *Odissea* va aparèixer el 1948 en una edició de bibliòfil molt restringida. Alpha la va reeditar el 1953, en edició «normal» en cartoné; i el 1993, La Magrana en va fer una edició de butxaca, corregida d'acord amb indicacions pòstumes del mateix Riba, però que incorpora força errors tipogràfics nous. En l'actualitat, n'hi ha en curs una reedició a la Fundació Bernat Metge, en condicions certament discutibles, però almenys exempta d'errors. Francesc Parcerisas ha dedicat un estudi important a allò que es podria anomenar la «monumentalització» d'aquesta *Odissea* (F. Parcerisas, *Traducció, edició, ideologia. Aspectes sociològics de les traduccions de la Bíblia i de l'Odissea al català*, Vic: Eumo Editorial, 2009). L'argument principal de Parcerisas és que aquesta fatiga de Riba, com a conseqüència sobretot de les circumstàncies excepcionals del moment de la seva aparició primera, es convertí tot seguit, més que no pas en una obra per ésser llegida i fruïda pels seus lectors, en un monument sociopatriòtic. Monument a les riqueses, insospitades o negades per molts, de la llengua perseguida; monument, també, a l'alt mestratge del poeta traductor. En contrapartida, hom pot sospitar que les copioses lloances suscitées per aquest «monument» no mantenen cap proporció amb el nombre real dels seus lectors. (Afegiré tot seguit que, encara que Parcerisas subratlla la dificultat objectiva del text ribià, es guarda prou d'insinuar que, si no ha estat més llegit, és perquè, de fet, resulta il·legible —com altres han afirmat, més d'una vegada).

No seré pas jo qui discuteixi ara el fons de veritat que poden contenir aquestes apreciacions de Parcerisas. Em limitaré a assenyalar la paradoxa (una paradoxa només aparent, és clar) d'un text famós que, sense haver obtingut uns índexs de lectura tan elevats com això, ha deixat en el sistema literari català una empremta important —potser no tant en el nivell del *common reader*, però sí entre creadors, traductors i lletraferits en general. I ara no m'estic referint pas a la reverència una mica beata i supersticiosa criticada per Parcerisas, sinó a tota una altra cosa. Penso que es pot afirmar, per exemple, que en el rerefons de l'*Odisseu* d'Agustí Bartra o del *Món d'Ulisses* de Mercè Rodoreda hi ha moltíssima *Odissea* ribiana; com a mínim, així he intentat defensar-ho en altres treballs, no sé pas si amb èxit. En un ordre de coses bastant diferent (i menys important, per descomptat), la «segona *Odissea*» ha tingut una progènie dilatada: des de l'*Eneida* en hexàmetres del professor Dolç, passant per la *Ilíada* del pare Miquel Peix, fins arribar a les dues *Ilíades* i als *Himnes homèrics* de mossèn Manuel Balasch. Totes aquestes obres, amb independència de les seves característiques pròpies (i amb independència, també, de la bondat dels resultats obtinguts) deriven de l'arquetip ribià, al qual manlleven, confessadament, des de les línies mestres en l'adaptació de l'hexàmetre a moltes solucions en el terreny del lèxic, la formularitat, la dicció, l'estil,

i molts altres recursos tècnics i de traducció. Fins i tot si algú podia arribar a deplorar la qualitat d'alguns d'aquests textos, el caràcter massís del conjunt resulta indiscutible; com ho és, d'indiscutible, el pes determinant de la influència ribiana sobre tot plegat.

3 Les observacions precedents vénen motivades per l'aparició, fa relativament poc, de la nova *Odissea* de Joan F. Mira, que aporta innovacions importants a aquest panorama. La versió de Mira ja no és epigonal respecte de la de Carles Riba; o, en qualsevol cas, ho és d'una manera diferent, i en una mesura molt menor que no pas les versions mencionades suara. En el seu pròleg (intitulat «Llegir Homer», pp. xxv–xxxI), Mira va amb molt de compte de no presentar la seva *Odissea* com una alternativa a la ribiana. En aquestes pàgines, de fet, Carles Riba amb prou feines hi és mencionat, per bé que s'hi fa servir un hexàmetre de la seva *Odissea* com a exemple d'enfarfegament sintàctic innecessari. En canvi, en les nombroses entrevistes concedides arran de la publicació, i potser esperonat pels mateixos entrevistaires, Mira va ésser molt més explícit. Penso que va fer ben fet. Al capdavall, que la nova *Odissea* sigui rebuda, i inicialment valorada, a partir d'aquesta clau comparativa (una clau de lectura i de valoració del tot legítima, per altra banda) forma part de la dinàmica mateixa de l'espai literari local, amb el seu joc d'equilibris i de contrapesos.

Aquesta introducció de Mira, tot i que defuig explícitament qualsevol forma d'erudició i adopta un to volgudament col·loquial, i fins i tot «autobiogràfic», també presenta amb eficàcia la *idea* que el traductor es fa de l'*Odissea* —aquella «idea» que inspira la seva traducció i que pretén de fer arribar als seus lectors amb tota la força possible:

Vaig fer la prova de la lectura adolescent, i funcionà de manera divina [...] Esperant a veure què passaria després, com acabaria l'episodi del gegant Polifem, quina seria la història de la delicada princesa Nausica [...] Es pot llegir Homer així, per començar. (p. xxvi)

llegir Homer com un text pròxim, sense entrebancs, diàfan, i tan directe, comprensible i ple d'emocions com el sentien els oients del rapsode dels temps de Sòcrates [...] això és el que he intentat aconseguir (p. xxix)

Trobo difícil no rastrejar en passatges com aquests una rèplica a distància —no explícita, però sí contundent— a una de les pàgines més militants dels «Mots del traductor» que encapçalen l'*Odissea* ribiana (un text citat, reimprès i discutit amb certa freqüència):

És evident que si avui es pretén dur els clàssics, l'*Odissea* ja que d'ella es tracta, a la plaça del mercat, l'empresa obeeix a raons segurament més tristes per a la poesia que les que tenien els romàntics per a somiar el mateix [...] Arrencar-la al monopoli dels més o menys doctes hellenistes, d'acord; però tant com lliurar-la a la insensibilitat i a la banalitat dels simples devoradors de novel·les, despullar-la de la seva poesia, que, en la

realització com a tal, tant té de la que ara qualifiquem com a pura, i això ja per principi, costa de resignar-s'hi

Carles Riba aspirava a recrear l'*Odissea* com una suprema estructura poètica; Mira recomana de llegir-la com una narració apassionant. Mentre Riba identifica els «devoradors de novel·les» (de novel·les de consum, cal suposar) amb la «immensa, renouera turba», Joan F. Mira voldria atansar l'experiència de llegir l'*Odissea* a la de llegir el *Quixot* o *Guerra i pau*. No tindria gaire sentit, ara, traslladar aquest debat al terreny de l'erudició històrica, i preguntar-se quina de les dues propostes resulta més «fidel» al vetust poema. Ni les remarques de Mira ni les de Riba no aspiren pas a una estricta exactitud històrica o filològica. Són incitacions (i orientacions) per a la lectura, i, com a tals, apellen sobretot al bagatge intel·lectual i literari dels traductors, però també dels seus presumptes públics respectius. Una epopeia tradicional, parlant en termes de teoria i d'història literàries, és molt i molt diferent d'una novella; en aquest sentit, les comparacions de Mira resulten bon xic forçades. Però tampoc no es tracta de poesia «pura». *Pace* Riba, la *Iliada* i l'*Odissea* deuen comptar-se, en termes històrics, entre la poesia més gloriosament impura d'aquest món. Però ja fa molt de temps que els traductòlegs han observat que una pràctica regular dels traductors —molts cops inconscient; altres cops, però, perfectament deliberada— consisteix a aveïnar en la mesura del possible les obres que tradueixen als gèneres literaris hegemònics en llur pròpia època.

No voldria pas que les remarques precedents s'entenguin en el sentit que, mentre Joan F. Mira es mostra daltònic a les virtualitats «poètiques» d'Homer, Riba es despreocupa de la seva extraordinària potència narrativa, la desfigura o l'embarbussa amb una dicció abarrocada i ineficaç (quelcom d'això darrer, ho han insinuat alguns dels ressenyadors de la versió de Mira). Les coses són més complexes, i aquesta simplificació resultaria injusta tant per a l'un com per a l'altre. Allò que intento apuntar aquí és que, en el rerefons d'ambdues versions, hi ha dues lectures intel·ligents (i, en ambdós casos, defensables) de l'inexhaurible original odisseic; i que aquestes dues lectures divergeixen de manera considerable. Embarcar-me a discutir quina de les dues lectures em sembla més justa, més rigorosa i adequada no forma part dels meus objectius d'avui. Sí que voldria apuntar, tanmateix, que *llegir* allò que un hom *tradueix* no sempre forma part, desgraciadament, de la pràctica dels traductors dels clàssics —almenys, dels clàssics grecollatins.

4 Abans d'examinar una mica més de prop algunes de les solucions «tècniques» de la versió de Mira, m'agradaria destacar-hi la presència de tota una sèrie de subsidis paratextuals: des de la introducció tecnicoinformativa, signada per Jordi Cornudella, fins als sumaris que encapçalen cada cant, en resumeixen el contingut i orienten les expectatives del futur lector, passant pel mapa dels errabundeigs d'Ulisses, «segons la reconstrucció hipotètica [i tant hipotètica!] de Victor Bérard». El mapa es podria considerar com un complement sobretot decoratiu, si no fos per un altre element paratextual: la citació *in exergo* de Jean Cuisenier (*Le périple d'Ulysse*, París: Librairie Arthème Fayard, 2003), un autor que podríem qualificar,

amb reserves, de «neoberardtià». Pel que fa als sumaris —compostos, a parer meu, amb tacte, subtilesa i talent— observaré, *en passant*, que denoten una certa desconfiança en les tan proclamades virtuts «novel·listiques» del poema. ¿És que a algú se li acudiria d'encapçalar cada capítol de *Guerra i pau*, posem per cas, amb resums argumentals? Sigui com sigui, si emfasitzo la presència en aquesta edició de tots aquests subsidis és perquè, en opinió meua, modifiquen la recepció d'«Homer» d'una manera tant o més profunda que qualsevol de les innovacions lexicals, estilístiques o sintàctiques que el traductor pugui haver adoptat. Per precisar una mica més el que vull dir: sospito que Riba (el qual col·laborà estretament, per a la primera edició de la seva *Odissea*, amb l'il·lustrador Enric Cristòfor Ricart) no s'hauria avingut mai a la interposició d'aquests materials subsidiaris entre el lector i la remota i abrupta poesia homèrica que ell volia destil·lar en català. Li ho vedava la seva concepció —austera o aristocratitzant, ara no cal discutir això— de la mateixa poesia. L'erudició i la divulgació quedaven reservades, si de cas, per a les versions en prosa de la Fundació Bernat Metge.

5 M'imagino que la decidida opció de Joan F. Mira a favor de les virtualitats «novel·lesques» de l'*Odissea* té quelcom a veure amb una sensació que m'ha atrapat de tant en tant, al llarg de la meua lectura: la traducció d'alguns cants i episodis resulta sensiblement més reeixida que no pas la d'altres. Sóc ben conscient del caràcter subjectiu i arbitrari d'aquesta mena de valoracions; però m'arriscaria a afirmar, per exemple, que en el cant 6 (el cant de Nausica), la traducció llisca amb una gràcia i una eficàcia molt superiors a la d'alguns moments de la baixada d'Ulisses a l'Hades, posem per cas, amb la seva atmosfera *morne* i, alhora, intensament dramàtica. A més a més, en l'episodi de Nausica, la manera com Mira tradueix determinades expressions ha d'evocar, per a un lector de casa nostra, l'inconfusible to maragallista. Molts lectors sabran grat a Mira d'aquell «papa, t'estime» de 6.57; o bé del «Reina i senyora, als teus peus!» de 6.149. Algú segurament compararà en termes favorables aquesta traducció amb l'àulic «Jo te'm flecto, regina» de Carles Riba. Ara bé, també cal tenir en compte que, a banda que la trobada té lloc en una remota platja del mite, i no pas en un interior aristocràtic o burgès, Ulisses vol ésser capítol seriosament, quan es pregunta pel possible estatus diví de la seva interlocutora: no està flirtejant. Recordem aquí, també, que molts lectors apassionats de l'*Odissea* han considerat Nausica com una de les figures més seductores de tot el poema. Aquests lectors pensen que no està malament que ella sigui la darrera temptació d'un mariner de cabells grisos, probablement de tornada de tot. Altres intèrprets opinen, tanmateix, que aquesta lectura de l'episodi és espúria i anacrònica a la vegada (per excessivament «romàntica»). Hom podria dir que Mira no ha mantingut la imparcialitat: s'ha inclinat massa per la primera interpretació en detriment de l'altra. També és veritat, però, que alguns lectors d'Homer tan conspicus com Johann Wolfgang Goethe o Joan Maragall no n'haurien pas fet un greuge, d'això.

A les antípodes —ja ho he insinuat— caldria situar-hi alguns moments del Descens a l'Hades. No pas tots, certament: la conversa amb la mare, per exemple, funciona prou bé. Però Mira no sembla saber gaire què fer amb passatges com el «Catàleg de les heroïnes»

—tan incòmode i complicat de girar per al traductor com difícil d'apreciar per a un públic actual, per bé que devia fer les delícies d'un auditori antic (la reacció d'Arete, la reina dels feacis, sembla deixar-ne constància). En la versió de Mira és un passatge que costa de seguir; potser li hauria calgut una anotació més copiosa.

Mira té bon ull per al patetisme, per als matisos psicològics dels personatges i per a les relacions que es nuen entre ells. El dramatisme de les situacions li interessa (hom diria) més que no pas l'alè de pura tragicitat que, per bé que amb menys constància que a la *Iliada*, respira també en moments clau de l'*Odissea*. En posaré un sol exemple, manllevat igualment del Descens a l'Hades. El vers 10.488 (un enèrgic rebuig de qualsevol consol banalitzador, davant la mort inexorable) és traduït per Mira amb un «No em consoles del fet d'estar mort, Ulisses insigne», prou correcte. (La versió de Riba no és pas gaire distinta: «No em vulguis consolar de la mort, Ulisses esplèndid»). Ara bé, el verb grec *paraudô* pot voler dir «consolar» i «encoratjar», certament; però també «parlar amb lleugeresa» o «minimitzar». Trobo interessant de constatar que, mentre els nostres traductors opten per la canònica noció del «consol», en altres tradicions lingüístiques hom escull d'emfasitzar que la mort, es miri com es miri, no hi ha manera de minimitzar-la. Així, Victor Bérard, hereu d'una llengua que una dilatada tradició ha fet tan dúctil, girava: «Ne me farde pas la mort». Thomas Edward Lawrence, per la seva banda, resulta més greu i solemne: «do not make light of Death before me». Personalment, trobo molt atractiva l'audaç amplificació del vell Chapman: «Urge not my death to me, nor rub that wound». És veritat que aquesta versió prescindeix del tot de la seca concisió de l'original (*mê de moi thanaton ge parauda*; literalment: «la mort —no me'n parlis gens a la lleugera»); però el *sentit* de l'exclamació d'Aquil·les hi és prou ben recollit.

6 La tria del vocabulari constitueix, evidentment, l'aspecte en el qual Mira s'ha allunyat més, i d'una manera més deliberada, de la lliçó ribiana. Ja és un tòpic recordar que Matthew Arnold, en el seu famós *On translating Homer* (Londres, 1861), definia l'estil homèric a partir de la seva excel·lència excepcional en quatre aspectes: la rapidesa, la senzillesa directa del vocabulari i la sintaxi, la simplicitat en l'argument i les idees, i una gran noblesa (*eminent nobility*), embolcallant-ho tot. Però bona part dels traductors moderns han tingut problemes a l'hora de conciliar noblesa i simplicitat. No hi ha dubte, tanmateix, sobre quina ha estat l'opció privilegiada per Mira, en aquest àmbit.

Qualsevol traductor d'Homer ha d'adoptar decisions arriscades a propòsit d'alguns procediments típics de l'oralitat, com ara les expressions formulars i els epítets ornamentals. Aquest és un dels reptes més estimulants i, alhora, un dels trencacolls més complicats de la seva tasca. L'estil homèric és eminentment reiteratiu; però si quelcom resulta aliè (en termes generals, almenys) a l'experiència moderna de la literatura —i, especialment, de la literatura narrativa— és precisament la reiteració. De manera que alguns traductors, i no pas entre els menys conspicus, han considerat necessari d'atenuar, d'aprimar d'una manera més o menys dràstica aquest procediment arcaic. Aquest és el cas de Paul Mazon a la Fondation Guillaume Budé, per exemple; o del famós doctor Rieu (el traductor d'Homer

als Penguin Classics), el qual deixà escrit un *dictum* memorable sobre aquest particular: «too faithful a rendering defeats its own purpose». El mal és, però, que sense el ritme regular i la serena morositat que imposen les reiteracions, sense aquestes «sentences that come and go like familiar friends», Homer deixa d'ésser Homer.

Tal com va fer Riba en el seu moment, Joan F. Mira ha mantingut, en conjunt, la recursivitat i les reiteracions de l'estil homèric, amb les seves fórmules i el seus epítets ornamentals. Aquesta decisió era, de fet, l'única raonable: va lligada necessàriament a la tria de l'hexàmetre. Mira ha mantingut també la *fixesa* de les fórmules; vull dir que les repeticions es produeixen *verbatim*, o gairebé, en les mateixes seues mètriques (al contrari del que passa, per exemple, en les versions de mossèn Balasch, el qual va perpetrar, en aquest terreny, força despropòsits). En contrapartida, Mira ha maldat per portar a terme una modernització a fons del vocabulari emprat en els epítets i fórmules. La idea és indiscutiblement bona; els resultats, però, resulten a voltes irregulars. Sovint, aquestes innovacions contribueixen a generar imatges poderoses i directes; però altres cops es produeixen brusques caigudes de to (allò que els antics anomenaven un efecte de *bathos*). Amb pocs exemples n'hi haurà prou per il·lustrar el que vull dir: «el bronze *irrompible*» (Mira volia probablement evitar l'«infrangible» de Riba, que li devia semblar massa solemne; però l'adjectiu «irrompible» produeix aquí un efecte irrisori); «Apollo, l'arquer a distància» (com si hi hagués arquers *de proximitat*!); «Amfiarau, que *agitava* les tropes» (en comptes d'«impulsava» o «enardia», un significat freqüent del verb grec *seuô*). Una altra conseqüència poc afortunada d'aquest tractament de la formularitat rau en la multiplicació fora mesura de les hendíadis. Aquesta figura retòrica no és pas absent, ben al contrari, del text grec: constitueix un estilema característic de la majoria de tradicions orals. En la traducció de Mira, la seva freqüència no minva en absolut; i en alguns passatges tendeix a multiplicar-se fins al cansament. La cosa resulta contraproductiva, sobretot, en aquells casos que la nova hendíadis assumeix una estructura anticlimàtica.

No voldria pas negar que la qüestió de les fórmules deu ésser, en rigor, impossible de resoldre de manera satisfactòria. M'ho fa pensar el fet mateix que algunes de les solucions adoptades per Mira poden qualificar-se de brillants i, alhora, de fallides en part. Prenem, per exemple, la fórmula *epea pteroenta*, que hom tradueix d'habitut per «paraules alades», i que Mira gira amb un «paraules com fletxes que volen». Aquí, el problema és que ningú no sap amb precisió a què treu cap l'enigmàtic *epea pteroenta*: hi ha monografies i tesis doctorals senceres sobre això. «Paraules alades», amb el vague encant que embolcalla aquests mots, familiars i misteriosos alhora, potser no és res més que una manera brillant de fugir d'estudi. En canvi, la fórmula de Mira, «paraules com fletxes que volen» s'entén perfectament, i fa bon sentit en la gran majoria de les seves aparicions. No pas en totes, però: en alguns casos (per exemple quan un locutor etziba una inèpcia, una vaguetat o una mentida) la fórmula provoca un penós contrasentit.

7 Al llarg d'aquesta ressenya, he mirat de no fer servir gaire la invocació a una presumpta «fidelitat al text». ¿Quantes coses deu dir, a hores d'ara, aquesta expressió convencional?

A parer meu, Joan F. Mira es pren de tant en tant algunes llicències de massa, en el terreny de «la fidelitat»; però això, certament, resulta ara poc rellevant. També he mirat d'esquivar tant com he pogut els judicis de valor, que moltes vegades no ajuden a dir res veritablement significatiu d'una bona traducció. I, finalment, he intentat mantenir-me conscient dels handicaps i trampes a què s'encara un hellenista, a l'hora de valorar una nova traducció d'Homer. Però no estic segur d'haver-ho aconseguit. Un hom se sent presoner de l'encant formidable de l'original, de la seva ombra llarguíssima. Resulta difícil que cap traducció, per meravellosa que sigui, acabi de convèncer-nos del tot. A més a més, dintre del camp de les traduccions, és natural que hom tendeixi a privilegiar les més antigues, aquelles que també han esdevingut, d'una manera o altra, «clàssiques»: una llarga associació amb l'original les ha acabat contaminant, en certa mesura, del seu mateix encant. Penso, tanmateix, que, amb independència de la valoració concreta que hom pugui fer de cada un dels resultats obtinguts per Mira en tots i cada un dels aspectes concrets de la seva complicada tasca, la cosa més important era emfasitzar que ha donat una lectura interessant i rigorosa de l'*Odissea* —qualcom que, en canvi, no va pas aconseguir, sempre a parer meu, amb la seva versió dels Evangelis [cf. «Com en un mirall», *Quadern* 13 (2006): 193–201]. A aquesta lectura de l'*Odissea*, se li podran fer, sens dubte, determinades objeccions de tipus històric i filològic; però això, a aquestes alçades, també té poc interès. I, pel que fa a la confrontació amb l'*Odissea* ribiana, inevitable al principi, suposo que amb el temps anirà perdent sentit, sobretot perquè l'obra mestra de Riba ja fa temps que ha deixat d'ésser *només* una traducció —encara que sigui *també* una traducció excepcional. Probablement ens hauríem d'acostumar a valorar la «segona *Odissea*» com un dels millors poemes de la literatura catalana moderna. Ara bé, la versió de Mira també es mereix d'ésser presa ben seriosament —i pel seu propi compte, amb independència de les comparacions.

Xosé Manuel Dasilva. *Estudios sobre la autotraducción en el espacio ibérico*.
Berna: Peter Lang (Relaciones literarias en el ámbito hispánico: traducción,
literatura y cultura, 8), 2013, 176 pp.

JOSEP MIQUEL RAMIS
Universitat Pompeu Fabra

Com el títol indica, *Estudios sobre la autotraducción en el espacio ibérico*, del professor de la Universidade de Vigo Xosé Manuel Dasilva, es tracta d'un recull de 16 textos, publicats entre 2002 i 2012 i ordenats cronològicament, que giren entorn del tema de l'autotraducció. Concretament, els textos es reparteixen de manera proporcional entre ressenyes i articles acadèmics —provinents de revistes científiques, capítols de llibre i actes de congressos—, originalment escrits en castellà, gallec i portuguès, i que aquí apareixen exclusivament en llengua castellana.

No és cap sorpresa que Xosé Manuel Dasilva dediqui aquesta publicació a l'autotraducció, ja que n'és un dels estudiosos més destacats, si més no en l'àmbit de les literatures peninsulars, i aquest recull n'és una bona mostra, igual com ho va ser el volum que va coordinar amb Helena Tanqueiro, *Aproximaciones a la autotraducción* (2011).¹

En els seus estudis, Dasilva combina la reflexió teòrica amb l'anàlisi de casos, especialment relacionats amb la literatura gallega, però també la portuguesa i la castellana. Una bona mostra d'això són la llarga llista d'autors gallecs tractats, des de la literatura del segle XIX i fins a l'actualitat: Eduardo Blanco Amor, Carlos Casares, Rosalía de Castro, Camilo José Cela, Alfredo Conde, Álvaro Cunqueiro, Celso Emilio Ferreiro, Teresa Moure, Manuel Rivas i Suso de Toro.

Si analitzem concretament les ressenyes, se n'observen de dues menes: les relacionades amb la literatura gallega i les de l'àmbit acadèmic. Pel que fa a les primeres, l'aparició de diferents obres de literatura gallega —obra inèdita, noves edicions, traduccions de literatura estrangera i traduccions d'autors gallecs a altres literatures— li permet reflexionar sobre diferents aspectes de la pròpia literatura i de l'activitat bilingüe o autotraductora. Així, l'aparició de noves edicions de Rosalía de Castro o Celso Emilio Ferreiro el porta a plantejar la conveniència o no de traduir l'obra d'un autor cap a una llengua que ja compta amb una versió pròpia de l'autor; l'obra autotraduïda al castellà del mateix Ferreiro fa que es preguntí sobre els límits entre traducció i nova versió quan es tracta d'autotraduccions; la versió gallega d'*Obabakoak*, de Bernardo Atxaga, traduïda des de la versió de l'autor en castellà, provoca que es refereixi a la traducció pont, és a dir, la utilització de la versió autotraduïda a la llengua més forta —en aquest cas el castellà— per fer les traduccions a altres literatures; una traducció a l'anglès de Cunqueiro planteja la dificultat de discernir quina ha de ser

1 Xosé Manuel Dasilva, Helena Tanqueiro (eds.), *Aproximaciones a la autotraducción*, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2011.

la versió de partida en casos en què l'autor fa una reelaboració de l'original al mateix temps que s'autotradueix, o l'aparició d'una traducció al·lògrafa al castellà de Teresa Moure serveix de pretext per veure les diferències de com es presenta la literatura gallega traduïda al castellà quan es tracta d'una traducció al·lògrafa o d'una autotraducció. Dasilva aprofita aquest últim cas per comparar-lo amb una autotraducció anterior d'aquesta mateixa autora —però també d'altres autors gallecs—, en què el fet que precisament es tracti d'una obra traduïda per la mateixa autora de l'original és l'excusa perfecta per amagar qualsevol rastre de la literatura d'origen i presentar l'autotraducció com un veritable original, o un original *de facto*.

Quant a les ressenyes acadèmiques, n'hi ha dues, i de pes, en el camp de l'autotraducció: la primera és sobre el llibre de Michaël Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction (Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov)*,² publicat el 2001, i que ha esdevingut un dels estudis de referència de la matèria; la segona és *A tradução como um Outro Original («Como é» de Samuel Beckett)*, publicat el 2007 per Ana Helena Souza,³ un volum que mostra la vitalitat de la traductologia brasilera i el gran interès del cas beckettian per a l'autotraducció, alhora que demostra el vast coneixement de Dasilva de l'àmbit portuguès i brasiler.

L'enfilall de conceptes apuntats en les ressenyes queden perfectament aclarits i documentats en els diferents articles del volum. És en aquests casos en què Dasilva desplega més àmpliament la reflexió teòrica, que complementa amb diferents anàlisis i exemples d'obres dels autors esmentats al principi d'aquesta ressenya.

Són fruit d'aquests estudis l'anàlisi exhaustiva de la feina com a autotraductors d'escriptors com Carlos Casares i Álvaro Cunqueiro; l'autotraducció fallida de *La familia de Pascual Duarte* per part de Camilo José Cela; l'estat de la qüestió de l'autotraducció entre la literatura portuguesa i castellana entre els segles XV i XVIII, una època d'especial influència castellana en terres portugueses, o conceptes de terminologia pròpia com ara el d'*autotraducció transparent* —la que aporta informació paratextual que indica clarament que es tracta d'una obra traduïda pel mateix autor des d'una altra llengua— i el d'*autotraducció opaca* —la que no indica mitjançant cap tipus d'element paratextual que es tracta d'una autotraducció.

Una part fonamental d'aquests estudis enfoca l'autotraducció des del punt de vista de les literatures minoritàries i minoritzades en situacions de bilingüisme i/o diglòssia. I més enllà de l'interès intrínsec que desperta la literatura gallega *per se*, aquesta és l'aportació més destacable del recull. La reflexió sobre l'autotraducció en aquestes circumstàncies fa emergir conceptes com la traducció pont, la invisibilitat de la literatura de partida en la literatura d'arribada, la unidireccionalitat de l'autotraducció, la força centrípeta de la política cultural i literària de l'Estat espanyol, la discussió entre bilingüisme i diglòssia,

2 Michaël Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction (Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov)*, París: L'Harmattan, 2001.

3 Ana Helena Souza, *A tradução como um Outro Original («Como é» de Samuel Beckett)*, Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

la influència de la política editorial o el prestigi de l'autor que s'autotradueix. L'anàlisi de Dasilva per a la literatura gallega no és cent per cent extrapolable a altres contextos culturals i lingüístics, però sí que ho és en un gran percentatge. En tot cas, els conceptes que utilitza i les reflexions que n'extreu són vàlides per analitzar la situació d'altres literatures en circumstàncies similars, i molt més encara en el marc de les literatures ibèriques, com és el cas de la literatura catalana.

Estudios sobre la autotraducción en el espacio ibérico és un recull molt recomanable per a aquells qui encara no coneixen les publicacions de Xosé Manuel Dasilva i estan interessats en el tema de l'autotraducció, especialment en l'àmbit ibèric, i sobretot el gallec. Per als qui ja les coneixen, aquesta publicació és una bona eina per recuperar i repassar tots aquells articles dispersos, que al seu moment van despertar interès, per tal de comprovar-ne la vigència.

Inmaculada Rodríguez Moranta. *La revista «Renacimiento» (1907). Una contribución al programa ético y estético del Modernismo hispánico*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo (Biblioteca Canon, 6), 2012, 244 pp.

JOAN M. RIBERA LLOPIS
Universitat Complutense de Madrid

Dels anys trenta del vuit-cents a la corresponent dècada de la centúria immediata — d'*El Semanario Pintoresco Español* (1836–1857) a *La Gaceta Literaria* (1927–1932), emmarquem-ho emblemàticament— es produeix un segle diguem-ne d'or de les publicacions periòdiques en castellà. Un itinerari en el qual les capçaleres que s'hi ordenen van passant d'ésser revistes àmpliament culturals a plantejar-se com a estrictes lliuraments literaris, sense menysprear l'inherent component ideològic. És comptant amb aquest últim indici que, en aquell intens *corpus*, descobrim un pols educatiu i regeneracionista que, per als qui ens interessem per l'espai peninsular com a comunitat polifònica a la recerca de la seva conjunció, passa del que avui ja reconeixem com a preàmbul protoiberista a un iberisme amb coadjuvants regionalismes de fermes propostes polítiques, per acabar decantant-se cap un horitzó on el projecte històricament reformulador fou més i més d'abast culturalista, a redós de l'estricta diàleg literari. El *fi de segle* segur que marca el punt d'inflexió cap a aquesta darrera opció en aquell recorregut. I. Rodríguez Moranta, en el capítol primer de la monografia que ara ressenyem —sota l'interrogant «¿Revistas modernistas o regeneracionistas? Las revistas finiseculares ante la crítica»— i amb uns interessos més amplis que no pas els de la nostra lectura, situa la revista estudiada, *Renacimiento* (1907),¹ en aquesta cruïlla; en un punt no sols cronològic sinó també discursiu, on la coordenada *modernista* no eximeix de «voluntad social» a «la preocupación estética», fins i tot com a llindar de l'avantguardisme (pp. 20–21).

Nosaltres començarem a saber de *Renacimiento* quan encara era vista sota marques excloentment *modernistes*, perfil que haguérem de flexibilitzar amb la resemantització del terme *Modernisme/es* i el raonament crític del trànsit cap al *Noucentisme*; i vam conèixer alguna cosa més concreta a propòsit del culturalisme peninsularitzant de la publicació madrilenya en endinsar-nos en les relacions castellanques de Caterina Albert i Paradís-Víctor Català i trobar-nos davant l'intercanvi epistolar amb Gregorio Martínez Sierra que conduiria a la traducció i publicació a les pàgines de *Renacimiento* del conte *Creu i ratlla/Cruz y raya*.² De Gregorio Martínez Sierra, director de la publicació, no ens havia de sorprendre ni la seva devoció ni la seva funció com a intermediari de les lletres catalanes cap a l'espectre espanyol. Traductor d'escriptors com Pere Coromines o Santiago Rusiñol, amb qui cosignà títols en català i en castellà, ben bé enteníem que les pàgines dirigides per ell podien ésser o

1 *Renacimiento*, Madrid: 1907, 10 núms.; ed. facsímil: *Renacimiento*, Sevilla: 2003, 2 vols.

2 Juan M. Ribera Llopis, *Projecció i recepció hispanes de Caterina Albert i Paradís, Víctor Català, i de la seva obra*, Girona: CCG Edicions, 2007, 200–201; vegeu en I. Rodríguez Moranta (2012: 170).

gairebé havien de convertir-se en marxapeu hispà de la coetània creació en català. Així, en el doble marc d'aquella resumida panoràmica sobre la progressió de les revistes d'un segle a cavall de dues centúries i d'aquest punt de confluència mitjançant lectures personals, tot pensant a més a més en el destí editorial d'aquestes línies, ens interessen segons quines dades fornides des de la sistemàtica estructura del volum d'I. Rodríguez Moranta.³

Per la presentada com a «Biografía de la Revista» (cap. 2) tindrem notícia que Eugeni d'Ors figurava entre els autors encara poc coneguts que calia divulgar el 1907 i que, d'acord amb una carta entre Martínez Sierra i Juan Ramón, es comptava amb Joan Maragall entre els futurs col·laboradors del primer número (pp. 28, 52); també que, d'acord amb anotacions personals sobre el període de *Renacimiento* i com a guió per a un projectada *Vida*, Juan Ramón destacava el nom de Rusiñol i el del «Cat. Barcena» (p. 62, *apud* Gullón, 1961). Però, fonamentalment (2.4.2), cal destacar en aquest capítol la referència a la recepció de la revista per part de la premsa catalana. L'autora pot puntualitzar que, malgrat el bon moment que es vivia en les relacions catalanocastellanes i l'esmentada funció de Martínez Sierra, l'acollida fou quasi nulla, ja que només hi hagué una aportació crítica ben neutra per part de R. D. Perés en el *Diario de Barcelona* (18-4-1907) i una ressenya sobre un número de contingut líric per aquella revista «que dirige el entusiasta catalanizante M. Sierra...» a *La Cataluña. Revista semanal* (9-11-1907, 6); i si es va notificar l'aparició de *Renacimiento* —especificant que, entre el material del número inaugural, figura «la comedia de Rusiñol "Cigarras y hormigas", una novela de Maragall...»—⁴ en la barcelonina *Hojas selectas* (maig de 1907, 65), fou perquè Martínez Sierra n'era un dels promotors i col·laboradors (pp. 81-84).

Per contrapartida, i en tractar l'«Amplitud y eclecticismo cultural» (cap. 4) de la revista, es documenta el significatiu material d'origen català ordenat en les seves pàgines, inclosa lírica en llengua original de Gabriel Alomar, Joan Maragall, Josep Pijoan i Josep Carnicer/Carner;⁵ *corpus* que potser hauria d'haver justificat una major atenció per part dels part dels mitjans catalans coetanis a la projecció que, a favor de la cultura nadiua, es guanyava des de

3 Els continguts que aquí interessen es contenen en un esquema de treball que s'inicia (cap. 1) amb un concís estat de la qüestió dels estudis sobre revistes literàries finiseculars; seguit (cap. 2) de la relació de les característiques generals de la publicació, amb referència als seus fundadors i a la recepció espanyola i hispanoamericana, capítol contenidor d'un apartat (2.4.2) sobre premsa catalana; continua tractant sobre els seus presupòsits ètics i estètics (cap. 3), i a propòsit de l'eclecticisme cultural dels seus continguts (cap. 4), on es constaten enllaços i presències sud i nord-americanes, i, tal i com atendrem tot seguit, els puntualment catalans (4.3, 4.4, 4.5); el volum es tanca amb els pertinents capítols de conclusions, índex de col·laboracions i bibliografia (cap. 5, 6, 7).

4 La «novela» esmentada és *La hazaña* (*Renacimiento* 1, març de 1907, 39-59), traducció per Joan Maragall del seu relat de 1904 «Una calaverada» (*Obras completas: Obra catalana*, vol. 1, Barcelona: Editorial Selecta, 1981, 704-708); és una versió ampliada amb una segona part a la manera de meditació, text que no hem pogut identificar i que, si es tracta d'un original en castellà, no figura en el volum corresponent d'*Obra castellana* (Barcelona: Editorial Selecta, 1981, vol. 2).

5 Respectivament en *Renacimiento* 8, octubre 1907, 387-394, 443-445, 479-483; i 9, novembre 1907, 569-574; vegeu en I. Rodríguez Moranta, «Índice de colaboraciones» (2012: 219-222).

Madrid. En tot cas, ara es recupera la divulgació donada per via de la traducció castellana d'*El futurisme* (1904/1905) de Gabriel Alomar, text glosat per l'autora que tingué un raonable suport crític català (4.3). Més extensament, es revisa l'evolució de les relacions culturals entre centre i perifèria peninsular a l'inici del segle XX (4.4), a partir de l'empenta donada pel mateix Martínez Sierra i amb antecedents immediats a *Helios* (1903), *La República de las Letras* (1905) o *La Lectura* (1907); és així com resta establerta una important xarxa en la qual destaquen noms com els de Carner, Salvà, Maragall, Català..., en termes de «relaciones cordiales», sobretot fructíferes, però no alienes a mostres de «recelo y desconfianza» (p. 146); mapa dual que ens porta fins al qüestionament català per part de Baroja, a la participació d'Ors en la polèmica suscitada, a la sempiterna consideració literària a favor de Madrid i/o Barcelona, a la presència en la nòmina noucentista d'escriptors castellans..., en una seqüència d'estudi que passa de *Renacimiento* a *La Cataluña*, publicacions amb certes correspondències, amb «un ideario integrador» que, en el cas de la revista catalana i segons ens diu l'autora, sembla no tenir correlat en altres publicacions catalanes finiseculars (p. 152). També ben detinguda i ben documentada és la revisió dels lligams amb les lletres catalanes, en un moment cultural que superposa Modernisme i Noucentisme (4.5): es tracta i es documenta la relació personal de Rusiñol i de Maragall amb el matrimoni Martínez Sierra, la seva incorporació al projecte de *Renacimiento* i la presència d'ambdós autors catalans en les pàgines de la revista feta realitat; s'aprofundeix en la persistència favorable a l'obra de Rusiñol quan ja els noucentistes no sols han desembarcat sinó que ho han fet, entre altres fronts, atacant aquell *corpus* com a representatiu del codi superat i, en tal sentit, cobra valor afegit el monogràfic dedicat a Maragall en el número segon de la revista. Així, es planteja que *Renacimiento* mostra «una clara adhesión a los adalides del modernismo catalán»; però s'aprecia com, al mateix temps, per «su carácter abierto, su curiosidad por todo lo nuevo y su confianza en el criterio juanramoniano, le hizo aglutinar posturas bien distintas, catalizadoras al fin y al cabo, del camino que llevaba a la modernidad.» (p. 170). No debades ja se'ns havia notificat una carta de Juan Ramón a Martínez Sierra on li prega «Tres súplicas: déme las señas de Rusiñol, Maragall y Carner.» (p. 166), així com hem llegit des del principi el criteri favorable a la publicació dels més nous, com ara d'Ors. En aquest sentit, es reconeix l'hibridisme de *Renacimiento* davant la vigent producció catalana coetània, amb espai en les seves pàgines per a Rusiñol i el ruralisme de Català al costat del civisme d'Ors, Carner i Alomar; malgrat, això sí, que l'autora es decanti per reconèixer com a finalment «tímida» la penetració noucentista, que a més cal considerar parcial, tocada fins i tot d'una certa prevenció política davant el catalanisme (pp. 170–173).

Haver passat per sobre d'uns quants punts dels capítols esmentats no els treu rellevància; sols s'ha fet així perquè s'ha volgut destacar expressament una vessant dels continguts del volum. Haver-ho fet sobre un capítol —el 3 o «Credo ético y estético»—, no vol dir que no atregui gens en la direcció elegida per la nostra lectura del llibre; el seu contingut ens interessa perquè atén a bases compartides o no per les nostres literatures en el primer terç del nou-cents i és en aquest sentit que, el present estudi, abasta amb normalitat i no excloentment el terme «hispanico» incorporat al títol. En concordança amb aquesta línia

d'interès i plantejament crítics demostrada per I. Rodríguez Moranta cal llegir com, a les «Conclusiones» (cap. 5), l'autora destaca com un dels aspectes més lloables de *Renacimiento* «el destacable papel que cumplió en el diálogo cultural entre Madrid, Cataluña e Hispanoamérica», malgrat que, conclou, «Desde nuestro horizonte resultan de gran interés las relaciones que, con motivo del proyecto de la revista, se entablaron entre Martínez Sierra y los escritores catalanes, así como las contrapuestas reacciones que surgieron a propósito de dicho acercamiento: el desdén o la desavenencia de unos frente a la intensa y franca admiración de otros.» (pp. 213–214).

I. Rodríguez Moranta estableix una carta literària que ens reconduïx a contrades històriques ja conegudes; hi ha força casos en què ens dóna més informació i nous punts de vista i, en d'altres, ens descobreix paratges no atesos. Amb tot plegat, ens està oferint una parcel·la més, amb accés sistematitzat, de la geografia de la vida interliterària peninsular del trànsit de segles. El seu llibre ve d'una tesi doctoral dirigida per la Dra. Marisa Sotelo Vázquez (UB) i pel Dr. Ramón Oteo Sans (URiV). Merescudament guardonats títol i autora amb el Premio Internacional «Academia del Hispanismo» de Investigación Científica y Crítica sobre Literatura Española 2012, un i altra són prova, d'una banda, de les revistes literàries com a font primària per accedir al món literari des de la pròpia cronologia historicocultural; de l'altra, de les seves pàgines com a camp idoni on forjar-se els nous investigadors.

Manuel Llanas i Jordi Chumillas. *Edicions de La Magrana (1976–2000). Política, literatura i escola*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2012, 153 pp.

ALBA TOMÀS ALBINA
Universitat Pompeu Fabra

En una obra anterior, Manuel Llanas qualificava Edicions de La Magrana com una «iniciativa paradigmàtica de l'etapa de la transició» (2007: 178). Aquest nou treball que ara es ressenya, signat per Manuel Llanas i Jordi Chumillas, ve a ser l'exposició acurada de les dades que justifiquen aquesta afirmació.

Edicions de La Magrana (1976–2000). Política, literatura i escola és un llibre de petites dimensions i còmode d'usar, en part gràcies a l'índex onomàstic que conté. En primer lloc, l'obra explica la història de l'editorial i dona notícia de la seva activitat des del 1976, l'any que es va crear, fins al 2000, data en què RBA n'adquireix la pràctica totalitat de les accions; en segon terme, el llibre n'inclou, com a annex, el catàleg històric. Cal remarcar la claredat expositiva i el rigor documental amb què s'han dut a terme totes dues tasques.

Si es té en compte el total de pàgines del llibre, aquest catàleg històric n'és la part més extensa. S'hi llisten no només els 1.263 llibres que l'editorial va publicar en les seves diverses col·leccions, sinó també els títols en altres suports, com ara cassetts, vídeos o CD-ROMS. La relació que presenten Manuel Llanas i Jordi Chumillas és fruit del buidatge de l'arxiu personal de Carles-Jordi Guardiola, director d'Edicions de La Magrana durant el període estudiat, així com dels documents que l'editorial, seguint «un model que caldria que fos imitat» (Llanas; Chumillas 2012: 6), va aplegar en un arxiu que gestiona la Biblioteca de Catalunya. Finalment, i segons contenen els autors, les dades es van completar amb diverses cerques a catàlegs col·lectius de biblioteques i llibreries.

Pel que fa al cos del llibre pròpiament dit, la principal font documental són entrevistes a diversos personatges que, d'alguna manera, van estar relacionats amb l'editorial (Àlex Broch, Oriol Castany, Isidor Cònsul i Romà Cuyàs).

El primer capítol repassa en termes generals la història d'Edicions de La Magrana. D'aquesta història, n'és un bon resum el subtítol de l'obra: política, literatura i escola. Edicions de La Magrana, que va néixer amb la pretensió de ser una editorial de textos amb un marcat contingut polític, es va afermar amb la publicació d'obres literàries d'autors catalans i traduïts, especialment amb les dedicades al públic infantil i juvenil. Per altra banda, aprofitant els esforços que des de l'àmbit institucional es duïen a terme per normalitzar l'ús del català, va treure partit de la publicació de material didàctic per a les escoles i de l'edició de vídeos i CD-ROM en català. Durant el darrer quart del segle passat, Edicions de La Magrana va dur a terme la seva activitat de manera independent. Llanas i Chumillas la presenten com una editorial que va saber trobar el just equilibri entre els principis amb què es va fundar —defensa de la cultura catalana i socialisme— i la solvència

econòmica necessària per créixer en un camp on no hi faltaven grans competidors. Al llarg de tot el llibre ressona l'adagi «omplir forats» que, segons les paraules de Carles-Jordi Guardiola referides pels autors (Llanas; Chumillas 2012: 16), resumeix la política seguida per l'editorial. Aquests forats eren les mancances que presentava el món editorial català d'aquells anys i en els quals Edicions de La Magrana va trobar una terra fèrtil per escampar les seves arrels i contribuir a la configuració del panorama editorial català del darrer quart del segle xx.¹

La lectura d'aquest primer capítol flueix entre la dada precisa, la citació textual i l'anècdota que il·lustra i amaneix el que s'està exposant. Si bé la resta del llibre pot interessar preferentment l'investigador i el lector especialitzat, aquest capítol és apte per satisfer la curiositat de qualsevol que se senti mínimament atret per la història de l'edició a Catalunya. A banda de les tasques directament relacionades amb la publicació, els autors esmenten diverses activitats paral·leles dutes a terme per l'editorial, és el cas de les campanyes promocionals (sortejos de viatges, obsequis de productes fora de catàleg, etc.) i dels certàmens literaris que, en la seva primera etapa (1981-1982) s'adrecen al públic en general i, en edicions successives, s'orienten cap als més joves amb la voluntat de despertar possibles vocacions literàries en estat latent.

En general, aquest primer capítol té la virtut de contextualitzar l'editorial amb unes poques pinzellades breus i molt clares que faciliten la comprensió de la gran quantitat de dades que es donaran més endavant.

La voluntat d'Edicions de La Magrana de vetllar per la salut literària del país és tractada més a fons en el segon capítol, «Una escuderia d'escriptors», on es parla dels esforços per consolidar noves veus de la literatura catalana, com va ser el cas de Jesús Moncada, Maria Barbal o Isabel-Clara Simó, entre d'altres.

La resta de capítols se centren en altres aspectes concrets: en el tercer es descriuen les diverses col·leccions i les publicacions de materials audiovisuals; en el quart se'n du a terme l'anàlisi «en xifres» (Llanas; Chumillas 2012: 55) i, finalment, el capítol cinquè parla del pes que les traduccions van tenir en el conjunt de títols publicats. D'aquest darrer capítol és especialment rellevant el fet que no es tracta únicament d'una aproximació en termes numèrics, sinó que també es dediquen uns paràgrafs a parlar de la figura del traductor i les seves característiques.

La impressió que ens deixa la lectura d'aquest text realitzat per mans expertes és que es tracta d'un bon nodriment per a la història més recent de l'edició a Catalunya. Tanmateix, cal remarcar que el llibre en cap moment no pretén oferir una anàlisi exhaustiva de les dades recollides i exposades. Si prenem com a exemple la qüestió de la traducció, veiem que s'enceta i se'n remarca la importància, però no s'exhaureix: de noms de traductors se n'esmenten només els més rellevants, ja sigui per la quantitat de traduccions realitzades,

1 Els autors destaquen l'èxit i la repercussió d'algunes d'aquestes iniciatives, entre les quals sobresurten la col·lecció «L'Esparver» (1976), dedicada a la literatura juvenil; els llibres de cuina i de temàtica gastronòmica, com ara la col·lecció «Pèl & Ploma» (1979-2000); els llibres de la sèrie «Les Guies de Conversa» (1992-1999), etc.

ja sigui pel seu renom com a escriptors (Lourdes Bigorra, Joan Fontcuberta, Glòria Bohigas, Jesús Moncada, etc.) En la mateixa línia, tampoc no s'interpreten els resultats dels gràfics que mostren el tant per cent de la presència de traduccions en cada col·lecció, les llengües traduïdes i altres dades d'interès. Cal insistir, però, que això no vol dir que el llibre incompleixi els objectius que s'havien plantejat inicialment els seus autors —aplegar, classificar i ordenar les dades necessàries per tal de donar notícia del periple d'Edicions de La Magrana—. Al contrari, els han assolit amb èxit i, a més, n'ha resultat un material de gran valor per a futures investigacions en aquest àmbit.

Referències bibliogràfiques

Llanas, Manuel. 2007. *L'edició a Catalunya. El segle xx (els darrers anys)*. Barcelona: Gremi d'Editors de Catalunya.

Instruccions per als col·laboradors

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

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

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

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

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

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

Referències de llibres:

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

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

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

Referències d'articles:

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

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

Referències de capítols de llibre:

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

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

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

Referències d'articles de revista (fonts primàries):

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

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

Referències d'articles de diari (fonts primàries):

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

Dolç, Miquel. 1976. «Un tesoro documental. El pasado y el presente de Maurici Serrahima». *La Vanguardia Española*, 29–1–1976, 47.

Instrucciones para los colaboradores

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

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

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

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

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

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

Referencias de libros:

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

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

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

Referencias de artículos:

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

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

Referencias de capítulos de libro:

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

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

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

Referencias de artículos de revista (fuentes primarias):

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

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

Referencias de artículos de periódico (fuentes primarias):

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

Dolç, Miquel. 1976. «Un tesoro documental. El pasado y el presente de Maurici Serrahima». *La Vanguardia Española*, 29–1–1976, 47.

Instructions for contributors

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

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

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

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

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

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

Book references:

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

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

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

Article references:

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

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

Book chapter references:

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

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

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

Journal articles references (primary sources):

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

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

Newspaper articles references (primary sources):

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

Dolç, Miquel. 1976. «Un tesoro documental. El pasado y el presente de Maurici Serrahima». *La Vanguardia Española*, 29–1–1976, 47.