



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

10 · 2020–2021

ISSN: 2014–4644

Estudis

- 3 HELENA BADELL, Les traduccions gregues de *La plaça del Diamant*
- 23 CARME GREGORI, Algunes reflexions a l'entorn de la relació entre traducció, recepció i hipertextualitat
- 38 JOAN JOSEP MUSSARRA, Dues noves *Iliades* catalanes
- 60 MARCEL ORTÍN, *El somni d'una nit d'estiu* en la traducció de Josep Carner: la mediació francesa
- 78 JUDITH RAIGAL-ARAN, La recepció crítica de l'estrena de *La visita de la vella dama* [*Der Besuch der alten Dame*] de Friedrich Dürrenmatt a Barcelona (1962)

Documents

- 110 BRUNA NOGUÉ, Jules Verne a Catalunya (1926–1936): articles publicats a la premsa

Comentaris de traduccions

- 128 LOURDES BIGORRA, Els pagesos normands i els nois de Tombuctú parlen en català. Apunts sobre la traducció de *Contes del dia i de la nit*, de Guy de Maupassant
- 133 MIQUEL CABAL, Una traducció de l'estranger?
- 140 ANNA CASASSAS, *Narracions sicilianes*, de Giovanni Verga
- 145 PILAR ESTELRICH, Una trobada amb Julia Franck i la seva novel·la *Die Mittagsfrau*

Ressenyes

- 153 F. CERDÀ, Teresa Molés-Cases & Maria D. Oltra Ripoll, eds., *El corpus COVALT: model de llengua, sociologia del traductor i anàlisi traductològica*.
- 157 S. COLL-VINENT, Pep Sanz, *André Gide a Catalunya (1900–1939)*.
- 160 J. CORNELLÀ, Colleen P. Culleton, *Literary Labyrinths in Franco-Era Barcelona. Narrating Memory and Place*.
- 163 G. CUNILL-SABATÉS, Montserrat Bacardí, *Gràcia Bassa, poeta, periodista i traductora*.
- 166 R. GORNÉS, Joana De Vigo i Squella, *Ifigenia a Tàurida*.
- 170 D. PUJOL, Raül Garrigasait. *Els fundadors. Una història d'ambició, clàssics i poder*.

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*

Coordinació d'aquest número

Marta Marfany, *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*



Publicat sota la llicència [Creative Commons de Reconeixement-No-Comercial-Sense-Obra-Derivada-4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Disseny i composició: Quadrati

ISSN: 2014-4644

Dipòsit legal: L 1259-2011

Les traduccions gregues de *La plaça del Diamant*

HELENA BADELL GIRALT
Universitat Pompeu Fabra
helena.badell@upf.edu

DOI: <https://doi.org/10.31009/anuaritricat.2021.i10.01>

Data de recepció: 27 de setembre de 2020

Resum: *La plaça del Diamant* ha estat traduïda al grec dues vegades, per Dina Sideri el 1987 i per Evriviadis Sofós el 2019. En aquest article analitzem i comparem les dues edicions a partir dels seus paratexts i de la traducció de l'estil i dels referents culturals, situant-les alhora en el seu context històric. L'objectiu és identificar i fer una anàlisi de les diverses estratègies editorials i traductores per tal de contribuir als estudis de traducció del català i de l'obra de Rodoreda.

Paraules clau: Mercè Rodoreda, paratexts, traducció literària, grec modern, recepció de la literatura catalana

Abstract: *La plaça del Diamant* has been translated into Greek twice; by Diana Sideri in 1987 and by Evriviadis Sofos in 2019. In this article we compare the two editions by analyzing their paratexts, translation of the style and cultural references, and by placing them in their historical context. The aim is to make an analysis of the various publishing and translation strategies, intended as a contribution to studies on translation from Catalan and on Rodoreda's work.

Key words: Mercè Rodoreda, paratexts, literary translation, Modern Greek, reception of Catalan literature.

Introducció¹

L'obra de Mercè Rodoreda ha estat traduïda a 37 llengües diferents.² En grec, comptem, de moment, amb una sola obra traduïda dues vegades, *La plaça del Diamant*. La primera traducció, amb el títol *Η πλατεία των διαμαντιών*, és obra de Dina Sideri i es va publicar el 1987 a l'editorial Dorikós. La segona duu el títol *Πλατεία Διαμαντιού*, és obra d'Evriviadis Sofós i es va publicar a la col·lecció *Εικοστός αιώνας* (Segle XX) de l'editorial Kastaniotis el 2019.

Les dues edicions presenten clares diferències, tant pel que fa a la presentació de l'obra com a les estratègies de traducció, lligades als contextos històrics i culturals en què s'inscriuen i a les característiques inherents al fenomen de la "retraducció". Com assenyala L. Venuti, les retraduccions presenten una doble inscripció en la cultura d'arribada, en què creen nous valors "determined not only by the domestic values which the translator inscribes in the foreign text, but also by the values inscribed in a previous version" (Venuti 2004: 25). En el cas grec, la segona traducció no fa cap referència ni esment de la primera. Tanmateix,

1 Voldria agrair a Kostas Assimakópulos i a Evriviadis Sofós la seva amabilitat a l'hora de respondre a les meves preguntes; a Argyrò Lavva i a Neus Penalba, la seva ajuda en la recerca bibliogràfica i les converses que hem tingut durant l'elaboració de l'article; i als revisors anònims, les seves recomanacions.

2 Es poden consultar a <https://www.mercerodoreda.cat/traduccions> (consultat el 16 des. 2020).

la seva sola existència marca històricament el text: si es fa una nova traducció d'un text ja traduït en la cultura meta és perquè s'ha sentit com a necessària, ja sigui per actualitzar el text, per la necessitat d'una nova interpretació del text, per qüestions de prestigi editorial o per qualsevol altra raó. D'això se'n desprenen almenys dos fets: la diferenciació (més o menys expressa) de la segona traducció respecte de la primera i la revalorització del text original.

Els valors que va prenent el text rodoredià són clarament visibles en la forma amb què es presenta cada edició: tant les característiques del text com de tot el que l'envolta estan estretament relacionades amb el moment en què s'han dut a terme, de manera que s'hi poden copsar formes diverses de llegir Rodoreda i també la literatura catalana. Per tal d'analitzar aquestes diferències, descriurem, en primer lloc, les condicions en què es van dur a terme les traduccions, a continuació analitzarem els paratexts, que ens donaran informació sobre les estratègies editorials i la seva relació amb la cultura d'arribada, i després farem una breu aproximació al text de les traduccions des del punt de vista de la traducció de l'estil i dels referents culturals. Els objectius són contribuir als estudis de les traduccions de Mercè Rodoreda i a futurs estudis de la recepció de la literatura catalana a Grècia.

1 Condicions de traducció

Les dues traduccions es van publicar en moments clarament diferents, que condicionaven la percepció i la difusió de la literatura i la cultura catalanes a Grècia i l'accés a les eines per apropar-s'hi.

La traducció de Sideri (1987) va ser pionera. Segons la base de dades TRAC de l'Institut Ramon Llull, *Η πλατεία των διαμαντιών* és la primera traducció al grec d'una novel·la catalana, precedida només de la de tres obres pertanyents a altres gèneres: el recull de narracions de Carme Riera, *Te deix, amor, la mar com a penyora* (traduïda el 1981), el poemari de Salvador Espriu *Cementiri de Sinera* (traduït el 1983) i l'estudi *Els castells catalans a la Grècia continental*, de Rubió i Lluch, traduït ja el 1912.³ Tingué, doncs, l'honor d'obrir nous camins, però també es trobà amb les dificultats del moment: des de l'accés a fonts d'informació fins al coneixement de la llengua i la cultura catalanes. Segons el testimoni del prologuista de l'obra Kostas Assimakópulos,⁴ ell mateix novel·lista i dramaturg, la novel·la els arribà de la mà de l'hellenista Alexis Eudald Solà, la van llegir primer en traducció francesa i els entusiasma tant que van decidir traduir-la al grec. Segons el mateix testimoni, Dina Sideri, traductora professional de diverses llengües⁵ però que no sabia català, en va fer una

3 https://www.llull.cat/catala/recursos/trac_traduccions_res.cfm (consultat el 12 jul. 2020).

4 Conversa telefònica, maig 2020.

5 En la base de dades biblionet consten traduccions seves d'obres en castellà, en anglès, en francès, en italià i en diverses altres llengües. Rodoreda és l'única autora en català que hi consta. Vegeu <https://biblionet.gr/προσωπο/?personid=783> (consultat el 6 des. 2020).

versió indirecta —probablement a partir de la traducció castellana d'Enrique Sordo i potser tenint en compte també la francesa de Bernard Lesfargues. El llibre es va publicar a Dorikós, editorial petita en què havien publicat alguns escriptors grecs del segle XX amb força èxit (com Menelaos Ludemis o Lilika Nakou) i que comptava tant amb reedicions d'autors grecs com amb algunes traduccions.

Pel que fa a la traducció d'Evriviadis Sofós de 2019, el context és tot un altre. Sofós s'ha format a la UAB i és traductor de literatura catalana —ha traduït també Rafael Tasis, Quim Monzó, Sergi Pàmies, i una novella d'èxit rotund a Grècia, *Jo confesso* de Jaume Cabré, per la qual va rebre el Premi Estatal de Traducció Literària. És un actor molt destacat del clar augment de traductors i de traduccions al grec d'obres catalanes que ha tingut lloc els últims anys i que testimonia un major reconeixement d'aquesta literatura.⁶ En aquest temps, hi ha hagut un canvi en la percepció i coneixement de la literatura catalana, en què es fan palesos els beneficis dels creixents intercanvis entre països europeus i també de les polítiques de promoció de la cultura catalana. Segons el testimoni del mateix Sofós,⁷ va proposar ell mateix la traducció de *La plaça del Diamant* a l'editor i la va fer a partir de l'original en català publicat a Club Editor. A més del seu coneixement de la literatura catalana i de les eines digitals pròpies del nostre temps, ha pogut comptar també amb altres recursos oferts als traductors: una estada de traducció a Tarassona i un ajut de l'Institut Ramon Llull, tal com apareix indicat en el llibre. L'obra es va publicar a Kastaniotis, una de les editorials més grans de Grècia, que compta amb més de 6.500 llibres editats des de 1968, amb moltes col·leccions, dedicades a tot tipus de literatura, molts clàssics moderns i contemporanis i ja diversos autors catalans.⁸

D'aquestes condicions i aproximacions diverses en resulten dos llibres completament diferents. L'edició de 1987 s'ofereix com un intent apassionat, tot i que no deslliurat de tòpics, de presentar un llibre, una escriptora i una cultura poc coneguts, a través d'una traducció indirecta, que, com veurem, fa força modificacions respecte a l'original, i un pròleg que es proposa explicar l'obra i el seu context històrics dialogant amb els possibles referents que podia tenir un lector grec. El llibre de 2019 arriba emmarcat dins d'una col·lecció de literatura contemporània en una gran editorial i es presenta amb totes les condicions per ser llegida com a més propera a l'original: la traducció es fa directament del català i, a diferència de l'anterior, inclou diversos paratexts que es troben en l'edició de Club Editor (una traducció del pròleg de 1982 de Mercè Rodoreda, la dedicatòria “a J. P.” i el mateix vers de George Meredith que apareix com a lema a l'original). Hi afegeix, a més, com a epíleg, una traducció de l'article de Gabriel García Márquez “¿Sabe usted quién era Mercè Rodoreda?”, que subratlla el ressò internacional de la novella.

6 Altres traductors actuals són Sofia Argiropulu, Konstandinos Paleólogos, Nikólaos Pratsinis, Katerina Spathí, entre d'altres.

7 Intercanvi de missatges, maig 2020.

8 Es pot consultar la presentació de l'editorial i el catàleg a www.kastaniotis.com (consultat el 3 des. 2020).

Començarem a analitzar ara amb més detall a partir dels paratexts que impliquen aquestes diferències en la lectura del llibre i de la cultura catalana.

2 Paratexts

El terme *paratext*, definit per Gérard Genette a *Seuils* com “ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public” (Genette 1987, 5), inclou tots els elements que envolten un text (el peritext, és a dir, coberta, títol, il·lustracions, prefaci, epíleg, etc., i l’epitext, entrevistes, anuncis, etc.). Com remarca Genette, els paratexts constitueixen una estratègia per a una lectura “més pertinent als ulls de l’autor i els seus aliats” (Genette 1987, 6), que en el cas de les traduccions seria també “més pertinent” també als ulls del traductor i els seus aliats. En aquest sentit, la seva anàlisi ha resultat fructífera en els estudis literaris, com també en els estudis de traducció, per estudiar la recepció d’una obra i la ideologia del seu context cultural (Kovala 1996).

Respecte a les traduccions de Mercè Rodoreda, Vicente Andreu-Besó (1999) i Marta Marín-Dòmine (2003) han mostrat la utilitat de l’anàlisi dels paratexts per estudiar dues de les traduccions a l’anglès de *La plaça del Diamant: The Pigeon Girl* (1967) i *The Times of the Doves* (1981). La tercera traducció en aquesta llengua, *In Diamond Square* (2013), essent posterior, queda fora d’aquests estudis. Andreu-Besó analitza la forma de traslladar els noms, situacions i idiosincràsies culturals en la traducció i, entre aquests referents culturals, analitza també els diferents valors de “pigeon” i “dove”, que apareixen respectivament en el títol de cadascuna de les dues traduccions i condicionen de bon principi la visió de la personalitat de Colometa. Marín-Dòmine se centra més explícitament en els paratexts, per tal de mostrar diverses estratègies per emmarcar l’obra dins d’un prisma cultural que pot atraure l’atenció del lector en la cultura d’arribada, però pot acabar resultant també una limitació. Així doncs, observa la manca d’especificitat de la cultura catalana en la presentació de les dues traduccions; en la primera, una nota la insereix en la “European culture” i, en la segona, el prefaci apel·la a la idea de “most Spaniards during the 1930s and 1940s” i a la d’una “ordinary woman in a Mediterranean country”, per després donar una visió general de la cultura catalana. Analitza, també, les diferències en el títol i les implicacions de perdre la referència topogràfica i de desplaçar-ne el centre d’atenció, ja sigui envers la ingenuïtat de la protagonista, ja sigui envers el període temporal de *The Times of the Doves*, que suggereix un temps concret, lligat a la història recent de la Guerra Civil espanyola.

Els títols de les edicions gregues no marquen una distància tan gran com els de les angleses respecte a l’original. Tanmateix, també són significatius i les dues edicions també van acompanyades de paratexts que les inscriuen, d’una banda, en el seu moment històric i que mostren, de l’altra, diferents aproximacions a Rodoreda i a la cultura catalana.

La primera impressió del llibre arriba al lector pel disseny i la il·lustració exteriors. En el nostre cas, el disseny serveix a tots dos llibres per emmarcar-los dins de la pròpia editorial i col·leccions; i la il·lustració, per anticipar subtilment el contingut de l’obra.

Pel que fa al disseny de Dorikós, a la coberta hi ha, sobre un fons blanc, el nom de l'autora, transcrit en alfabet grec i separat de la resta d'elements per una línia, i, a sota d'aquesta línia, el títol, una il·lustració emmarcada en un requadre i el nom de l'editorial. Pel que fa al nom de l'autora, cal assenyalar que transcriure els noms estrangers és molt corrent a Grècia, més que mantenir-ne la grafia llatina. Aquestes transcripcions es fan amb la voluntat d'acostar-se fonèticament a la pronúncia en la llengua original, per la qual cosa impliquen decisions que són també significatives. Aquí l'autora apareix com a “ΜΕΡΣΕ ΠΟΝΤΟΡΕΝΤΑ”, a diferència del “ΜΕΡΣΕ ΡΟΔΟΡΕΝΤΑ” que tindrem en la versió de Sofós de 2019. ΠΟΝΤΟΡΕΝΤΑ reflecteix tan sols la forma estàndard de transcriure la *d* de l'alfabet llatí: ντ. El canvi que introduirà el 2019 la traducció de Sofós mostrarà, per contra, amb l'ús de la grafia δ per transcriure la realització fonètica de la *d* intervocàlica, un coneixement més fi de la fonètica catalana. Pel que fa al títol de l'obra, apareix com a “η πλατεία των διαμαντιών”, tot en minúscules, com també en altres dissenys de la mateixa editorial. Aquest títol és una traducció del nom de la plaça, igual com s'havia traduït també en castellà (*La plaza del Diamante*) i en francès (*La place du Diamant*), però no n'és, en canvi, una traducció literal. Tampoc no ho serà del tot la de Sofós, probablement perquè la que seria una traducció literal (“Η πλατεία του Διαμαντιού”) podria causar estranyesa a l'orella grega. Sideri salva aquest impediment transformant el singular de *Diamant* en un plural: των διαμαντιών (que equivaldria literalment a “dels diamants”). Mentre que la majoria dels altres noms de lloc simplement es transcriuen, en les aparicions de la plaça al llarg del text es mantindrà el plural. D'aquesta manera, es conserva una continuïtat entre el títol i el nom del lloc on comença i acaba l'acció de la novel·la. Tanmateix, és dubtós si el referent pot seguir sent la plaça del Diamant del barri de Gràcia de Barcelona. Per a un lector que coneix la geografia de Barcelona, *plaça del Diamant* remet a un lloc concret, més enllà de les connotacions de *diamant*. Per a qui desconeix el lloc concret, però, el *diamant* pren un valor metafòric, que és el que sembla subratllar aquesta traducció, més enllà de l'espai que designa. La tria traductora dotaria l'espai d'una connotació positiva, pel valor mateix del mineral, en què fa èmfasi. La traducció del títol suggereix doncs una preferència per aquest valor més que per l'exactitud necessària per situar l'espai en el mapa. Suggereix, a més, ja aquí, en el primer element textual, la interpretació força lliure del text original que farà la traductora. Pel que fa a la il·lustració, finalment, és una reproducció de l'obra “Casa de grisos” de Maria Girona que es troba en diverses edicions dels anys 80 de la traducció castellana d'Edhasa. Encara que no es faci explícit al lector grec, aquesta reproducció ja ens informa de la llengua a partir de la qual es va fer la traducció. S'hi veu una casa, amb una reixa, les branques d'un arbre i un ocell.

L'edició de Sofós a Kastaniotis ve enquadrada en cartoné, amb una coberta sòbria envoltada d'una camisa o sobrecoberta que conté, en canvi, informacions en totes les seves parts. En aquesta sobrecoberta, que és el primer element visible, hi ha, al davant, sobre un fons blau cel, el logotip de l'editorial, el nom de l'autora, transcrit com a “ΜΕΡΣΕ ΡΟΔΟΡΕΝΤΑ”, el títol del llibre, el subtítol “ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ” (“novel·la”), i, a sota, el nom de l'editorial i el nom de la col·lecció, tot en majúscules. Amb aquestes informacions, es

fa evident la voluntat d'emmarcar l'obra: el subtítol "novella" serveix tant per atraure els lectors d'aquest gènere com per donar indicacions de lectura, mentre que el nom de la col·lecció situa l'obra en un espai temporal i cultural determinat. A la col·lecció *Εικοστός αιώνας* ("Segle xx") s'hi inclouen clàssics contemporanis com Grazia Deledda, Albert Camus, Natalia Ginzburg, Ernest Hemingway, per citar-ne alguns. Així, aquesta rúbrica indueix el lector a considerar també aquesta novella un clàssic del segle xx, alhora que el fet mateix de pertànyer a una col·lecció dota de prestigi tant l'obra com l'editorial que la publica. Totes aquestes informacions apareixen impreses alternant un blau molt fosc gairebé negre i un blau-violeta i en consonància amb la il·lustració que hi ha al centre, amb un banc, un fanal i cinc ocells blancs, que potser en representen un de sol que se'n va volant. Aquest disseny, de Konstandinos Argiriou, el nom del qual es menciona a la part posterior de la mateixa sobrecoberta, té un caràcter esquemàtic, estilitzat i contemporani, en harmonia amb tota la presentació del llibre. El fons d'un sol color, sense divisions i ocupant tota la pàgina, segueix la línia de la col·lecció. A aquest missatge contemporani s'hi afegeix també la forma com s'ha traduït el títol. *Πλατεία Διαμαντιού* correspon al nom de la plaça, però se n'han eliminat els articles. Són elisions corrents en grec: l'elisió del segon article és habitual en els noms de places i carrers (per exemple, *πλατεία Συντάγματος*), mentre que l'elisió del primer ho és quan s'esmenten noms de carrers i de places sense formar part de cap frase, com aquí, o quan el lloc que s'esmenta és o forma part d'un complement de lloc. Així, la traducció d'alguna manera anticipa també al lector el caràcter de la plaça com a ubicació per a l'acció que trobarà després en el llibre.

Com també en altres edicions tant en català com en altres llengües, en les dues edicions gregues els coloms no són al títol, però sí en la il·lustració. La primera imatge de cadascuna de les dues estableix així un cert diàleg amb el text a través de la forma de fer visible el contingut textual de l'obra, que anticipa i anuncia gràficament al lector un dels elements essencials de la novella, sense demostrar, però, cap de les situacions d'asfíxia que representen per a la protagonista. El lector, tanmateix, no interpretarà les connotacions de la imatge i la relació amb el text fins que hagi avançat prou en la novella.

La "vista frontal" dels dos llibres, amb tantes informacions visuals, s'acompanya amb les informacions, sobretot textuals, de la "vista posterior". Així, la coberta posterior de l'edició de Dorikós l'ocupa exclusivament un text que intenta visiblement seduir el lector alhora que li proporciona els elements que els editors consideren essencials per a la "lectura pertinent" de l'obra. És un extracte de l'última part del pròleg del mateix llibre, en què Kostas Assimakópulos exposa les seves idees sobre el text a través de significants que en volen reforçar el valor positiu. Així, destaca, en primer lloc, que Rodoreda és una "δεξιότχνης του γυναικείου ένστικτου" ("virtuosa de l'instint femení"), que dona "μάθημα απλότητας" ("una lliçó de senzillesa"), amb la narració de la "νεανική ερωτική ευφορία της ηρωίδας" ("eufòria amorosa juvenil de la protagonista") i la "τραγωδία ενός σπιτιού" ("tragèdia d'una casa"), a través de la qual s'accedeix a la "τραγωδία ενός λαού" ("tragèdia d'un poble"). S'especifica de seguida que es refereix al "riu de sang i de llàgrimes que regà llavors Espanya", metàfora clarament destinada a atraure l'atenció del públic grec amb les

conseqüències d'un esdeveniment històric universalment conegut, que podrà comparar fàcilment amb les de la Guerra Civil grega (1946–1949). Tot seguit, ja al final, el text li ofereix encara més connexions amb els propis valors culturals a través de la comparació de l'obra de Rodoreda amb l'“αρχαία τραγωδία” (la “tragèdia antiga”), per la intenció de la mare de donar mort als propis fills i l'aparició d'un “από μηχανής θεό” (“deus ex machina”), “χάρη της Μοίρας”, és a dir, “gràcies al Destí”.

Probablement sobtarà el lector actual la manera com es remarca el gènere de l'autora anomenant-la “virtuosa de l'instint femení”. Potser es volia suggerir l'habilitat de Rodoreda, introduïda amb l'elogiós “δεξιοτέχνης”, per narrar des del punt de vista de la subjectivitat femenina. L'expressió *instint femení*, tanmateix, remet a tòpics tradicionals sobre els gèneres, en què el femení s'associa a l'irracional en contrast amb l'home racional. El text, però, no hi insisteix més, i en canvi sí que ho fa en l'“απλότητα”, que es pot traduir com a “simplicitat” o com a “senzillesa”. Ho relaciona amb la forma de narrar, ja que és l'“αφηγήτρια” (“narradora”) la qui dona aquesta lliçó, i també una manera de veure i explicar el món, que neix de la “saviesa” (“αποτέλεσμα σοφίας”) i és capaç de mostrar els esdeveniments en la seva veritat (“αλήθεια”). Aquest elogi de la “simplicitat” serveix a Assimakópulos com a introducció a l'elogi de la reunió en la novella de la història d'amor d'una protagonista jove —Rodoreda també afirmava que *La plaça del Diamant* era una “novella d'amor”— amb un seguit de temes i d'imatges destinats a captar l'atenció del públic grec. Una d'aquestes imatges és la del “riu de sang i de llàgrimes”, que evoca els records de la història del segle xx també a Grècia, igual que la mateixa paraula “poble”, “λαός”, investida de significat per la història i per la literatura —la utilitza sovint, per exemple, Seferis. La referència a la tragèdia antiga dota igualment l'obra, estrangera i desconeguda, d'una consistència i d'un prestigi literaris identificables. Assimakópulos subratlla, doncs, que l'autora és una dona, i que la història, narrada de forma senzilla, conjuga una multiplicitat d'elements, de la història d'amor de la protagonista als esdeveniments històrics i a la dimensió tràgica de les circumstàncies personals. És un text efectiu, amb impacte per les relacions que estableix amb l'imaginari grec, tal com mostra, d'altra banda, el fet que encara encara avui en puguem trobar alguns elements reflectits fins i tot en les ressenyes de la traducció de Sofós. Penso en la ressenya de Konstandina Korivandi (2020), que, entre altres coses, torna a fer referència al text d'Assimakópulos, a la virtuositat de Rodoreda, a l'“απλότητα” (“simplicitat”) i a la “tragèdia de tot un poble”.

És igualment clara l'orientació cap al públic grec del pròleg sencer, tal com el trobem a l'interior del llibre. Duu el títol “Η καταλάνα Μερσέ Ροντορέντα και η sancta simplicitas” (“La catalana Mercè Rodoreda i la *sancta simplicitas*”). Tal com s'anuncia, una de les funcions d'aquest text és, doncs, explicar la “catalanitat” de Mercè Rodoreda i, consegüentment, comença amb una presentació de la llengua i la literatura catalanes, en què desmenteix creences i supòsits respecte a la seva relació amb el castellà. Descriu la literatura catalana com la que neix de la “segona llengua d'Espanya”, que és “allí” tan valorada com el castellà. Desmenteix que sigui una variant del castellà, “com pensen molta gent al nostre país”, explica que “té un origen i una entitat propis” (Assimakópulos: 7), i esmenta la seva proximitat amb

el provençal. Són explicacions introductòries, que cal entendre en un context, el de Grècia als anys 80, en què és difícil el (re)coneixement de llengües no estatals. Tot seguit, esmenta les persecucions del català i dels catalans durant el règim franquista i a partir d'aquí enllaça una breu biografia de Rodoreda, en què destaca el seu llarg exili. Assimakópulos intenta introduir la cultura catalana en el món grec, situant-la, però, sempre en el marc que pot reconèixer el públic, que és el marc hispànic. Aquest mateix marc, el subratllaran dos altres paratexts: en aquesta edició desapareixen la dedicatòria “a J. P.” i la citació de George Meredith que hi ha com a lema de l'obra original i, en el seu lloc, precedeixen l'obra dos epitexts convertits en peritexts, una citació de Gabriel García Márquez que presenta la *La plaça* com la “millor novel·la editada a Espanya després de la Guerra Civil”, i una de Carmen Martín Gaité, que presenta l'obra com “una grandíssima lliçó de literatura —encara que tingui una aparença sòbria— sobre un tema tan difícil i tan gran com les cadenes de la vida dels petits i insignificants”.⁹

Després d'aquesta introducció a la literatura catalana i a la biografia de Rodoreda, Assimakópulos remarca el gènere de l'escriptora, evocant l'“ànima d'una dona” que sap sentir diversos tipus de dones i, sense desmarcar-se del marc espanyol, ja que anomena Rodoreda “Καταλάνισσα Ισπανίδα” (“espanyola catalana”), assenyala que sent també “τον καημό της τραγικής πατρίδας” (“el dolor de la pàtria tràgica”), amb una expressió que evoca les expressions amb què els grecs evocuen la seva pròpia *pàtria* (cf. l'estructura del títol de Ritsos *Divuit cançons de la pàtria amarga*). A continuació, comença el fragment reproduït a la coberta posterior, en què, a més del gènere i la Guerra Civil—que, com en les traduccions a altres llengües (cf. Marín-Dòmine 2003), funcionen també aquí com a reclam per al públic grec—, s'elabora la qüestió de l'“απλότητα” lligada a l'“instint femení” i la dimensió tràgica de l'obra. En aquesta segona part, s'espera la “sancta simplicitas” que anunciava el títol d'aquest pròleg i que manifestament Assimakópulos inclou dins de l'“απλότητα”. L'expressió “sancta simplicitas”, que es pot traduir en grec com a “ιερή απλότητα” o com “αγία αφέλεια” (“santa innocència”), recull el topos de la ingenuïtat que la crítica ha atribuït durant anys a Colometa:¹⁰ Bernard Lesfargues, per exemple, parla de l'evocació de la història “à travers la *sanctissima simplicitas* d'une femme qui visiblement n'entend rien à ce qui se passe dans la rue et qui nous en donne sa vision ingénue” (Lesfargues 2019, 12). Però la “simplicitat” o “senzillesa” que elogia Assimakópulos es correspon amb aquesta “visió ingènua”? Assimakópulos no caracteritza explícitament així Colometa, malgrat que tampoc no fa una distinció entre la caracterització que es fa de la narradora i l'estil de Rodoreda,

9 Les dues citacions senceres són: “‘Η πλατεία των Διαμαντιών’ είναι κατά τη γνώμη μου το ωραιότερο μυθιστόρημα που εκδόθηκε στην Ισπανία ύστερ από τον εμφύλιο πόλεμο” (Gabriel García Márquez, *El País*, 18 març 1983); i “...ένα μεγαλειώδες μάθημα λογοτεχνίας —αν και φαινομενικά λιτό— πάνω σ ένα θέμα τόσο δύσκολο και τόσο μεγάλο όπως τα δεσμά της ζωής των μικρών κι ασήμαντων” (Carmen Martín Gaité, *Diario 16*, 17 des. 1979). Segons les dades de biblionet.gr (consultat el 15 des. 2020) al 1987 encara no s'havia traduït cap llibre de Martín Gaité a Grècia.

10 Com assenyala Carbonell (1994, 6), a partir de la biografia de Casals (1991), el qualificatiu de Colometa com a “ingènua” i altres de semblants no agradaven precisament a Rodoreda.

en què l'aparent simplicitat, el caràcter oral i aparentment espontani són fruit d'una gran estilització, com s'ha estudiat abastament (per exemple J.W. Albrecht i Patricia V. Lunn 1987, Wyers 1983). Assimakópulos parla, en canvi, d'una llengua “pobra” a què atribueix una gran força poètica: la seva senzillesa, “sense ornaments i tan sols amb una expressió lírica lligada a l'eufòria amorosa juvenil de l'heroïna” (“χωρίς στολίσματα και μονάχα μια φράση λυρική που αφορά τη νεανική ερωτική ευφορία της ηρωίδας”), “despulla els esdeveniments per donar-los purs al lector, directes, dràstics amb la seva veritat” (“ξεφλουδίζει τα συμβαίνοντα για να τα δώσει αμιγή στον αναγνώστη, άμεσα, δραστικά με την αλήθειά τους”). Relaciona la “simplicitat” amb una visió pura en l'acostament a la “veritat”. Després de descriure la narració en la seva dimensió tràgica, el pròleg acaba citant dues frases de les *Enneades* de Plotí, sobre la puresa i la simplicitat del que és essencial, que donen un valor filosòfic a aquest concepte.¹¹ Així, atribueix finalment a l'estil de Rodoreda una dimensió poètica i un valor de revelació, que fan la seva obra excepcional.

Pel que fa a l'edició de Kastaniotis de 2019, si bé a la coberta posterior no hi ha res escrit, la sobrecoberta és plena de text. A dalt de tot, hi ha el nom de l'autora, el títol de l'obra i, entre parèntesis, la rúbrica “ΙΣΠΑΝΙΑ” (“Espanya”); després, un text de presentació del llibre, el nom del traductor, el de l'autor de la il·lustració i altres informacions de l'editorial (codi de barres, ISBN, web, etc.). Als doblers de la sobrecoberta hi ha, per una banda, una fotografia i una biografia de Rodoreda, presentada com “l'escriptora catalana més important del segle xx”, i dues citacions elogioses de García Márquez (la mateixa, de fet, que feia de lema a la traducció de Sideri) i de David H. Rosenthal (que situa Rodoreda com a “l'escriptora més important apareguda a la Mediterrània després de Safo”). Aquests epitexts esdevinguts també peritexts serveixen aquí per insinuar també el context temporal i geogràfic en què cal llegir l'obra i, en el cas de la citació de Rosenthal, per insinuar la qüestió del gènere de l'autora. Malgrat que la mateixa editorial compta amb altres autors catalans traduïts (Joan Perucho, Emili Teixidor i Rafael Tasis, traduït també per Sofós), no se'n fa esment.

Tot i que té més informacions paratextuals que l'anterior, l'edició manté una aparença sòbria, lligada probablement a l'aspecte contemporani del llibre i de la col·lecció a què pertany. Això es reafirma en el breu text de presentació de la sobrecoberta, amb un to clarament diferent al de l'edició anterior. Comença situant l'obra en el temps i l'espai, és a dir, “Barcelona, començament de la dècada dels 30”. Tot seguit, fa un resum de l'argument amb els punts essencials —el canvi de nom i de vida de Natàlia, el naixement dels fills, els coloms— fins al moment que Quimet marxa a la guerra. Malgrat que tot resum inclou una interpretació, l'estil indueix a pensar que és més neutre. És un text escrit amb frases curtes, molts verbs i pocs adjectius, amb l'excepció dels qualificatius per a la veu de Colometa com a narradora, “ολόφωτη και σκοτεινή, τρυφερή και σπαρακτική” (“lluminosa i fosca, tendra i punyent”), amb què deixa entendre les contradiccions dels moments viscuts, el contrast entre l'aparença submissa i la força subversiva que vehicula i els efectes que té en el lector. A aquesta veu se li atribueix la narració d'una història “πανανθρώπινη” (“de

11 La cita és: “Το ουσιώδες άμεικτον/ Αύταρκες γαρ τόγε απλούν εν ουσία.”.

tota la humanitat”), de tal manera que se li atribueix un caràcter universal. Al final del resum, s’esmenten les armes i com Quimet marxa a la guerra, sense especificar, però, de quina guerra es tracta. Com a colofó, es fa una valoració no exactament de l’obra, sinó de “l’experiència de lectura”, amb una clara intenció de captivar el lector. Es qualifica el llibre d’“αξέχαστη αναγνωστική εμπειρία” (“una experiència de lectura inoblidable”), amb efectes sobre el lector, ja que “ναρκώνει γλυκά το μυαλό και την καρδιά” (“hipnotitza dolçament l’intel·lecte i el cor”). No es qualifica el llibre de dolç, però sí la forma de captivar el lector. Amb tot això, Rodoreda s’emmarca clarament en l’editorial i en la col·lecció i es presenta amb diversos reclams per al públic actual: l’esment al principi de Barcelona, que ja té un lloc en l’imaginari grec, un relat vist com una història universal i una atractiva experiència de lectura.

Altres característiques que diferencien aquesta edició de l’anterior són una valoració més explícita del traductor i una voluntat de ser més propera al text original. I això també es troba reflectit en els paratexts. En primer lloc, el nom del traductor s’esmenta també a l’exterior del llibre, mentre que a l’interior, a la portada, s’especifica que la “traducció del català” ha estat feta per Evriviadis Sofós. També a l’interior del llibre, es conserven la dedicatòria i el lema de l’original, i com a pròleg hi apareix el que va escriure Rodoreda el 1982. Traduir-lo acostava el lector grec a les edicions que podria trobar en català, però alhora legitima el traductor, que dona a conèixer el pròleg “autorial”, aquell que, segons Genette, té la funció d’“assurer au texte une bonne lecture” (1987, 276). Cal assenyalar, a més, que almenys un fragment d’aquest text de Rodoreda es pot llegir també com si s’adrecés al públic estranger:

Em fa contenta pensar que entre tants milers de lectors com ha tingut i continua tenint n’hi ha molts que no havien llegit res en català i que és llegint-la que han descobert que la nostra era una llengua civilitzada, culta, important. Em fa contenta així mateix pensar que aquesta novella senzilla i humana ha dut el nom de la plaça del Diamant de la vila de Gràcia i amb ell el de Catalunya a tants països llunyans. (Rodoreda 2007, 8)

Amb la traducció d’aquest pròleg no es necessita la mediació d’un autor grec que expliqui la literatura catalana, que el 2019 ja ha estat, d’altra banda, explicada a través de la traducció d’altres obres. S’hi inclou, en canvi, com a epíleg, la traducció sencera de l’elogiós article de Gabriel García Márquez sobre Mercè Rodoreda publicat a *El País* el 1983. Aquest text serveix alhora com a legitimització de l’autora als ulls del lector, ja que en reforça el prestigi, i com a legitimització del traductor i de la seva interpretació del text, en tant que coneix i dona a conèixer l’impacte de l’obra en un altre escriptor tan cèlebre. Finalment, Sofós afegeix al final del llibre set notes al text, referents a alguns aspectes culturals que apareixen en l’obra i en el pròleg (per exemple, tradueix el fragment de Meredith, explica qui és Bernat Metge, l’expressió “ésser de suro”, etc.).

Si la comparem amb l’edició anterior a Dorikós, l’edició de Kastaniotis, tot i que no s’aparta del marc hispànic, es presenta des d’un prisma més proper a la cultura catalana,

que s'explica a través de la veu mateixa de l'autora, i alhora més universalista. Si bé totes dues presenten la novel·la com una obra d'art excepcional, la de 1987 traspua l'emoció de qui ha fet un descobriment, mentre que la de Kastaniotis potencia les estratègies per presentarla com un clàssic del segle XX. Respecte al gènere, es remarca amb la citació de Rosenthal, però quan s'esmenta la narradora en el text de l'editorial, es relaciona amb una "veu", sense associar-la explícitament amb la literatura femenina. El marc històric de l'obra, la Barcelona dels anys 30–50 i la guerra, continuen apareixent com a reclam, però es presenten de forma més neutra, com els esdeveniments que envolten la parella en el resum de l'argument.

En la comparació dels paratexts de les dues edicions, s'hi pot apreciar, doncs, un seguit de canvis íntimament relacionats amb el moment històric i cultural: en la percepció del fet literari, relacionat amb una presentació al segle XXI aparentment més neutra, que, tot i emmarcar clarament el llibre en un temps i un espai, fa la impressió de donar més opcions d'interpretació al lector; un canvi en l'estatut del traductor, que el 2019 ja no només és mencionat a la portada, sinó també en la sobrecoberta; i en la percepció de la literatura catalana, evident en l'especificació, d'una banda, que es tracta d'una traducció del català i, de l'altra, en la presentació de l'autora i en la traducció del seu pròleg.

3 Estil i referents culturals

Els paratexts creen, així, unes expectatives al públic. L'edició de Dorikós anuncia una gran obra, situada en el temps de la Guerra Civil espanyola, escrita en un estil lligat a una sàvia "simplicitat", que el prologuista relaciona amb el gènere de l'autora i amb l'elaboració d'un discurs d'alta volada literària. L'edició de Kastaniotis de 2019 anuncia un clàssic del s. XX presentat en un marc contemporani i amb diverses marques que anuncien una traducció més propera a l'original. És lícit, doncs, demanar-nos fins a quin punt aquestes expectatives creades troben una correspondència en el text de la traducció. Per poder-hi identificar les estratègies traductores i la visió de l'obra que vehiculen, les analitzarem a partir de l'estudi de la traducció de l'estil i dels referents culturals. Tal com suggereix Josep Marco, aquest tipus d'anàlisi ens permetrà combinar "la descripció lingüística amb les categories d'anàlisi de la teoria literària" (Marco 2002: 49).

Podem avançar, de bon principi, que la traducció de Sideri deixa entreveure la traducció castellana, alhora que es permet moltes llibertats, des de l'eliminació de gran part dels freqüents polisíndetons de Rodoreda a la transformació de l'estil indirecte a diàlegs, i fins i tot algunes supressions o canvis d'ordre entre frases diferents, mentre que la de Sofós és molt més propera a la sintaxi i l'estil del text original i als seus referents. Per tal de veure-ho en detall, i tenint en compte que les dues edicions remarquen la importància del lloc i el temps en què transcorre l'acció, començarem l'anàlisi a partir dels noms propis, especialment els referents als llocs i als personatges. Farem després una breu anàlisi del sermó del casament de Quimet i Natàlia, que ens permetrà assenyalar algunes qüestions

d'estil i de cohesió textual, i, finalment, ens fixarem en alguns significants que puntuen el to i les connotacions del text en l'original i en les traduccions.

Pel que fa als noms de lloc, ja hem vist la diferència d'aproximacions en el nom mateix de la plaça del Diamant. Sideri transforma el nom de la plaça en traduir-lo, mentre que Sofós el tradueix de manera que s'identifiqui fàcilment en la geografia de Barcelona. La resta de topònims, de noms d'edificis, de bars i d'altres locals apareixen en totes dues traduccions majoritàriament transcrits en alfabet grec, si bé en la traducció de Sideri hi ha també força supressions (com, per exemple, les al·lusions a la Pedrera i a la Sagrada Família al segon capítol). En el resultat de la transcripció, hi ha diferències entre l'una i l'altra, algunes degudes a una diferent interpretació dels sons, algunes a la decisió de traduir o no els noms genèrics (per exemple, en Sideri trobem sovint “κάγιε”, és a dir, la transcripció de *calle*, quan Sofós tradueix la paraula per l'equivalent grec “οδός”), i algunes a errors de transcripció o al fet de transcriure els noms a partir de la versió castellana (en Sideri). Trobem llavors aquest tipus de correspondències:

Rodoreda	Sideri	Sofós
cementiri de Sant Gervasi (cap. I)	κοιμητήρι του Σαν Ζερβάζιο	νεκροταφείο του Σαν Ζερβάζι
carrer Gran (cap. I)	Κάγιε Μαγιόρ	οδό(ς) Γκραν
Parc Güell (cap. II)	Πάρκο Γκουέζ	πάρκο Γουέλ
Diagonal – Passeig de Gràcia (cap. II)	Ντιαγκονάλ – Πασέο ντε Γκραθία	διασταύρωση της Διαγονάλ με το Πασέτς ντε Γκράσια
carrer Gran (cap. III)	Κάγιε Μαγιόρ	οδό(ς) Γκραν
Rambla del Prat (cap. III)	(supr.)	Ράμπλα ντελ Πρατ
Monumental (cap. III)	“Μονουμεντάλ”	Μονουμεντάλ
carrer de Montseny (cap. III)	Κάγιε ντε λα Πέρλα	οδό(ς) Μονσέν
Montjuïc (cap. VI)	Μοντχουίς	Μονζουίκ
carrer de Bertran (cap. VII)	οδό(ς) Μπερτράν	οδ(ός) Μπερτράν
a l'Astillero (cap. XIV)	στο Αστιγιέρο	στο Αστιγιέρο
Sants (cap. XIX)	Σαντς	Σαντς
carrer Pelayo (cap. XXVII)	Κάγιε Πελάγιο	οδό(ς) Πελάγιο

La transcripció de Sofós és més sensible tant a la catalanitat de la topografia de l'original com a la necessitat de prestar-hi atenció per donar sentit a la novel·la.¹²

12 Cf. les objeccions d'Helena Miguélez Carballeira (2003) a la supressió dels noms també en la traducció anglesa de David Rosenthal, i les observacions sobre la necessitat de respectar la toponímia en Andreu-Besó

Els noms propis de persona també apareixen majoritàriament transcrits en les dues traduccions. *Colometa*, per exemple, apareix en totes dues com a “Κολομέτα” i *Quimet*, com a “Κιμέτ”. Però en els altres noms les transcripcions tampoc no coincideixen sempre. De la mateixa manera com el nom de Rodoreda apareix transcrit de dues maneres diferents, els noms dels personatges també varien en les dues edicions, essent més propers a la pronúncia catalana en la traducció de Sofós. N’és un exemple l’accent de *Natàlia*: en Sideri esdevé “Ναταλία”, com en grec, mentre que en Sofós es manté l’accent tònic català, “Νατάλια”. Un cas curiós és la transcripció del tractament de *mossèn*, en totes dues edicions: Sideri ho transcriu com a “μοσέν Χοάν” i Sofós, com a “μοσέν Ζοάν”. A part de les diferències en la transcripció de la *j*, els dos coincideixen a no traduir el tractament. Les traduccions angleses i la francesa, en canvi, optaven per fer-ho: “Father John” (1967), “Père Joan” (1971), “Father Joan” (1981). Tot i la dificultat de trobar una traducció que superi les diferències entre un clergue ortodox i un de cristià, aquest tractament no és fàcil de comprendre per a un lector grec que no sàpiga ni català ni castellà. Una excepció a la transcripció dels noms és el dels personatges bíblics, que es tracten com a referents culturals comuns i per tant se’n fa la traducció. Així tenim “Αδάμ” i “Εύα”, que tanmateix s’escriuen en grec igual que com es transcriuria la forma catalana, i tenim “Ιωσήφ” (“Josep”) i “Παρθένος” (“Verge”), en Sideri, i “Άγιος Ιωσήφ” (“Sant Josep”) i “Παναγία” (l’apel·lació més corrent de la Mare de Déu en grec), en Sofós.

Tenint en compte la importància que tenen els referents religiosos en *La plaça del Diamant*, tant per a la versemblança (Coromina 2010) com per posar de manifest l’inconformisme respecte a la moral establerta (Busquets 1985, Carbonell 1994, Campillo 2010, Jerez-Farrán 2017), i tenint també en compte les diferències culturals entre la tradició catòlica i l’ortodoxa, l’anàlisi de la traducció d’aquests referents necessitaria probablement l’espai d’un article sencer. Aquí hi farem només una petita aproximació, que ens durà també a una breu anàlisi de la traducció de l’estil, a partir del fragment protagonitzat per dos dels personatges citats, Adam i Eva. Es tracta del sermó de la cerimònia de noces, mostra clara de la moral catòlica que imposa a la dona la submissió, pronunciat per mossèn Joan, personatge per qui, d’altra banda, Natàlia mostra respecte i estima.

La narradora reporta el sermó de mossèn Joan, en què descriu el Paradís, com Eva jugava amb una flor blava, com Adam la renya i s’arriba a l’“espasa de foc” com a símbol de l’expulsió. Immediatament, hi ha un joc de paraules per l’associació entre “acabar amb l’espasa de foc” i “[acabar] com el rosari de l’aurora”, que introdueix una ironia subversiva al relat, per arribar, finalment, a una evocació del quadre “de les llagostes” de la senyora Enriqueta que va reapareixent al llarg de l’obra.

Per tal d’analitzar-lo, citem el fragment de Rodoreda i les seves traduccions al grec:

Tot va ser molt llarg i mossèn Joan va fer un sermó molt bonic; va parlar d’Adam i Eva, de la poma i de la serp, i va dir que la dona era feta d’una costella de l’home i que Adam

(1999).

se la va trobar adormida al costat sense que Nostre Senyor l'hagués preparat per la sorpresa. Ens va explicar com era el Paradís: amb rierols i prats d'herba curta i flors de color de cel, i Eva, quan es va despertar, la primera cosa que va fer va ser agafar una flor blava i bufar-la i les fulles van volar una estona i Adam la va renyar perquè havia fet mal a una flor. Perquè Adam, que era el pare de tots els homes, només volia el bé. I tot va acabar amb l'espasa de foc... Com el rosari de l'aurora, va dir la senyora Enriqueta que seia darrera meu, i jo vaig pensar què diria mossèn Joan si un dia podia veure el quadro de les llagostes amb el cap tan barrejat, que mataven a cops de cua... (Rodoreda 2007, 48)

Η τελετή κράτησε ώρα. Ο Μοσέν Χοάν έβγαλε έναν ωραίο λόγο. Μίλησε για τον Αδάμ και την Εύα, το μήλο και το φίδι. Είπε πως η γυναίκα φτιάχτηκε από το πλευρό του άντρα και πως ο Αδάμ τη βρήκε πλάι του κοιμισμένη. Ο Κύριος μας δεν τον είχε προετοιμάσει γι αυτή την έκπληξη. Μας περιέγραφε τον παράδεισο: με ρυάκια, με καταπράσινα λειβάδια, με λουλούδια στο χρώμα τ' ουρανού. Και σαν ξύπνησε η Εύα το πρώτο που έκανε ήταν να κόψει ένα γαλάζιο λουλούδι και να το μαδήσει. Τα φύλλα πέταξαν κι έπεσαν πιο πέρα κι ο Αδάμ τη μάλωσε που χάλασε ένα λουλούδι. Γιατί ο Αδάμ ήταν πατέρας όλων των ανθρώπων κι ήθελε μόνο το καλό. Κι όλα τέλειωσαν με την πύρινη ρομφαία... Η κυρία Ενρικέτα που καθόταν πίσω μου συγκινήθηκε πολύ. (Rodoreda, trad. Sideri 1987, 42–43)

Η όλη τελετή διήρκεσε αρκετή ώρα και ο μοσέν Ζοάν έβγαλε έναν πολύ όμορφο λόγο, μίλησε για τον Αδάμ και την Εύα, για το μήλο και το φίδι, κι είπε ότι η γυναίκα ήταν φτιαγμένη από το πλευρό του άντρα κι ότι ο Αδάμ τη βρήκε να κοιμάται δίπλα του δίχως να τον έχει προετοιμάσει ο Κύριός μας γι' αυτή την έκπληξη. Μας εξήγησε πώς ήταν ο Παράδεισος: με ρυάκια και λιβάδια με χορτάρι και λουλούδια στο χρώμα του ουρανού, κι η Εύα όταν ξύπνησε, το πρώτο πράγμα που έκανε ήταν να πιάσει ένα μπλε λουλούδι και να το φυσηξει, και τα πέταλα πέταξαν λίγο πιο πέρα κι ο Αδάμ την κατσάδιασε γιατί είχε κάνει κακό σ' ένα λουλούδι. Γιατί ο Αδάμ, που ήταν ο πατέρας όλων των ανθρώπων, ήθελε μόνο το καλό. Κι όλα τελείωσαν με την πύρινη ρομφαία... Όπως η Αποκάλυψη, είπε η κυρία Ενρικέτα που καθόταν πίσω μου, κι εγώ σκέφτηκα τι θα έλεγε ο μοσέν Ζοάν αν μια μέρα μπορούσε να δει το κάδρο με τους αστακούς με το αλλαγμένο κεφάλι που σκότωναν με τα χτυπήματα της ουράς... (Rodoreda, trad. Sofós 2019, 47–48)

La traducció de Sideri manté en el vocabulari el to familiar i oral de la veu protagonista (amb algunes expressions com “κράτησε ώρα”, més susceptible de representar el to oral informal de Natàlia que l'aorist amb augment “διήρκεσε” de Sofós, o amb contraccions del tipus τ' ουρανού, freqüents en el discurs oral). Els canvis que fa en la puntuació i en l'ordre del discurs, en canvi, l'allunyen d'aquest to. En aquest fragment, com també a la resta del llibre, la traductora canvia comes per punts, elimina polisíndetons canviant-los també per punts, o reconstrueix la frase de forma més lògica. Per exemple, fins a “havia

fet mal a una flor”, en Rodoreda hi ha només dos punts seguits; en Sideri, n’hi ha vuit. En el mateix fragment, d’onze conjuncions *i* en Rodoreda, en queden un total de set *και ο κι* en la traducció. Aquesta transformació i racionalització del text té com a conseqüència, d’una banda, que ens allunyem de la percepció que té el lector de la protagonista i narradora (ja que el que coneixem d’ella és en primer lloc el seu discurs) i també de la percepció que es pot tenir de la modernitat de l’obra i les seves connexions amb les tècniques narratives europees modernes o d’altres obres gregues que ja havien experimentat amb diversos tipus de monòlegs o de ficció d’oralitat a partir de veus femenines. Pel que fa als referents culturals religiosos, manté el to evocador de la descripció del paradís i proposa traduccions adequades tant per a la forma popular “Nostre Senyor” (“ο Κύριος μας”) com per a la referència bíblica “espasa de foc”, traduïda per la forma culta “πύρινη ρομφαία”. En canvi, la ironia que introdueix el comentari de la senyora Enriqueta i l’evocació del quadre de les llagostes desapareixen totalment. Tot queda resumit en la darrera frase: “Η κυρία Ενρικέτα που καθόταν πίσω μου συγκινήθηκε πολύ”, és a dir, “La senyora Enriqueta que seia rere meu es va emocionar molt”. Amb aquestes supressions, freqüents en tot el llibre, Sideri evita la complexitat de l’estil de Rodoreda i d’alguns referents culturals, amb la qual cosa s’esvaneix també gran part del caràcter irònic i subversiu del discurs.

La traducció de Sofós té una orientació clarament diferent. En aquest fragment, se li pot objectar alguna forma pertanyent a un registre potser massa formal (com “διήρκεσε”), que compensa, en canvi, amb el to conversacional dels adjectius que acompanyen la cerimònia i la referència al temps (“η όλη τελετή”, “αρκετή ώρα”) o, més avall, amb l’ús de paraules pròpies de la llengua oral (com “κατσάδιασε”). En general, el to popular és manté, com també els recursos expressius de l’oralitat fingida, o “escriptura parlada”, segons el terme de Carme Arnau (1979), que caracteritza el discurs de Natàlia, com ara els polisíndetons, de manera que assoleix un ritme que acompanya la poeticitat i el caràcter evocador del fragment. Pel que fa als referents culturals religiosos, manté també el to popular i tradueix gairebé igual que Sideri, si no fos per l’afegit d’un accent, “Nostre Senyor” (“ο Κύριός μας”) i “espasa de foc” (“πύρινη ρομφαία”). Pel que fa a l’expressió “com el rosari de l’aurora”, ni en fa la traducció ni en busca un equivalent grec.¹³ Introdueix, en canvi, una nova referència que neix, d’alguna manera, també del discurs. Així, a la senyora Enriqueta li fa dir “Όπως η Αποκάλυψη”, és a dir, “com l’Apocalipsi”. Tot i que no és una expressió popular en grec, sí que indueix el lector a pensar en un escenari catastròfic, com el rosari de l’aurora de l’original. Si perd la ironia de l’expressió popular, n’introdueix, tanmateix, una altra. La tria neix del context, ja que l’espasa de foc apareix tant en el Gènesi com en l’Apocalipsi i, sobretot, perquè la narradora esmenta de seguida el quadre de les llagostes, que és precisament una evocació de l’Apocalipsi. Sofós recull així l’èmfasi en la culpa i el pecat

13 Com sí que fa en altres ocasions. Tenim per exemple: “σταμάτησε η καρδιά του κι έμεινε στον τόπο” (exactament igual en Sideri i en Sofós) per “se li va parar el cor i s’hi va quedar” (cap. XXXI); i “και το παιδί δεν είπε ούτε μισή κουβέντα” (Sofós) i “Εκείνο, ούτε λέξη” (Sideri) per “i el nen, ni mitja paraula” (cap. XXXII).

original del sermó de mossèn Joan i les associacions justament apocalíptiques que transmet la veu de la protagonista.

Aquest sermó és interessant, a més, per la inclusió de la “flor blava”, símbol de la recerca romàntica de l’ideal, en un joc d’intertextualitat amb Novalis, i també de la sentimentalitat (especialment si pensem en l’equivalent francès “fleur bleue”), que aquí conforma la imatge d’un moment de meravellament de la dona que Adam, “el pare de tots els homes”, interromp amb el seu reny. Cadascun dels dos traductors tradueix de forma diferent el color blau: Sideri, per “γαλάζιο” i Sofós, per “μπλε”. Tot i que γαλάζιο és més tradicional, mentre que μπλε és indeclinable i fàcilment recognoscible com a manlleu, tots dos s’usen tant en la literatura com en la conversa oral. En principi corresponen a dos tons diferents del blau —μπλε, al blau marí i γαλάζιο, al blau cel—, però μπλε s’utilitza de forma més genèrica, amb la qual cosa també s’utilitza més sovint. Al color de la flor de Novalis hi poden fer referència tant l’un com l’altre.

Tots dos traductors guarden la correspondència entre el nom del color aquí i les reaparicions de la flor blava al llarg de la novel·la: al capítol 44, quan Natàlia pensa en el cos de Quimet en algun lloc del “desert d’Aragó” i es veu a si mateixa com a Eva desfullant la flor blava fins que Adam li pica la mà i diu les paraules de Quimet “no emboliquem”; i al capítol 49, quan torna a tenir la visió d’en Quimet, ara donant-li una “floreta blava”. Repetint el mateix color, mantenen la cohesió de tot l’entramat textual. La tria de μπλε permet, a més, a Sofós utilitzar el mateix adjectiu per a les flors del paradís i per als llums blaus de Barcelona durant la guerra i els bombardeigs, de manera que es reproduïx el contrast que hi ha també en el text de Rodoreda entre el blau d’ascendència romàntica i les associacions del terror de la guerra. Sideri, en canvi, utilitza γαλάζιο per a les flors i μπλε per als llums, que són més foscos.

Una altra qüestió és com els significants ens acosten també al temps de *La plaça del Diamant*, mitjançant les expressions de Colometa i dels altres personatges i les connotacions de les paraules amb què es designen diverses realitats. En aquest aspecte, Sofós sol privilegiar els usos de la llengua actual, cosa que dona un to contemporani al text. En general, el discurs reproduïx l’expressivitat i el to de Rodoreda, però, en algunes ocasions, algunes tries semblen allunyar-lo del món social de l’època novel·lada, mentre que en d’altres reproduïx subtilment les evocacions temporals o socials del text. Per exemple, quan en el primer diàleg entre Natàlia i Quimet, ella li diu “I si el meu promès ho sap?”. Aquest “promès”, Sofós el tradueix com a “φίλος”, és a dir, “xicot”, “nòvio”, en contrast amb l’equivalent de *promès*, “αρραβωνιαστικός”, que sí que utilitza Sideri. Aquesta tria pot suggerir un tipus de relació més contemporània que la d’uns promesos als anys 30. El fet que Quimet se li dirigeixi amb un tractament informal, equivalent a “tu” —“τόσο μικρή κι έχεις φίλο;” per “tan petita i ja té promès?”—, també reforça aquesta impressió. Més endavant, tradueix “adroguer” per “μαγαζάτορας” (“botiguer”), que recull el sentit i el to d’“adroguer”, tot i que és més general, mentre que Sideri utilitza, en canvi, “μπακάλης”, més concret, que transporta més fàcilment el lector a una realitat dels temps de Natàlia. Potser amb aquestes tries Sofós pretén evitar que el lector del segle XXI hi llegeixi, amb “αρραβωνιαστικός” o “μπακάλης”,

una realitat o massa específica o ara ja massa connotada en el context grec. En canvi, sí que es conserven més clarament altres pressupòsits socials lligats a la descripció dels objectes o de les persones, que contribueixen a l'evocació en el temps. Sofós tradueix, per exemple, l'expressió “llit de noia”, que associa l'objecte a la vida prematrimonial de la protagonista, per “νεανικό κρεβάτι” (literalment “llit juvenil”), forma que conserva la pressuposició que aquest llit correspon a una edat o un estat de la vida (en contrast amb el més neutre “μόνο κρεβάτι” de Sideri, equivalent a “llit individual”); o tradueix “la senyora del meu pare” per “η κυρία του πατέρα μου” (en contrast amb el més neutre “γυναίκα του”, és a dir, “la seva dona”, de Sideri), de manera que reproduïx un tractament en ús en aquella època, però ara antiquat tant en català com en grec.

En la versió de Sideri és evident que hi ha “tendències deformants”, seguint la terminologia de Berman, que incideixen en la percepció de l'obra. Malgrat que en el vocabulari mantingui el to popular, els canvis en la sintaxi i les supressions fan que es perdi gran part del seu to poètic i la ficció d'oralitat. Cal valorar, però, una certa sensibilitat a l'hora de donar èmfasi a algunes paraules clau, com l'“angúnia” que sent Quimet al capítol XVI. Al llarg de la novella, malgrat que és Natàlia la qui sent contínuament l'estretor i l'asfíxia, és Quimet qui, mentre és viu, es queixa de diversos mals, primer de la cama i després, aquí, d'una angúnia indefinida, fins que s'adona que té la tènica. Però mentre que, amb l'expulsió, l'angúnia pren la forma concreta del cuc i Quimet s'allibera, a Natàlia l'asfíxia la continua acompanyant.¹⁴ La paraula *angúnia* en la frase que introdueix aquest episodi —“En Quimet, de vegades, tenia una mena d'angúnia. I deia, tinc angúnia, i no parlava de la cama, només de l'angúnia que tenia al cap d'una estona d'haver menjat” (cap. XVI)— es refereix a un tipus de malestar volgudament descrit de forma imprecisa. *Angúnia* designa un sentiment o sensació desagradables lligats a una opressió, estretor o inquietud, i forma part d'altres expressions, com *fer angúnia*, que inclouen una mena de repulsió o de fàstic.¹⁵ A l'hora de traduir aquesta paraula tan imprecisa, Sofós l'adapta al context: per exemple, al capítol II, “amb angúnia” esdevé “ανήσυχη”, que denota inquietud, i aquí ho tradueix per “ένα είδος άγχους” (άγχος, equivalent d'“angoixa”, es fa servir en el llenguatge corrent per expressar un malestar psíquic, com el que pot sentir aquí Quimet, i també, tal com indica el Λεξικό της κοινής νεοελληνικής, com a terme en psicologia). Sordo traduïa aquest fragment com “una especie de angustia” i Lesfargues, com “une sorte d'angoisse”. Tots tres, mantenint la cohesió del text, repeteixen la mateixa paraula en les ocurrències que segueixen en el

14 Carbonell (1994, 33) interpreta el cuc d'en Quimet —que, en expulsar-lo el mateix personatge compara amb els nens que ha parit Natàlia—, amb la necessitat constant que té d'afirmar la seva superioritat, usurpant a la dona “la capacitat de crear vida”.

15 Cf. l'anàlisi que fa Cunillera (2009) d'*angúnia* com a unitat lèxica disfòrica (és a dir, vinculada a l'expressió de sentiments negatius) en *La plaça del Diamant* i en les seves traduccions a l'espanyol, francès i anglès. Tal com assenyala (2009, 5), les unitats lèxiques que analitza “poseen unos contornos semánticos poco definidos y carecen de equivalentes directos o unívocos en otras lenguas, por lo que exigen del traductor un esfuerzo interpretativo mayor”.

mateix passatge. Sideri, en canvi, es recrea en la complexitat física i psíquica de la sensació que té en Quimet i opta per reelaborar el fragment:

Ο Κιμέτ άρχισε να έχει μια παράξενη αδιαθεσία, κάτι σαν αγωνία.
—Έχω άγκουσα, έλεγε κι έπαψε να μιλάει για το πόδι.

Sideri utilitza tres expressions diferents. Primer, “μια παράξενη αδιαθεσία” (una “indisposició” o “malestar estrany”), que ella mateixa explica com “κάτι σαν αγωνία”. Αγωνία és d’origen antic i, entre els seus molts significats, té també el d’un malestar relacionat amb els nervis i la inquietud. Finalment, obre un diàleg i posa en boca de Quimet la paraula άγκουσα, d’ús sobretot literari, que apareix al Λεξικό της κοινής νεοελληνικής i al diccionari de G. Babiniotis amb la forma “αγκούσα” i, provinent del venecià angossa, es relaciona amb un sentiment d’estretor, d’ofec i de malestar físic i psíquic. Aquest mot poc usual introdueix una estranyesa que fa que el lector s’hi aturi. En aquest cas, doncs, les transformacions i variacions afegeixen expressivitat a la paraula clau del fragment.

Conclusions

Tal com es desprèn de l’anàlisi dels paratexts, de l’estil i dels referents culturals, ens trobem davant de dues propostes molt diferents de traducció de *La plaça del Diamant*. Les diferències estan lligades a les condicions de traducció i al moment cultural en què apareix cadascuna, i també al plantejament personal de cada traductor. Mostren, a més, aproximacions diverses no només a Rodoreda, sinó en general a la cultura i la literatura catalanes.

El 1987, quan apareix la traducció de Sideri a Dorikós, la tradició de traduccions del català era molt breu, els recursos amb què comptava molt escassos, i la literatura catalana, molt poc coneguda a Grècia. El pròleg d’Assimakópulos intenta suplir aquest desconeixement establint ponts i relacions i explicant la literatura catalana mitjançant el desmentiment de creences establertes. Assimakópulos fa esment del gènere, però sense anar més enllà dels tòpics. Li interessa presentar una obra excepcional i situar-la respecte a les coordenades del món grec. Per això apella a esdeveniments presents en l’imaginari grec (com la Guerra Civil espanyola) i a referents culturals que permetin establir connexions amb la cultura pròpia. Podria sorprendre, tanmateix, que la insistència dels paratexts en el moment històric i tota l’explicació que fa Assimakópulos de la cultura catalana no es correspongui amb una cura més gran en l’adaptació dels topònims i noms propis de l’original, ja que malgrat que la traducció sigui indirecta, també podia comptar amb l’original i amb la versió francesa. També pot sobtar la gran llibertat de la traductora respecte a l’original, per més que hagi mediat la traducció castellana, que fa que ens allunyem de les característiques de la veu narrativa de *La plaça del Diamant*. De fet, el seu text, malgrat que manté en moltes ocasions les connotacions del text rodoredià, sense la ficció d’una sintaxi oral esdevé més “simple”

que l'original. En definitiva, tot i que introduïa Rodoreda i que el text podia resultar bonic i interessant, aquesta traducció no explotava tota la riquesa del text rodoredià.

La versió de Sofós apareix en un context completament diferent. El 2019, tant la cultura com la literatura catalana són molt més conegudes, cosa que propicia que un dels grans clàssics de la literatura catalana com és *La plaça del Diamant* aparegui en una col·lecció d'obres del segle XX d'una de les editorials més grans de Grècia. El text apareix, així, revaloritzat. L'edició té també una gran quantitat d'informacions paratextuals, que situen la narració en el temps i l'espai. En aquestes informacions s'hi remarca Barcelona, i Rodoreda es vincula exclusivament a la literatura catalana, però tampoc no s'arriba a presentar l'obra fora del marc espanyol: és on la situa la rúbrica "(ΙΣΠΑΝΙΑ)" de la sobrecoberta. Tanmateix, Sofós és molt atent al trasllat fidel dels topònims i noms, cosa que es fa evident en la transcripció, que reproduïx les peculiaritats de la fonètica catalana. També inclou el pròleg de Rodoreda en què la cultura catalana esdevé explícitament el referent de l'obra. A part d'això, l'aproximació al text de Sofós és la pròpia de la contemporaneïtat i d'un traductor professional de català. Reproduïx la sintaxi de Rodoreda i presenta un discurs estilitzat, sovint poètic, amb un ritme que reproduïx el del discurs de Natàlia.

La lectura i els criteris de valoració de *La plaça de Diamant* han variat al llarg del temps. L'edició de 1987 presentava la novel·la com una gran obra, el 2019 apareix ja inclosa en una col·lecció que reuneix molts clàssics del segle XX. El 1987 la traducció era indirecta; la del 2019, directa de l'original i atenta a les peculiaritats de la veu narrativa. Així, si *La plaça del Diamant* ja va ser valoritzada per la primera traducció, que l'establia com una novel·la important, la primera novel·la catalana traduïda al grec, ho és encara més ara amb la retraducció.

Referències bibliogràfiques

- Albrecht, J. W. i Lunn, Patricia V. 1987. "A Note on the Language of *La plaça del Diamant*". *Catalan Review* II: 2: 59–64.
- Andreu-Besó, Vicente J. 1999. "Linguistic and Cultural Insights in Two English Translations of Mercè Rodoreda's *La Plaça del Diamant*". Dins *Voices and Visions: the Words and Works of Mercè Rodoreda*, edició de Kathleen McNerney, 148–155. Selinsgrove: Susquehanna University Press.
- Arnau, Carme. 1979. *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda: el mite de la infantesa*. Barcelona: Edicions 62.
- Busquets, Loreto. 1985. "El mito de la culpa en *La plaça del Diamant*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 420: 117–140.
- Campillo, Maria. 2010. "Fonts i usos bíblics en la narrativa de Mercè Rodoreda". Dins *Congrés internacional Mercè Rodoreda. Actes*, 43–67. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda.
- Carbonell, Neus. 1994. "*La Plaça del Diamant*" de Mercè Rodoreda. Barcelona: Empúries.
- Casals i Couturier, Montserrat. 1991. *Mercè Rodoreda. Contra la vida, la literatura*. Barcelona: Edicions 62.

- Coromina Pou, Eusebi. 2010. “El substrat religiós, agent de versemblança en la història i la llengua de *La plaça del Diamant*”. *Llengua & Literatura* 21: 73–86.
- Cunillera Domènech, Montserrat. 2009. “Léxico y sentimientos en *La plaza del Diamante*: la traducción al español, francés e inglés de ciertas unidades disfóricas”. Dins *La representación del discurso individual en traducción*, edició de Victòria Alsina, Gemma Andújar i Mercè Tricás, 5-23. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Genette, Gérard. 1987. *Seuils*, París: Éditions du Seuil.
- Jerez-Farrán, Carlos. 2017. “La discreta apostasía religiosa en *La plaza del Diamante* de Mercè Rodoreda”, *Bulletin of Hispanic Studies* 94: 1081–199.
- Kovala, Urpo. 1996. “Translations, Paratextual Mediation and Ideological Closure”, *Target* 8:1: 119–147.
- Lesfargues, Bernard. 2019 [1971]. Nota preliminar sense títol, dins Mercè Rodoreda, *La place du Diamant*, 9–14. París: Gallimard.
- Marco, Josep. 2002. *El fil d’Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literària*. Vic: Eumo Editorial.
- Marín-Dòmine, Marta. 2003. “At First Sight. Paratextual Elements in the English Translations of *La Plaça del Diamant*”. *Cadernos de tradução* 11: 127–140.
- Miguélez Carballeira, Helena. “Language and Characterization in Mercè Rodoreda’s *La Plaça del Diamant*”, *The Translator* 9:1: 101–124.
- Rodoreda, Mercè. 1987 [1965]. *La plaza del Diamante*. Traducció d’Enrique Sordo. Barcelona: Orbis.
- Rodoreda, Mercè (Ροντορέντα, Μερσέ). 1987. *Η πλατεία των διαμαντιών*. Traducció de Dina Sideri. Pròleg de Kostas Assimakópulos. Atenes: Dorikós.
- Rodoreda, Mercè. 2007 [1962]. *La plaça del Diamant*. Barcelona: Club Editor Jove.
- . 2019 [1971]. *La place du Diamant*. Traducció de Bernard Lesfargues. París: Gallimard.
- (Ροδορέδα, Μερσέ). 2019. *Πλατεία Διαμαντιού*. Traducció d’Evriviadis Sofós. Atenes: Kastaniotis.
- Venuti, Lawrence. 2004. “Retranslations: the creation of value”. Dins *Translation and culture*, edició de Katherine M. Faull, 25–38. Bucknell: University Press: 25–38.
- Wyers, Frances. 1983. “A Woman’s Voices: Mercè Rodoreda’s *La Plaça del Diamant*”, *Kentucky Romance Quarterly* 30:3: 301–309.
- Κορρυβάντη, Κωνσταντίνα [Korivandi, Konstandina]. “Φύλο, Καταλονία και Μερσέ Ροδορέδα” – *Ο αναγνώστης* (2019). <https://www.oanagnostis.gr/fylo-katalonia-kai-merse-rodoreda-tis-konstantinas-korryvanti/> (consultat el 23 jul. 2020).

Diccionaris grecs de referència

- Λεξικό της κοινής νεοελληνικής*. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών [Ιδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη]. 1998. Disponible en línia a: https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/index.html
- Μπαμπινιώτης, Γεώργιος [Babiniotis, Geórgios]. 1998. *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Atenes: Κέντρο Λεξικολογίας.

Algunes reflexions a l'entorn de la relació entre traducció, recepció i hipertextualitat

CARME GREGORI SOLDEVILA
Universitat de València
carme.gregori-soldevila@uv.es

DOI: <https://doi.org/10.31009/anuaritricat.2021.i10.02>

Data de recepció: 23 de juliol de 2021

Resum: L'article analitza, a partir de la teoria de la hipertextualitat de Genette, la relació entre traducció i recepció i les reescriptures que se'n deriven. Deixant de banda la traducció com a transformació seriosa o transposició, se centra, en primer lloc, a explorar la traducció com a única mediació possible per a garantir la familiaritat del públic lector amb l'hipotext estranger transformat per l'hipertext, a partir de la traducció d'*El Diari d'Eva*, de Mark Twain, i els hipertextos catalans. En segon lloc, s'aproxima a la recepció com a requisit hipertextual amb l'estudi de *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*, de Francesc Trabal, una paròdia de Faust que, en gran mesura, s'explica com a reacció lúdica a l'enorme desplegament de mitjans amb què es va celebrar a Catalunya el centenari de la mort de Goethe en 1932.

Paraules clau: traducció, recepció literària, hipertextualitat, Mark Twain, Adam i Eva, Goethe, Francesc Trabal.

Abstract: This paper analyses, based on Genette's theory of hypertextuality, the relationship between translation and reception and the rewrites that derive from it. Leaving aside translation as a serious transformation or transposition, it focuses, first, on exploring translation as the only possible mediation to ensure the reader's familiarity with the foreign hypotext transformed by the hypertext, from the translation of Mark Twain's *El Diari d'Eva* and the Catalan hypertexts. Secondly, it approaches reception as a hypertextual requirement with the study of *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*, by Francesc Trabal, a parody of Faust which, to a large extent, is explained as a playful reaction to the enormous deployment of means with which the centenary of the death of Goethe in 1932 was celebrated in Catalonia.

Keywords: translation, literary reception, hypertextuality, Mark Twain, Adam and Eve, Goethe, Francesc Trabal.

1 La hipertextualitat

Tot text s'inscriu dins d'una xarxa gairebé infinita de textos, amb els quals estableix relacions transtextuals de diferents tipus. Gérard Genette distingeix cinc tipus de relacions transtextuals, d'entre les quals ens interessa destacar, per als objectius del present treball, la que designa amb el nom d'hipertextualitat i que defineix com una relació de derivació mitjançant la qual un text B o hipertext deriva d'un text anterior A o hipotext per transformació simple o per transformació indirecta o imitació; a més, afegeix el narratòleg francès, aquesta derivació no ha de ser puntual sinó massiva i, d'alguna manera, ha de ser també declarada, de manera que la detecció de la hipertextualitat no depenga únicament del criteri interpretatiu del lector (Genette 1982, 14 i 16). Aquesta darrera condició és important per a evitar la dissolució de la hipertextualitat dins del camp general de la literarietat, ja que no existeix cap obra que, d'alguna manera i segons les interpretacions, no n'evoque

una altra; però el rastreig d'influències i genealogies sense límits clars i sense un aparell conceptual unívoc pot abocar a resultats imprecisos o ambigus, amb la consegüent pèrdua de sentit i de valor.

Cal advertir que altres teòrics, com Kristeva, Riffaterre o Hutcheon, inclouen aquesta mena de relacions dins del camp molt més ampli i inclusiu de la intertextualitat, mentre que Genette, amb un criteri restrictiu, reserva el concepte d'intertextualitat, diferent i separat de la hipertextualitat, per a les pràctiques de copresència entre dos o més textos (Genette 1982, 8). Per a Genette, hi ha dos grans tipus de relacions hipertextuals: la transformació, que opera amb obres concretes, i la imitació, que pren com a hipotextos gèneres o estils; i tres modalitats de règim: lúdic, satíric i seriós. De la combinació entre els dos tipus de relació i els tres règims, s'obtenen sis modalitats hipertextuals: paròdia, travestiment, transposició, pastitx, *charge* o imitació satírica i *forgerie* o imitació seriosa (Genette 1982, 37).

1.1 La traducció com a pràctica hipertextual

La traducció és una transformació seriosa o transposició que respon a una intenció, en principi, purament formal però que, inevitablement, arrossega canvis de sentit, encara que siga accidentalment o com a efecte no desitjat del transvassament lingüístic. És a dir, en la mesura que una traducció trasllada un text escrit en una llengua a una llengua diferent i dona com a resultat un altre text, el text original funciona com a hipotext del text traduït o hipertext. En opinió de Genette (1982, 238–239), la traducció és la més atractiva de les transformacions formals i la que té una major importància literària, per raons òbvies: tant per la necessitat de posar a l'abast del públic les grans obres escrites en altres idiomes com perquè algunes traduccions són, per elles mateixes, una magnífica aportació literària.

No és aquesta condició hipertextual de la traducció, però, el que centra ara el nostre interès, sinó una altra forma de connexió entre la traducció i les reescriptures que se'n deriven. El joc hipertextual que es planteja amb un abast semàntic i no purament formal necessita assegurar el coneixement de l'hipotext: per part de l'autor de l'hipertext, per descomptat, però també per part del públic lector que ha de ser capaç de percebre'l per a incorporar la dimensió hipertextual a la lectura. En el cas dels hipotextos estrangers, la primera de les condicions podria acomplir-se sense haver de recórrer a la traducció si l'autor de la recreació té la suficient competència lectora en la llengua de l'original; però la traducció és l'única mediació possible per a garantir la familiaritat del públic receptor amb l'obra transformada per l'hipertext. És a dir, la clau de les recreacions és el diàleg que la nova obra estableix amb l'anterior que li serveix de base, diàleg que ha de resultar visible per al lector, raó per la qual és imprescindible que conega el model reelaborat. Més encara, si l'hipotext s'ha oblidat amb el pas del temps, l'hipertext perd la seua condició de tal i veu amputada irremeiablement la dimensió hipertextual, la qual passa a funcionar únicament com un efecte de cultura o d'erudició (Genette 1982, 223).

En el circuit literari català, la funció de les traduccions com a mediació intercultural es veu interferida per la coexistència de la cultura pròpia amb el mercat del llibre en castellà, un factor que explica que les traduccions al castellà puguin satisfer el requisit de divulgació dels hipotextos estrangers, en una societat en què el públic lector té plena competència en la llengua de l'estat.

Així, la publicació de la traducció d'una obra concreta, esdevinguda referent compartit, pot explicar determinades reescriptures posteriors. N'analitzarem un cas que presenta una certa complexitat i que ens demostra que, segons les circumstàncies, la relació hipertextual només es podrà plantejar en el terreny de les hipòtesis plausibles.

2 La traducció d'*El diari d'Eva*, de Mark Twain i els hipertextos catalans

En 1931, la revista *D'ací i d'allà* va publicar la traducció d'«El diari d'Eva», de Mark Twain, a càrrec de Maria Rigol, una part d'*Els diaris d'Adam i Eva*, apareguts originalment entre 1904 i 1906. Twain era un autor que gaudia del favor del públic, amb obres àmpliament divulgades, com *Les aventures de Tom Sawyer*, *Les aventures de Huckleberry Finn* o *Un ianqui a la cort del Rei Artús*. En català, Josep Carner havia traduït, per a Editorial Catalana, *Les aventures de Tom Sawyer* en 1918 i, poc després, *L'elefant blanc, robot*; encara abans de la Guerra civil, Cèsar August Jordana va traure la traducció de *Tom Sawyer, detectiu* (1934). Si les traduccions al català són tardanes i escasses en aquesta etapa, en castellà, en canvi, són molt més nombroses ja en el període que va des de la darrera dècada del segle XIX a la primera del segle XX; *Els diaris d'Adam i Eva*, en concret, apareixen per primera vegada en 1910, dins d'una antologia de *Cuentos humorísticos* de l'autor, i *El diario de Eva* es publicarà en solitari en 1920, en una traducció de Carlos Pereyra (Lanero-Villoria 1997).

L'obra de Twain, al costat d'*Adam i Eva al Paradís* (1897), d'Eça de Queirós, representa un punt d'inflexió en el tractament literari del mite del Gènesi. Tant l'antiga teologia cristiana com la jueva presenten Adam i Eva com els responsables de la perdició de la humanitat; el seu pecat és font de vergonya i de culpa i el càstig que els correspon condemna els seus descendents a la mort, al dolor, al treball i, en el cas de les dones, al sotmetiment a l'home. A partir de Sant Pau, sobretot, Adam apareix com a imatge inversa de Crist, en una oposició entre la figura redemptora i el pecador (Carlesi 1994, 18). En el cas d'Eva, com ha recordat Morel (2004, 382), l'expressió reduccionista i negativa que la presenta com a culpable de la falta original i causant del part amb dolor, de la submissió de la condició femenina i de l'horror a les serps «est en vigueur dans les trois religions monothéistes».

L'edat mitjana perpetuarà essencialment la imatge bíblica dels Adam i Eva pecadors, com a exemple negatiu i com a crida a la penitència i a la purificació. Tot i això, els misteris medievals europeus coincidiran a proposar una Eva prèvia al moment de la caiguda que es caracteritza per la ingenuïtat, la submissió i la dolcesa (Noël 1994, 362). El simbolisme d'arrel bíblica estarà vigent fins al segle XVII, quan diverses obres, la més universal de les

quals és *El paradís perdut* (1667), de John Milton, en canviaran sensiblement la significació. Milton deixa en un segon terme la penitència per a justificar Adam a través de la idea de redempció, en una operació glorificadora de Déu que és, al seu torn, una glorificació de l'home; mentre que Eva, presentada abans del pecat com la més meravellosa de les dones, un model d'innocència i de gràcia, vulnerable en la seua feblesa a la temptació satànica, assolirà, mitjançant la presa de consciència i el penediment, una noblesa moral que farà possible, després de la pèrdua del Paradís, el naixement d'una altra mena d'amor entre ella i Adam, generador d'una humanitat que acabarà per reparar la culpa (Noël 1994, 362).

Eça de Queirós i Twain, al seu torn, marcaran el tombant del segle XIX al XX amb una reinterpretació irònica del mite que tindrà una influència rellevant en les reescriptures posteriors. Els dos relats paral·lels que formen *Els diaris d'Adam i Eva* estableixen una relació hipertextual amb el Gènesi, en concret, conformen una transformació lúdica o paròdia de la narració bíblica dels orígens de la humanitat que posa de manifest les dificultats dels primers pares a l'hora d'afrontar una existència humana sense referents que els ajuden a interpretar una realitat completament desconeguda, però també exhibeixen les diferències de personalitat i d'interessos entre el primer home i la primera dona, així com marques iròniques de caràcter metaficcional.

Dos dels recursos que fa servir la paròdia de Twain són l'anacronisme i l'autoconsciència. El contrast entre el marc espaciotemporal dels inicis del món en el Jardí de l'Edèn i les referències que fan palès un coneixement de la història posterior de la humanitat tenen un efecte irònic: «un secret instint» li diu a Eva que «aquests detalls seran molt importants per als historiadors temps a venir» (Twain 1931, 239). En altres ocasions, tant Adam com Eva reflexionen sobre el llenguatge: ell pensa que la paraula «justificació» que acaba d'emprar és una bona paraula i que ha causat l'admiració d'Eva, mentre que Eva també, en la mateixa línia, deixa anar «És una bona frase, oi, per a una personeta tan jove?» (Twain 1931, 239) o creu que si Adam és un home i no un rèptil, com havia pensat primer, no és correcte dir-ne «allò», sinó que n'ha de dir «ell» i n'especifica el nominatiu, el datiu i el possessiu. Sobre els usos del llenguatge, encara, en un altre moment Eva tem que la màxima que acaba d'inventar no siga un «plagi» d'una d'anterior molt semblant.

Sense canviar el marc espaciotemporal de l'hipotext i, per tant, sense dur a terme una transformació o modernització diegètica, Twain hi introdueix alguns anacronismes que, com és habitual en els hipertextos que n'inclouen, extrauen un efecte de sorpresa o de diversió del contrast i tenen com a funció la dissonància puntual en relació al caràcter o tonalitat dominant de l'acció del relat (Genette 1982, 358). Entre altres exemples, Eva sap que és «el primer turista» (Twain 1931, 244) o vol domesticar el brontosaure, munyir-lo i posar una lleteria. O pensa fer-se un abric elegant amb la pell d'un tigre. També sobre l'ús del vestit, després del pecat, Adam opina que les pells d'animals són vestits adequats per a la vida social, incòmodes però elegants.

El laconisme del relat bíblic convida a l'amplificació en les reescriptures modernes, per a aportar-ne una major complexitat i profunditat i, sobretot, per a introduir-hi el perquè de les accions, la motivació psicològica (Genette 1982, 312). Més que explicar les raons del

pecat original, que és l'episodi principal del Gènesi, Twain humanitza els personatges, atorgant-los una sensibilitat moderna, amb emocions i opinions familiars per als lectors però sorprenents en els primers pares. Eva constata les diferències de personalitat i de gusts entre ella i Adam: a ella li agraden les flors i el cel, mentre que Adam només s'interessa per les coses pràctiques. El primer home corrobora l'apreciació d'Eva, a més d'expressar com l'atabalen el caràcter xerraire i les iniciatives de la dona. També mostren un comportament oposat en la cria dels fills, clarament vinculat a rols de gènere moderns: Eva té cura dels nadons i els protegeix, a pesar de no tenir referents que la guien, mentre Adam pensa, de manera successiva, que Caïm és un peix, un insecte, un cangur o un os i el contempla amb perplexitat i distància emocional.

Però potser el més rellevant de la recreació del relat fundacional per part de Twain és la transformació semàntica, duta a terme a través de la transvaloració o alteració dels valors vehiculats per l'hipotext. En contraposició al sentit religiós del mite, l'època contemporània ha tendit a posar-hi de relleu una imatge més favorable, que fa èmfasi en les conseqüències que tindran els actes d'Adam i Eva en la conformació de la condició humana. El pecat original es presenta com un alliberament i la desobediència dels primers pares equival a prendre partit a favor del coneixement, fins i tot quan aquesta opció comporta la renúncia a la immortalitat. Encara que pot resultar paradoxal, el pecat d'Adam i Eva, una transgressió de la llei divina que, en principi, cal entendre negativament, és el que ha permès que els humans puguin assolir un benefici tan valuós com és l'accés al coneixement (González de la Llana 2009, 223). Amb la revolta, Adam i Eva s'emancipen de la tutela divina i conquereixen una llibertat que constituirà una qualitat humana fonamental perquè «le permite al hombre elegir entre el bien y el mal y ser, por tanto, responsable de sus actos y susceptible de castigo por su culpa» (González de la Llana 2009, 232). En aquesta línia, l'Eva de Twain fa una clara defensa del coneixement com un dels objectius principals de la vida humana i l'aventura d'anar descobrint el funcionament de les coses i els cicles de la natura li sembla la raó principal de la seua presència al món:

Cal que trobi un mitjà per a fer-me passar aquest afany de saber, o si no de mica en mica ho aniré descobrint tot i a l'últim no em quedarà res, ni tan sols l'estímul, i és tan interessant l'estímul, també! L'altra nit no he pogut dormir pensant això.

Fins avui no podia saber per què havia estat creada, però ara em sembla que és per a anar descobrint tots els secrets d'aquest món meravellós, per ésser feliç i per donar gràcies al Creador d'haver-nos donat totes aquestes coses. (Twain 1931, 244)

L'expulsió del Paradís, al seu torn, lluny d'aparèixer com una pèrdua irreparable i com a font primera de la desgràcia de l'espècie, hi queda relativitzada i completament superada amb escreix per l'oportunitat d'haver pogut construir una vida i un amor humans. Twain tanca els dos diaris, el d'Adam i el d'Eva, amb un cant a l'amor de la parella, erigit en model i llegat per a la posteritat. Passats els anys, Adam creu que la vida amb Eva fora de l'Edèn és millor que la vida a l'Edèn sense ella i declara el seu amor a través de la inscripció gravada

en la tomba de la dona: «Fos on fos ella, hi havia el meu Paradís» (Twain 1931, 244). Mentre que Eva, enamorada, confessa:

Adam és fort i és bell i l'admiro i n'estic orgullosa, però també el podria estimar sense aquestes qualitats. Si fos més feble l'estimaria, si estigués malalt tindria cura d'ell, si fos pobre treballaria per a ell com una esclava, pregaria per a ell i el vetllaria fins a la mort. Sí; em penso que l'estimo senzillament perquè és meu i és un home. No hi ha cap altra raó, suposo, així és que tal com havia dit primer, aquest amor no és cap producte del raonament ni de l'interès; només «ve», ningú sap quan i ningú pot explicar-se'l, ni cap falta que fa. (Twain 1931, 244)

La consciència d'estar construint un model de relacions humanes, el de l'amor conjugal, l'expressa explícitament Eva quan es presenta com «la primera esposa del món» i afirma que «l'última esposa serà la meva repetició» (Twain 1931, 244). Twain, per tant, du a terme una operació de transvaloració (Genette 1982, 393), respecte als valors de l'hipotext: d'una banda, el valor atribuït a Iahvé i a la religió que aquest representa hi són desvalorats perquè, a través de la desmitificació, perden importància. I, de l'altra, Adam i Eva són valorats perquè hi guanyen protagonisme i perquè el sistema de valors humans que representen ve a substituir en bona mesura el sistema de valors estrictament religiós. Hem passat del mite a la paròdia contemporània.

2.1 Els hipertextos catalans d'Adam i Eva

Poc després de la traducció al català d'*El diari d'Eva*, apareixen tres obres que hi estan relacionades: «Els pecats capitals treuen el nas», de Pompeu Crehuet, publicada en 1932 a l'*Almanac de l'Esquella de la Torratxa*; «El primer arlequí», de Pere Calders, publicat dins el recull de contes homònim en 1936; i «L'emancipació d'Adam i Eva», de Pere Mas i Perera, aparegut a *Mirador* al febrer de 1937.

És evident que l'hipotext principal d'aquests tres relats és el Gènesi, un hipotext compartit amb l'obra de Twain; però no resulta agosarat plantejar la hipòtesi que *Els diaris d'Adam i Eva* funcione també com a hipotext dels textos catalans.¹ En aquest cas, ens trobaríem al davant del que Genette (1982, 303) denomina una contaminació d'hipotextos: una barreja, en dosis variables, de dos o més hipotextos que pot estar composta per la combinació de les històries dels hipotextos model però també, com en el cas que ens ocupa, per altres formes

1 Parlant de la importància de Josep Parunella en la seua formació, Pere Calders declarava: «'El primer arlequí' és una redacció feta a classe, el vaig escriure quan tenia 14 anys» (Marcet 1990, 26). Si acceptem que l'autor s'està referint a la versió del conte publicada en 1936, resulta impossible considerar que la traducció de Twain al català en siga l'hipotext; ara bé, no és forassenyat entendre que Calders s'està referint a una redacció embrionària del conte definitiu i, en aquest cas, la tria del règim lúdic i l'orientació adoptada podria haver rebut la influència de l'escriptor americà.

de combinació, com la d'una història i un estil. La tria del format paròdic per a recrear l'episodi d'Adam i Eva, així com l'ús de recursos semblants i d'una transformació en la mateixa línia a nivell semàntic semblen arguments suficients per a mantenir la hipòtesi.

A més de la transformació paròdica del relat bíblic, les tres obres catalanes mostren una sèrie de coincidències amb l'obra de Twain en el tractament de la història. Si l'Eva de Twain (1931, 239) pensa fer-se «un abric ben elegant» amb la pell del tigre, i Adam considera que els vestits fets amb pells d'animals són incòmodes però adequats per a les ocasions, l'Eva de Calders (1936, 7) «està il·lusionada amb el seu abric de pells» i la de Mas i Perera (1937, 6) es deleix «amb la pell de les guineus». En la Bíblia, la tasca de posar nom als animals és encarregada per Iahvé a Adam: «El Senyor-Déu va modelar amb terra tots els animals feréstecs i tots els ocells, i els va presentar a l'home, per veure quin nom els donaria: cada un dels animals havia de portar el nom que l'home li posara. L'home donà un nom a cada un dels animals domèstics i feréstecs i a cada un dels ocells» (Gènesi, 2, 19–20). Però, tant Twain com Crehuet i Mas Perera rectifiquen o capgiren la narració original en aquest punt. En Twain, és un dels motius que serveix per a posar en evidència la diferent interpretació de les coses entre el primer home i la primera dona: mentre ella creu que és útil avançant-se a donar nom a coses i animals perquè Adam té dificultats per a fer-ho, l'home es queixa que Eva és una manfassera que fica cullerada en tot i posa els noms impedit que ho faça ell. En el text de Crehuet (1932, 33), a diferència del Gènesi, és la dona qui té «el privilegi de posar nom a les coses», mentre que Mas i Perera en fa un tractament irònic, amb un Adam que acusa Eva de poca imaginació per haver batejat amb el nom de «llagosta» dos animals tan diferents com un crustaci d'aigua i un insecte, mentre que ell s'hi mira més i té en compte la família i l'espècie a la qual pertanyen.

Un dels recursos més efectius introduïts per Twain en la seua paròdia és l'assignació d'una psicologia als personatges en funció de rols de gènere moderns: Eva és imaginativa, sensible a la bellesa de les coses i sentimental. Es disgusta i plora quan Adam la fa fora i intenta fer coses per complaure'l, o es posa trista quan desapareix la seua figura reflectida a l'aigua, que ella pren per una amiga. Adam, per contra, té un caràcter pràctic i s'interessa per la utilitat de les coses i dels fenòmens; o reacciona a la defensiva davant les actuacions d'Eva i es queixa que la dona li ha trastornat la vida. A ella li agraden els animals, les flors i el color del cel, mentre que Adam s'interessa per la maduració de la fruita i per la construcció d'un aixopluc. La diferència psicològica entre els dos sexes s'observa particularment en relació amb els fills; sense comptar amb instruccions ni amb un model a seguir, Eva es lliura amb una dedicació amatent i afectuosa a la protecció i cura de Caïm, mentre que Adam l'observa amb una certa desconfiança, disposat a desfer-se'n si cal, i intenta domesticar-lo mitjançant la coacció, sense èxit.

Els autors catalans també fan servir el mateix recurs de dotar d'una psicologia estereotipada masculina/femenina els dos protagonistes. En el text de Crehuet, en què entre els dos protagonistes posen nom als set pecats capitals, Eva apareix com a previsor i virtuosa: guarda al rebost les provisions per a tenir-ne per demà i rebutja l'assalt luxuriós de l'home; mentre que, per la seua banda, Adam se'ns presenta com a superb i geniüt, esclau

dels seus instints. L'Eva i l'Adam caldersians, per la seua banda, mantenen diàlegs de parella que reflecteixen tòpics del món actual:

—Adam, tu m'enganyes, tu vols desfer-te de mi...

—Impossible, Eva. L'histerisme fa que vegis les coses d'aquesta manera... (Calders 1936, 9)

A més de mostrar una sensibilitat oposada: la dona s'endolceix amb l'embaràs i es fixa en les flors i els ocells, mentre que el primer pare fa gala d'un «esperit pràctic» que es va aguditzant «amb el contacte amb la vida» (Calders 1936, 10).

En el text de Mas i Perera, igualment, Eva representa una feminitat sentimental contraposada a la masculinitat pràctica d'Adam: ella reclama un nom afectuós, pretensió que l'home rebutja amb l'argument que són «romanceries»; se sent dissortada perquè pensa que Adam se n'ha cansat i l'acusa de no ser galant ni refinat; vol que parlen de les seues coses, contra el parer de l'home, que no en veu la necessitat; i s'interessa per les emocions i la intimitat de la parella, a diferència d'Adam, que s'ocupa de l'economia i dels esports:

EVA No, vull parlar de coses agradables. Tu saps a bastament que mai no en parlem.

ADAM I tu també saps que si parlo dels bous, de les lluites de galls, de les pugnes entre l'elefant i el Lleó, em dius que els espectacles violents et desplauen; que si parlo de les curses de les llebres i els llebrers, del tigre i la gasela, de l'àliga i el colom, em repliques que no ames la caça; que si t'explico res de les foques, dels simis o dels óssos, respons que el circ et produeix migranya; que si parlo de la sega, de la verema o de l'engreix dels porcs, em contestes que l'economia és massa àrida per a tu, i si vull fer-te fixar en les performances dels àngels, dels falziots o de les orenetes acabes malparlant dels esports.

EVA És que podries parlar de tu i de mi.

ADAM Aviat està parlat. (Mas i Perera 1937, 6)

El narrador de Calders (1936, 9) també subratlla la manca de models que puguen servir de referència al comportament dels primers pares, un recurs explotat per la paròdia de Twain: «l'instint, mancat de precedent i de reflex, no li advertia res».

L'efecte incongruent i lúdic de l'anacronisme dins el marc espaciotemporal dels orígens del món és explotat pels autors catalans com ho havia fet abans Twain. Els personatges de Crehuet, per exemple, parlen de fer un diccionari i de les acadèmies que inventaran els seus descendents, així com de la figura històricament posterior de Messalina. En «El primer arlequí», Adam recomana a Eva fer exercici per a controlar l'obesitat i, al seu torn, en el text de Mas i Perera, Adam té un pla de producció i consum per a l'Edèn, pensa en la industrialització per a evitar una crisi de sobreproducció i els personatges mantenen diàlegs com aquest:

EVA Però la terra no és de qui la treballa?
 ADAM Ui!, que vas lluny d'osques, filleta meva! El que dius és demagogia pura: deixa-ho per a uns altres temps. (Mas i Perera 1937, 6)

Amb ironia, Mas i Perera presenta un Edèn millorat mitjançant el treball d'Adam, el qual mena les terres de Déu a l'estil d'un bon pagès i ha desbrossat, obert camins i seleccionat conreus per a fer-ne més paradís.

Les marques d'autoconsciència que posen al descobert el caràcter de construcció lingüística i ficcional del text, revelant-ne el caràcter convencional i artificiosos acceptat pel lector, formen part igualment del joc hipertextual paròdic. L'acotació inicial del diàleg de Crehuet es limita a indicar «aquell jardí», donant per sobreentès que el lector identifica l'hipotext bíblic; l'Adam caldersià considera que la forma en què s'ha expressat el càstig diví —«Guanyaràs el pa amb la suor del teu front»— «deu ésser una metàfora», posant en evidència, a més del caràcter lingüístic, l'anacronisme del Gènesi ja que, com és obvi, «Adam ignorava el pa» (Calders 1936, 7); i «L'emancipació d'Adam i Eva» fa referència al «dia de demà, quan serem més colla i hi hagi passatemp i diversions» (Mas i Perera 1937, 6).

I, igual que en el relat de Twain, en els autors catalans la transformació lúdica es concreta en una transformació semàntica o canvi de significat que opera bàsicament a través de la transvaloració que s'hi du a terme i que apunta en la mateixa direcció que la de l'escriptor nord-americà. Si el diàleg de Crehuet augmenta el valor dels protagonistes simplement pel fet de dotar-los de veu i de caràcter i els destaca en relació a un Iahvé desaparegut, Calders i Mas i Perera són molt més explícits a l'hora de mostrar el canvi en el sistema de valors respecte a l'hipotext bíblic.

Des d'un punt de vista axiològic, el conte de Calders representa un qüestionament dels valors religiosos que encarna Iahvé, disminuïts en importància i substituïts per la valoració dels personatges d'Adam i Eva, com a representants de l'espècie humana. La transgressió dels primers pares i l'expulsió del Paradís que se'n segueix no hi apareixen, com s'esdevé en el relat bíblic, com un motiu de culpa i de vergonya, ni hi són considerats com un pecat original que marcarà el destí de l'espècie humana. Després d'una primera reacció que palesa la consciència de la pèrdua, encara que de forma atenuada per l'estil col·loquial de les expressions que fa servir Adam —«Ens han ben arreglat, Eva!» o «l'havien feta grossa (1936, 7)»—, els protagonistes viuen el càstig com una oportunitat i com una millora. A les lamentacions inicials d'Adam, Eva respon, amb displicència: «Pse! Hauríem acabat per anquilosar-nos. Ara viurem la nostra vida, tindrem ambicions, lluitarem...» (1936, 7). Adam, per la seua banda, acaba per reconèixer amb entusiasme que la vida fora del Paradís és més bona:

En aquests vagabundeigs solitaris, Adam s'anava enamorant del món. Un dia, de retorn a la cova, digué:
 —Això és millor que el Paradís, Eva.
 —No siguis heretge, Adam... —però en el fons tots dos estaven d'acord (Calders 1936, 8)

Els primers pares, en aquesta versió, han perdut la immortalitat i les delícies del Paradís per l'afany de coneixement i per la llibertat de decidir. Calders canvia la ideologia religiosa i el domini de la fe del mite per la interrogació d'aquesta ideologia i pel domini de la cultura i de la intel·ligència crítica. La mesura humana d'Adam i Eva, amb la curiositat que els mou a prendre possessió de les coses mitjançant l'esforç, l'exercici de la imaginació i de l'intel·lecte, estableix una relació emotiva amb el paisatge i amb la resta de les criatures i obté com a recompensa un món que van fent seu.

En «L'emancipació d'Adam i Eva», els protagonistes també responen a l'expulsió i al càstig amb una afirmació de la condició humana i els seus valors. Encara al Paradís, Adam i Eva ja aposten per una felicitat basada en la passió amorosa, és a dir, en la pròpia relació:

ADAM (*Apassionat*) —Sí, Eva, que vol dir Vida, perquè tu ets la meua vida i la meua felicitat (*L'agafa i la besa llarga estona*)

EVA. —Adamet, sóc feliç perquè ara sé que ets meu. (Mas i Perera 1937, 11)

Quan Iahvé condemna Eva a parir amb dolor, la dona «mira a Adam amb satisfacció» (Mas i Perera 1937, 11); i, per la seua banda, Adam respon el desnonament de Iahvé amb la marxa voluntària i reivindica les possibilitats que se'ls obrin fora de l'Edèn, fins al punt de capgirar per complet el sentit del càstig:

Creieu, Senyor, que no me les he passades tan dolces com devíeu pensar, en posar-m'hi [en l'Edèn]; tot al revés. I, baldament a fora d'aquí, el conreu em costi més esforços i més suor, no els planyeré pas; per altra part em conformo amb una terra menys productiva, perquè m'estalviarà moltes cabòries i molts neguits. Vull treballar per a nosaltres i per als nostres fills, que, més que un càstig, seran una benedicció. (Mas i Perera 1937, 11)

Els valors humans hi són aplaudits fins i tot per Déu, qui tanca l'obra amb el reconeixement de la figura d'Adam i l'admiració cap a l'actitud amb què enfronta l'expulsió: «Tanmateix, aquest Adam és tot un home» (Mas i Perera 1937, 11).

Tant Calders com Mas i Perera denuncien el sentit religiós del mite bíblic dels orígens de la humanitat, per a connectar amb la visió contemporània inaugurada per Twain. Ara, la grandesa d'Adam i Eva és, precisament, la seua humanitat. La revolta donarà pas a una descendència que sabrà construir un univers propi amb valors estrictament humans, al marge del poder d'una divinitat que ha castigat la seua desobediència amb la pèrdua d'un estatus que, comptat i debatut, resultava bastant menys desitjable del que el prestigi de la religió prometia.

3 La recepció com a requisit hipertextual: el cas de Goethe i la paròdia del *Faust*

Com ja hem dit, per a poder apreciar el caràcter hipertextual d'una obra, és necessari que l'hipotext siga conegut i que el contracte d'hipertextualitat hi quede declarat d'alguna manera. El sentit paròdic d'una obra desapareix si no se'n coneix l'hipotext parodiat; la paròdia, doncs, actua sobre textos «suffisamment connus pour que l'effet soit perceptible» (Genette 1982, 40). És per aquest motiu que la recepció de l'hipotext funciona com a mecanisme de divulgació que en garanteix el reconeixement per part del públic al qual s'adreça l'hipertext paròdic i, d'aquesta manera, en fa un objecte adequat per a la transformació.

Ho il·lustrarem amb *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* (1933), de Francesc Trabal, un exemple de paròdia que, en gran mesura, s'explica com a reacció lúdica i distanciada al descomunal entusiasme i a l'enorme desplegament de mitjans amb què es va celebrar a Catalunya el centenari de la mort de Goethe en 1932. La celebració ha estat estudiada i la relació paròdica entre la novella de Trabal i el *Faust* de Goethe també ha estat analitzada, sobretot per Roser Porta (2007, 191–201), a qui seguim en l'essencial de l'estudi, però ara, més que aportar-ne dades noves, ens interessa com a exemple de la relació que pot establir-se entre la recepció d'una obra i les reescriptures que en deriven.

La celebració del centenari de la mort de Goethe a Catalunya culminava la trajectòria encetada, després dels antecedents d'algunes traduccions vuitcentistes al castellà, amb la reivindicació de l'escriptor alemany per part de Maragall i amb les seues traduccions al català. Així ho entenia Montoliu (1935, 60) quan afirmava: «Amb Maragall, Goethe entra en la literatura catalana i penetra profundament en l'esperit de tots els poetes que combreguen en la nova modalitat lírica introduïda per Maragall». L'autor de *Visions i Cants* deixa constància en l'epistolari de l'entusiasme que desperta en ell la lectura de Goethe; en una carta a Joaquim Freixas de 1881, per exemple, li revela l'obsessió per *Werther* en aquests termes tan inequívocs: «He formado el propósito de leer eternamente esa obra, volviendo a empezar siempre que acabo, y siendo para mí su lectura un hábito, como la comida diaria» (Montoliu 1935, 62). I l'anàlisi de la personalitat de Goethe i de la seua literatura apareixerà escampada en diversos articles, entre els quals destaca el publicat amb motiu del centenari del naixement, un article que, en opinió de Montoliu (1935, 76), és «una de les coses més substancioses que s'hagin escrit mai a Espanya sobre el gran poeta alemany».

L'obra de Montoliu, *Goethe en la literatura catalana*, premiada al Concurs Hispano-Alemany de Barcelona, convocat amb motiu del centenari, destaca Eugeni d'Ors i Carles Riba, juntament amb Joan Maragall, com a escriptors catalans que mantenen una major afinitat i reben una més decisiva influència de l'autor alemany.² Per a Montoliu, «Ors estima i venera Goethe» (1935, 111), mentre que Carles Riba «és un dels nostres escriptors

2 Per a l'estudi de la recepció de Goethe en la literatura catalana, sobretot en Maragall i Ors, vegeu Quintana (2000).

més substancialment goethians» (1935, 122). A més, el crític esmenta una nodrida nòmina d'escriptors en l'obra del quals es pot rastrejar l'influx de l'autor i de traductors i comentadors de la seu obra, entre els quals hi ha, entre altres, Jeroni Zanné, Josep Lleonart, J.M. López-Picó, Jaume Bofill i Ferro, Manuel Raventós, Emili Riquer o Xavier Viura.

A Catalunya, el centenari inclou un ampli programa d'activitats —conferències, exposicions, teatre, música, etc.— que se celebren, de març a octubre, per tot el territori —incloent-hi la Catalunya Nord—³ i per les Illes Balears, organitzats per trenta-tres comitès locals, coordinats pel Comitè de la Universitat de Barcelona que n'està al front de l'organització general (Porta 2007, 193). El ressò a la premsa és el que correspon a un esdeveniment cultural de la màxima rellevància, tant als diaris com a revistes literàries com *Mirador* o *La Revista*. Amb aquesta celebració excepcional, Catalunya vol exhibir els vincles que la uneixen a la cultura germànica, alhora que «vol ser una mostra de la dignitat i el nivell de la cultura catalana, que es vol situar al mateix nivell de l'europea» (Porta 2007, 192). A *Mirador*, per exemple, Àngel Valbuena i Prat (1932, 6) afirmava que «Catalunya està celebrant, amb la pompa solemne de les grans festes, el centenari de Goethe. Els llaços espirituals entre la terra de Maragall i el país de la música i de la filosofia s'han estret intensament», i afegia més endavant: «Catalunya ha estat profundament influïda pel geni de l'autor del Faust».

En la divulgació de la figura i de l'obra de Goethe, la publicació que va tenir una major repercussió va ser, indiscutiblement, el volum antològic «dedicat als infants de Catalunya» (Medina 1989, 286), amb un pròleg encarregat a Carles Riba: *Goethe (1832–1932). Antologia que la Generalitat dedica a les escoles de Catalunya, amb traduccions de Joan Maragall, Carles Riba, Josep Lleonart, Marià Manent, Joan Alavedra i Guerau de Liost* (1932), una obra que ampliava de manera molt considerable la presència pública de l'homenatjat i el seu públic receptor. I, com recorda Roser Porta (2007, 193), l'any del centenari a Catalunya, «el Faust serà l'obra més representada als escenaris», amb el muntatge a partir d'escenes de la traducció de Lleonart, «el pre-Faust de Marlowe, traduït de l'anglès pels alumnes de la Universitat de Barcelona, i fins i tot a l'Orfeó Gracienc es representarà en alemany amb el grup cultural Der Koturn». L'obra ja comptava amb una notable difusió a través de l'òpera de Gounod, estrenada en 1859 i àmpliament representada a tot Europa, una versió que va contribuir a «la simplificació del mite de Faust com a home madur que només aspira a recuperar la seva joventut i els sentiments abrandats que l'acompanyen» (Porta 2007, 194).⁴

El caràcter extraordinari de la commemoració del centenari goethià a Catalunya posa les condicions idònies per a bastir-ne la paròdia. Així, doncs, la combinació d'una àmplia divulgació i del prestigi cultural atorgat a la figura i l'obra de l'escriptor alemany provoquen en certa mesura la transformació lúdica que farà Tralal de l'obra més emblemàtica, *Faust*,

3 El 26 de juny se'n van celebrar actes commemoratius a Ceret, amb la presència de Carles Riba en representació de la Generalitat de Catalunya i de la Universitat de Barcelona (Riba 1989, 401).

4 Serafí Pitarra és autor d'una paròdia de la versió operística: «*Faust*»: *Ressenya de la òpera que ab dit títol 's representá ab extraordinari aplauso en lo Gran Teatro del Liceo* (1864) (Porta 2007, 195). Prèvia a l'obra de Gounod, és l'òpera de Berlioz *Damnation de Faust* (1846), que no va tenir el mateix èxit (Quintana 2000, 58).

a *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*. Amb una transformació pragmàtica i una transformació diegètica que l'allunyen de l'hipotext, la història de Càrol Farreres remet, tanmateix, al Faust de manera suficientment inequívoca per a assegurar-ne la interpretació paròdica per part del lector: el tema de l'home madur angoixat per la pèrdua de la joventut va acompanyat d'indicis tan clars com el nom de la minyona erigida en objecte amorós del protagonista —Fausta— o el nom del vaixell Satanàs que substitueix el Mefistòfil goethià com a mitjà per a accedir al desig d'eterna joventut. La desmitificació paròdica de Trabal actua a través de la desvaloració dels personatges per a construir-ne la transformació semàntica o canvi de sentit. La grandesa dramàtica i romàntica de l'heroi de Goethe deriva en un personatge ridícul i irrisori, protagonista d'un drama grotesc. Càrol és un vulgar professor d'un Liceu Politècnic provincià, amb una vida domèstica anodina, que s'enamora de la minyona i ni tan sols és capaç d'imposar el seu desig de canviar de vida i lliurar-se a l'enamorament que el rejoyeneix. Acabarà per retornar a la protecció de l'esposa per una simple ferideta que fa trontollar l'últim intent d'escapar al seu destí i per acceptar que és vell. Fausta, a diferència de Margarida, és una minyona gallega que prové d'un entorn social primitiu. La degradació dels personatges hi queda patent de manera contínua a través de la implacable funció ideològica del narrador, que en mostra les misèries i les comenta i valora amb un distanciament irònic que arriba a la crueltat, però la degeneració de l'hipotext s'hi manifesta a tots els nivells: també en la tria d'escenaris prosaics fins a l'escatologia o de personatges secundaris que contribueixen a subratllar la vulgaritat de la història.⁵

L'any següent a la publicació de *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*, la paròdia del mite fàustic va tenir continuació en *Un dia en la vida d'un home*, de Mercè Rodoreda, inspirada, segons confessió de la mateixa autora (Rodoreda 1936, 5), en la novella de Trabal.⁶

A tall de conclusió

La hipertextualitat ofereix un marc teòric que integra la traducció entre les pràctiques de transformació textual, però, més enllà d'aquesta catalogació, permet pensar la traducció i la recepció de textos estrangers com una condició necessària per a altres reescriptures d'abast semàntic. Sense les traduccions, l'univers d'hipotextos possibles dels escriptors d'una cultura determinada seria tan migrat i tan oclusiu que espanta només de pensar-hi. L'accés a l'hipotext original per part de l'autor de l'hipertext no assegura en absolut la percepció de la reescriptura realitzada perquè la hipertextualitat ha de resultar visible per al lector, en tant que ha de ser declarada d'alguna manera (Genette 1982, 16). D'altra banda, el desconeixement de la condició hipertextual d'una obra representa l'amputació d'una dimensió del text i n'afecta la interpretació (Genette 1982, 450–451); una traducció que dona

5 Per a una lectura detallada de la paròdia a *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*, hom pot consultar Porta (2007, 196–203) i Llopis i Alarcón (2017, 327–371).

6 La paròdia rodorediana ha estat analitzada per Neus Real (2005, 235–298) i per Roser Porta (2007, 187–228).

accés a l'hipotext i una recepció exitosa que n'assegura el coneixement per part del públic funcionen, doncs, com a garantia d'una correcta percepció de la proposta hipertextual.

No hem entrat, perquè no era aquest el nostre objectiu, en altres formes de comprensió de la traducció com a pràctica hipertextual, com ara, les autotraduccions, les quals, amb una gran llibertat de manipulació i de canvi per part de l'escriptor, poden desembocar en transformacions del seu hipotext, en un camí de tornada que les convertiria, al seu torn, en hipotextos; o les adaptacions, que poden transformar l'hipotext per raons culturals o per ajustar-se a un públic determinat.

Referències bibliogràfiques

- Calders, Pere. 1936. *El primer arlequí*, Barcelona: Quaderns Literaris.
- Carlesi, Ferdinando. 1994. «Adam». Dins *Dictionnaire des personnages*, pp. 18–19. París: Robert Laffont.
- Crehuet, Pompeu. 1932. «Els pecats capitals treuen el nas». *Almanac de l'Esquella de la Torratxa*: p. 33.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil.
- González de la Llana, Natalia. 2005. *Adán y Eva, Fausto y Dorian Gray: Tres mitos de transgresión*. Aachen: Shaker Verlag.
- Lanero, J.J.-Villoria, S. 1997. «La llegada de Mark Twain a España. Aventuras, bosquejos, cuentos, hazañas y pesquisas». *Livius. Revista de Estudios de Traducción*, 10: pp. 103–120.
- Llopis i Alarcón, Moisés. 2017. *La ironia en l'obra narrativa de Francesc Trabal*, tesi doctoral. Roderic: <http://hdl.handle.net/10550/63781> (consulta realitzada: 3 abr. 2021).
- Marcet, Pere. 1990. «Pere Calders o la màgica humilitat dels mots». *Lletra de canvi*, 27: pp. 25–34.
- Mas i Perera, Pere. 1937. «L'emancipació d'Adam i Eva». *Mirador* 9, 407: pp. 6 i 11.
- Medina, J. (1989) *Carles Riba (1893–1959)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Montoliu, Manuel de. 1935. *Goethe en la literatura catalana*. Barcelona: Publicacions de *La Revista*.
- Morel, Corinne. 2004. *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*. París: Éditions de l'Archipel.
- Noël, Bernard. 1994. «Ève». Dins *Dictionnaire des personnages*, pp. 361–362. París: Robert Laffont.
- Porta, Roser. 2007. *Mercè Rodoreda i l'humor (1931–1936). Les primeres novel·les, el periodisme i Polèmica*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda-IEC.
- Quintana, Lluís. 2000. «Algunes lectures de Goethe a Catalunya (Maragall i Eugeni d'Ors)», *Estudi General*, 19: pp. 55–68.
- Real, Neus. 2005. *Mercè Rodoreda: l'obra de preguera*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Riba, Carles. 1989. *Cartes de Carles Riba, I: 1910–1938*, recollides i anotades per Carles-Jordi Guardiola. Barcelona: IEC.
- Trabal, Francesc. 1933. *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*. Badalona: Proa.

Twain, Mark. 1931. «El diari d'Eva», traducció de Maria Rigol *D'ací i d'allà*, vol. 20, núm. 163 (juliol): pp. 239, 240, 243 i 244.

Valbuena i Prat, Àngel. 1932. «Catalunya i Alemanya. Vossler i el Centenari de Goethe». *Mirador*, 14 abr.: p. 6.

Dues noves *Ilíades* catalanes

JOAN JOSEP MUSSARRA

Universitat Pompeu Fabra / Universitat de Barcelona

joanjosep.mussarra@upf.edu

DOI: <https://doi.org/10.31009/anuaritricat.2021.i10.03>

Data de recepció: 19 d'octubre de 2020

Resum: La publicació en un mateix any de dues noves traduccions de la *Ilíada* homèrica al català, una en prosa rítmica i l'altra en vers, és en si mateixa un esdeveniment important. A més, aquestes dues traduccions es van fer seguint estratègies diferents, i també tenen una relació diferent amb la tradició que les va precedir. Una d'elles, la de Montserrat Ros, segueix la tradició noucentista, allunyada del català tant parlat com escrit d'avui dia, mentre que l'altra, de Pau Sabaté, cerca en aparença un model lingüístic més proper al gran públic. Ambdues afirmacions, però, són matisables. Així, la versió de Ros s'allunya de les maneres més tradicionals de transposició dels metres clàssics a la llengua catalana i juga amb la possibilitat d'una prosa rítmica que evoca la forma de l'original sense imitar-la estrictament. A més, parteix del lèxic i la fraseologia pròpies del noucentisme per construir un llenguatge accessible al lector actual. La de Sabaté, per la seva banda, experimenta amb un registre lingüístic que, malgrat la seva facilitat aparent, conté un fort element d'estrangerització, en tant que s'allunya de les formes que són més familiars per al típic lector català de clàssics grecs i llatins.

Paraules clau: *Ilíada*, literatura clàssica, domesticació / estrangerització, traducció poètica, traducció al català

Abstract: The publication in a single year of two new translations of the Homeric *Iliad* into Catalan is in itself an important event. Moreover, these two translations were produced according to different strategies, and also have a different relationship with the previous tradition. One of them, by Montserrat Ros, follows the tradition of *Noucentisme*, which implies a language model quite distant from the spoken and written Catalan of today, while the other, by Pau Sabaté, apparently seeks a linguistic model that is closer to the general public. However, both statements might be qualified. Thus, Ros's version moves away from the more traditional ways of transposing classical meters into the Catalan language and plays with the possibility of a rhythmic prose that evokes the form of the original without imitating it strictly. Moreover, the translator uses the lexicon and phraseology of *Noucentisme* tradition to construct a language that is accessible to the modern reader. Sabaté experiments instead with a linguistic register that, despite its apparent facility, contains a strong element of foreignization, as it moves away from the forms that are more familiar to the typical Catalan reader of Greek and Latin classics.

Keywords: *Iliad*, classical literature, domestication / foreignization, poetic translation, translation into Catalan

1 Les noves traduccions d'Homer

L'any 2019 es va produir un fet poc habitual: amb pocs mesos de diferència varen aparèixer dues traduccions de la *Ilíada* a la llengua catalana, una en prosa i l'altra en vers. Curiosament s'ha repetit la circumstància que va donar-se en els anys 1996–7, en què també en un temps relativament breu varen publicar-se la traducció en prosa de Joan Alberich (1996) i la segona

versió en vers de Manuel Balasch (1997).¹ Entenem que es tracta d'una fita important, no solament per la importància intrínseca de tota traducció dels poemes homèrics, sinó també per la peculiar història de les versions d'Homer a Catalunya. La sempre discutida, però en últim terme efectiva assumpció de la segona *Odissea* de Carles Riba, no simplement com a traducció de referència, sinó també com a obra canònica *sui generis* dins la tradició literària catalana,² ha exercit una forta influència en les traduccions posteriors de la *Iliada*, sense que cap d'aquestes últimes hagi tingut una importància comparable. El català compta amb tres versions en hexàmetres que d'alguna manera volien seguir el camí traçat per Riba —Balasch 1971, Peix 1978 i Balasch 1997— sense assolir un caràcter de referència comparable,³ així com l'excellent traducció en prosa de Joan Alberich (1996).⁴

Encara no sabem ben bé quin paper tindran aquestes dues noves versions de la *Iliada* tan recents, però en tots dos casos es tracta de treballs ambiciosos, que aspiren a una recreació literària de la *Iliada* en català, cadascun a partir de criteris propis. Tots dos parteixen de la tradició anterior i alhora se n'allunyen, cadascun a la seva manera.

La primera d'aquestes traduccions ha aparegut dins la col·lecció *Summa aetatis* publicada per Adesiara i es deu a Montserrat Ros (1943–2018). Per bé que els dotze primers cants de la *Iliada* de Ros ja havien aparegut dins la Col·lecció Bernat Metge, la traductora va revisar-los per a aquesta edició. Es tracta d'una traducció en prosa amb el text original acarat. El text grec usat és el de l'edició de Thomas W. Allen 1931,⁵ amb algunes modificacions en la puntuació.

La traducció va precedida d'una entranyable «Nota de l'editor» de Jordi Raventós que, a banda d'homenatjar la traductora, explica les circumstàncies en què es va fer aquesta versió de la *Iliada*, així com el seu caràcter pòstum. A part d'aquesta nota, tres destacats filòlegs catalans —Jaume Pòrtulas, Francesc J. Cuartero i Joan Alberich— han contribuït al volum. Hi són per voluntat de Montserrat Ros, així que podem dir que les seves participacions no són una mera addició de l'editorial, sinó que en alguna mesura formen part de la concepció mateixa que s'havia fet la traductora sobre la publicació de la seva obra.

1 Balasch 1997 és una segona traducció, no una simple revisió de Balasch 1971. Independentment de les crítiques de què ha estat objecte, no és cert que haguessin passat més de quaranta anys des de l'última vegada que va aparèixer una traducció catalana de la *Iliada* en vers.

2 Cf. Parcerisas 2009, caps. 11, i sobretot 13 i 14. La comparació amb el paper de la traducció anglesa de Rieu és prou significativa i ens permet de fer-nos una idea dels diferents usos que pot tenir la incorporació dels clàssics a una determinada llengua.

3 En el seu pròleg a l'edició d'Adesiara, Jaume Pòrtulas observa que la qüestió del metre té una especial rellevància en la tradició catalana, sobretot perquè l'hexàmetre català ha tingut un prestigi especial a casa nostra a causa dels magnífics resultats obtinguts precisament per Carles Riba. L'*Odissea* ribiana és probablement un dels motius principals que posteriorment hagin aparegut tres traduccions de la *Iliada* en hexàmetres dactílics catalans, i l'*Odissea* de Francesc Mira, composta en el mateix vers.

4 Entenem que la traducció de Conrad Roure, completa, però feta a través de diferents traduccions franceses, i difícil de trobar, és un cas a part. Vam escriure alguna cosa sobre aquesta qüestió a Mussarra 2014.

5 Vid. p. 1109 n. 34. No deixa de sorprendre'ns que una dada tan important s'exposi en una nota.

En primer lloc tenim un pròleg a càrrec de Jaume Pòrtulas, titulat «A propòsit dels traductors i les traduccions d’Homer al català». A la p. 9, Pòrtulas qualifica de «sumària» la seva exposició, però de fet és prou detallada dins els límits que imposa un espai reduït. No es tracta d’una mera recopilació de dades, sinó que té un fil conductor: la importància de la imitació dels models clàssics de versificació dins la tradició catalana, deguda, com dèiem, al model ribià, i en quina mesura això és atípic respecte d’altres tradicions europees. El pròleg finalitza amb una breu ressenya biogràfica de Montserrat Ros i un elogi del seu treball.

A continuació tenim una llarga «Introducció» de Francesc J. Cuartero, que podríem dividir en tres parts: una primera en què reconstrueix la gènesi del poema i els problemes que planteja el seu probable origen en una tradició èpica oral, una segona en què explica l’estructura de la *Iliada* i en resumeix l’argument cant per cant en paràgrafs molt succints, i una tercera sobre el seu significat cultural en l’Antiguitat.

Per acabar tenim un «Índex de noms propis» —utilíssim en una obra com la *Iliada*, en què arriben a aparèixer centenars de personatges— i unes detallades notes de Joan Alberich, de contingut molt variat. La majoria ajuden d’una manera o una altra a comprendre el text iliàdic —mitjançant informació sobre la història prèvia dels personatges, aspectes de cultura i religió grega, etc.—, però a vegades tracten aspectes tangencials, per bé que interessants. Així, per exemple, a p. 1158 n. 12, on ens explica la creació per Philip Rundell, a partir d’un dibuix de John Flaxman, d’un escut basat en la descripció de l’escut d’Aquilles en el cant 18.

Els textos que acompanyen aquesta *Iliada* no s’adrecen pròpiament a especialistes, però tampoc no són els típics d’una edició popular. Podríem dir que el seu destinatari natural és —amb totes les reserves que pugui inspirar-nos aquesta segmentació— el lector de cultura mitjana-alta a què s’adrecen els llibres d’Adesiara, i que en alguna mesura vol eines per situar l’obra que se li ofereix. Aquestes eines, com és habitual en les publicacions d’aquesta editorial, se situen en l’àmbit acadèmic i d’alta divulgació. Els paratextos es corresponen d’alguna manera amb la traducció. Aquesta és en prosa, en principi més accessible per als hàbits de lectura d’un públic culte general⁶ —sense que això vulgui dir que sigui més accessible en termes absoluts—, acompanyada d’un text grec de solvència reconeguda, però sense aparat crític.

L’altra traducció és deguda a Pau Sabaté i ha estat publicada per la Casa dels Clàssics com a primer volum de la nova «Collecció Bernat Metge Universal», una nova sèrie de llibres que abandona el marc estricte dels grecollatins i aspira a publicar traduccions de clàssics de la literatura universal. La traducció de Sabaté és en vers, en una forma modificada d’hexàmetre que comentarem més endavant. Es publica sense l’original grec, i cadascun dels cants va precedit d’un resum detallat de l’argument, per tal de facilitar-ne la lectura.

L’únic text introductori que l’acompanya també ens ajuda a situar el destinatari ideal d’aquesta *Iliada*. Es tracta d’un pròleg d’Enric Casasses titulat «La llengua dels mortals», de caràcter decididament no acadèmic. Casasses ens parla d’un Homer imaginat que es

6 Badell (2019, 137) indica a propòsit d’aquesta traducció que la «prosa predisposa el lector a llegir una narració».

contraposa al poeta que coneixem per la tradició grega, un Homer «jove amb bona vista», a qui els déus tenien «ben agafat per la freixura».⁷ Per a Casasses, aquest poeta sembla especialment interessat en les coses petites de la vida, «havia vist la immensa heroïcitat senzilla de la civilització, pacífica, brillant de bellesa, sempre en diàleg i en lluita amb la natura»,⁸ i la *Iliada* és una creació poètica basada en tradicions orals anteriors que ens mostra aquesta petitesa en contraposició amb la «folia» dels «poderosos amos de terres i cossos».⁹ A partir d'aquí fa un recorregut per una sèrie d'aspectes de la *Iliada* i ens mostra la importància d'aquesta com a creació poètica. En un eco, no sabem si deliberat o no, del pròleg que Agustín García Calvo va compondre per a la seva pròpia traducció de la *Iliada*, ens diu que els herois d'aquesta història són tots «dolents».¹⁰ Entenem que hi són per mostrar la fragilitat d'aquesta amable vida quotidiana desprotegida davant la brutalitat de la guerra.

Abans hem dit que l'Homer de Casasses és «imaginat». En cap moment no hem volgut dir que sigui imaginari, perquè en definitiva no tenim ni idea de què s'amaga rere el nom d'Homer,¹¹ i en un context com aquest tampoc no importa. No es tracta d'un text que ens informi sobre la història del poema, ni sobre la reconstrucció que nosaltres en podem fer, sinó que més aviat ens anima a llegir-lo des d'una determinada visió poètica.

La traducció de Sabaté no du notes, segons afirma Raül Garrigasait, director de la col·lecció Bernat Metge Universal, per no entrebancar el lector que s'aproparà a la *Iliada* com a obra poètica.¹² Això sí, conté un «Índex de noms» summament útil que no solament ens informa sobre qui és qui, sinó que ens indica amb exhaustivitat els passatges de la *Iliada* en què apareix cadascun dels personatges.¹³

7 Potser cal veure-hi una al·lusió a l'ús freqüent que fa Sabaté d'aquesta última i no gaire habitual paraula en la seva traducció.

8 A la p. 9.

9 *Ibid.*

10 A la p. 10 diu literalment: «A la *Iliada* no hi ha bons i dolents, tots són dolents, a la guerra». Mentre que García Calvo p. 60 diu: «*Pero en la Iliada no hay un bueno: los héroes principales son todos, con diferentes rasgos, detestables [...] No hay un solo bueno en la Iliada, y con esa ausencia tienen que ver sin duda las virtudes del poema*». De tota manera, el tractament global que Casasses i García Calvo fan d'aquest poema és prou diferent.

11 La bibliografia sobre aquesta qüestió és ingent. Una excepcional introducció a la problemàtica homèrica es troba a Pòrtulas 2008.

12 Segons queda recollit a Puigtobella 2019.

13 Un detall que no té gaire importància, però potser és significatiu. Més o menys tothom que ha estudiat Homer sap que a la *Iliada* hi apareix un personatge anomenat Pilèmenes, que mor en el cant V i torna a aparèixer viu, sense motiu aparent, en el cant XIII. De fet se sol esmentar com a exemple de les contradiccions que fan dubtar que el text homèric provingui d'un únic autor, i a vegades s'ha intentat resoldre el problema dient que es tracta de dos personatges diferents. Doncs bé, en l'«Índex de noms» de la traducció de Ros apareix com un sol personatge, s'esmenta l'aparent contradicció i s'explica que a voltes s'ha especulat amb la possibilitat que es tracti de dos personatges diferents. En canvi, en l'índex de la traducció de Sabaté apareix d'entrada com a dos personatges diferents. Tal vegada això respon a una concepció unitària del poema i a la voluntat d'evitar els problemes filològics.

El volum acaba amb una significativa nota editorial que, a part d'informar-nos sobre la data i lloc d'impressió, fa constar que aquesta traducció —igual que la de Montserrat Ros, d'altra banda— apareix en el centenari de la primera *Odissea* de Carles Riba.

2 El problema de traduir d'una llengua morta

La forma lingüística dels poemes homèrics és complexa: estan compostos en un vers d'una certa dificultat com és l'hexàmetre dactílic del grec antic, bona part del material verbal s'organitza d'acord amb una refinada tècnica formulària, i s'hi combinen diferents dialectes i no de manera arbitrària, sinó d'acord amb uns principis lligats també a la mètrica i a la tècnica formulària. Naturalment, el traductor que s'enfronti a Homer —igual que tot traductor que vulgui fer la seva feina seriosament— haurà d'estudiar aquesta forma lingüística i veure com la pot traslladar a la llengua meta, quins aspectes privilegiarà, què considerarà traduïble i què no, en quins casos farà concessions a la tradició prèvia —en què trobarà solucions, sempre discutibles, a aquests mateixos problemes—, i en definitiva haurà de dur a terme una reflexió sobre l'obra mateixa.

Aquesta tasca sempre és àrdua i es presta, no cal dir-ho, a contradiccions i malentesos. L'expressió, ja clàssica en diverses variants, «fer el mateix que feia l'obra original en el seu context», sol ensopegar amb la dificultat mateixa de definir «què feia» l'obra, o què fan les obres literàries en general.

Però totes aquestes dificultats s'aguditzen quan l'obra ha quedat escrita en una llengua morta. No disposem de parlants vius amb qui puguem interactuar, i fins i tot en el cas d'un idioma tan ben documentat com el grec clàssic són moltes les coses que no sabem sobre el seu funcionament quotidià. Però potser el problema més greu és un altre: categories com «llenguatge culte», «erudit», «colloquial», «estàndard», etc., tal com les fem servir en una llengua moderna, són fruit d'unes convencions que no solen tenir un equivalent precís en les llengües antigues, i no sempre és del tot clar què vol dir traslladar un registre, quan els respectius sistemes lingüístics funcionen d'una manera molt diferent.¹⁴ Així, per exemple, no

14 Podríem posar un exemple trivial, però que s'entendrà fàcilment: en traduccions de novel·les actuals, pel·lícules, etc. de l'anglès al castellà, trobem que *sucker* es tradueix per *mamón*. Certament, és una mala traducció, perquè encara que *mamón* aparegui en alguns diccionaris com a traducció de *sucker*, és prou evident que tots dos termes no formen part d'un mateix registre, dins de societats modernes relativament comparables. En canvi, si mirem el terme grec antic *οἰνοβαρής*, que Montserrat Ros tradueix per un mot culte, però corrent i comprensible, com «embriac», i Pau Sabaté per un «fart de vi», segurament no més habitual en la llengua parlada actual, però de ressons més populars, existeix un veritable fonament per dir que un terme és més adequat que l'altre des del punt de vista del registre? Pensem que no. En el cas que hem esmentat abans, podem trobar un nombre molt gran de casos d'ús de *sucker* per part de persones que per edat, context social, etc., no usarien *mamón* en una situació comparable (o almenys, no esperàriem que l'usessin). En canvi, no podem fer-nos una veritable idea dels contextos en què efectivament s'usava *οἰνοβαρής* en el període de formació del text iliàdic, i encara que ens la poguéssim fer, el més probable és que no trobéssim un veritable equivalent dins dels registres de les llengües modernes.

sembla que a la Grècia antiga es doni una «oralitat fingida», un conjunt de convencions que caracteritzen un llenguatge com a oral sense necessitat de reflectir la veritable complexitat de la llengua parlada, en el mateix sentit que això succeeix en una llengua moderna.

Aquesta circumstància pot afavorir el traductor en tant que (re)creador literari, perquè li dona més llibertat per experimentar, però alhora també fa més fàcil que les opcions que adopti en cada cas siguin susceptibles de crítica.

Aquests són problemes propis de la traducció de les llengües antigues en general, però en el cas d'Homer cal afegir-hi encara que, d'acord amb el que podem arribar a reconstruir —i que el Dr. Cuartero explica molt encertadament en el pròleg de la versió de Montserrat Ros—, els poemes homèrics no es van generar dins un sistema literari donat, sinó que van anar cristallitzant dins d'un sistema poètic oral / escrit en evolució. L'existència dels poemes homèrics sembla pressuposar una llarga tradició oral que passa per un procés de fixació i acaba en uns poemes escrits, en un moment en què potser la tradició oral com a tal ja no funcionava, o s'havia transformat en una cosa molt diferent. Encara que, com de costum, el traductor pot passar per alt aquest fet, les seves posicions davant del fet de l'oralitat, de la relació de l'oralitat prèvia amb la cultura grega en què els poemes adquireixen la condició de canònics, etc., comportarà unes tries.¹⁵

Així doncs, el traductor d'Homer tindrà com a primera obligació, no pas trobar un registre i un to equivalents als del text original en la cultura de partença, sinó més aviat un registre i un to idonis en la llengua d'arribada, que no desvirtuïn l'original. No podem dir com rebien els grecs de diferents èpoques i contrades el dialecte artificiós en què estan compostos els poemes d'Homer, què és el que rebien com a veritablement «colloquial» —si es que rebien alguna cosa com a «colloquial», en el sentit en què hem dit que ho rebem nosaltres—, què reconeixien —o creien reconèixer— com a llengua d'un temps passat —perquè potser entenien simplement com a «poètic» allò que nosaltres analitzem com a arcaisme—, quins trets lingüístics produïen un efecte d'estranyament i transportaven l'oïdor / lector a un món de déus i herois, i quins altres, en canvi, comunicaven la quotidianitat. Però, a més, les llargues recitacions de poemes èpics, el sistema comunicatiu que es construïa al seu voltant, no tenen un veritable equivalent per a nosaltres. No tot es pot traslladar.

El model establert per Riba ha pesat molt en les traduccions posteriors —fins i tot les que anaven a la contra, com la segona de Balasch— i d'alguna manera ha configurat un registre lèxic que el lector avesat a apropar-se als clàssics en traduccions catalanes reconeix amb una certa facilitat. Sense entrar en polèmiques —perquè és una qüestió prou complexa en

15 Així, en la *Iliada* castellana d'Agustín García Calvo es prioritza l'estranyesa del text per a un lector d'època hellenística, un lector que presumptament ja no entenia moltes paraules d'Homer, o les rebia com a arcaïques i allunyades del seu llenguatge. Naturalment és una opció oberta al debat. Podem preguntar-nos si l'estranyesa que els termes homèrics produïen, o no produïen, en el lector del segle III a. C., té alguna cosa a veure amb la que puguin produir els mots inventats o recuperats per García Calvo. Podem preguntar-nos, també, si la millor opció és prendre com a referència el lector del segle III a. C., que García Calvo considera el primer lector «literari» que en apropar-se a la *Iliada* efectua una operació de lectura comparable a la del lector actual, etc.

si mateixa—, podem estar d'acord que en algunes de les seves formes —no en totes— es tracta d'un registre difícil per al lector mitjà, fins i tot per al «lector mitjà culte» que podem considerar destinatari probable d'una traducció de la *Ilíada*.

És un model particular, en tant que apareix en una tradició com la catalana que ha experimentat fortes discontinuïtats. Podem fer la comparació amb els models més immediats, que inevitablement són els castellans. Aquests, per descomptat, no parteixen dels models literaris més habituals de cada època, i encara menys del castellà que «realment es parlava» —per fer servir una expressió massa freqüent en les discussions entorn del model de llengua noucentista. Martínez García 2001 mostra en un interessant recorregut per les traduccions castellanes d'Homer que el més freqüent ha estat cercar un registre —més o menys artificios— que el lector en llengua castellana de cada època reconegui com a arcaïtzant. Dins els termes que se solen emprar en teoria de la traducció, aquesta cerca d'un castellà arcaïtzant es podria entendre com una forma d'aclimatació, de domesticació,¹⁶ en tant que un text «del passat» s'assimila al passat de la llengua castellana, a les formes que es podrien reconèixer com a «èpiques» dins la tradició literària en cada moment. Caldria preguntar-se, dins d'aquest sistema, què seria una traducció estrangeritzadora, per bé que sospitem que les de Francisco Sanz i Agustín García Calvo, cadascuna a la seva manera, podrien anar en aquesta línia.

En canvi, la situació anòmala de la llengua catalana potencia l'aparició, en el marc que ara ens ocupa, d'un conjunt de registres per a la traducció dels clàssics que no arreen en la continuïtat de la tradició literària de la mateixa manera que podia fer-ho el llenguatge arcaïtzant emprat en castellà. Això no vol dir necessàriament que les traduccions que es duuguin a terme en aquest registre, per exemple, siguin més «estrangeritzadores» que els seus equivalents espanyols. Són traduccions que més aviat aspiren a constituir una tradició pròpia de tradició dels clàssics. El seu objectiu no és —almenys, no necessàriament— mostrar-nos l'estranyesa dels clàssics respecte del nostre món, sinó presentar-nos-els simplement com a clàssics, com a modèlics des d'un punt de vista literari, en el marc d'un intent de construir models de llengua culta en un idioma que no els havia pogut desenvolupar sense interferències. El «clàssic» és una regió determinada dins d'una cultura, no un exotisme, i

16 El plantejament contemporani dels problemes d'estrangerització i domesticació del text traduït es troba sobretot a Venuti 1995 i 1998. Venuti expressa amb precisió la seva desconfiança davant l'humanisme clàssic i la seva opció per la traducció estrangeritzadora, en tant que respectuosa amb la diferència: «*The notion of foreignization can alter the ways translations are read as well as produced because it assumes a concept of human subjectivity that is very different from the humanist assumptions underlying domestication. Neither the foreign writer nor the translator is conceived as the transcendental origin of the text, freely expressing an idea about human nature or communicating it in transparent language to a reader from a different culture*» (Venuti 1995, 24). Evidentment, en tractar-se d'un text dels anomenats «clàssics» la cosa es complica, perquè la mateixa noció de «clàssic» implica algun tipus de domesticació. És interessant el seu tractament a les pp. 29–34 de la traducció de Suetoni per Robert Graves, en què mostra com l'escriptor anglès, a part d'allisar el text en molts sentits, l'apropa al lector contemporani mitjançant la introducció de termes amb connotacions homòfobes que no tenen un veritable equivalent en l'original.

sol expressar-se en un llenguatge que li és propi, però que no és pròpiament aliè.¹⁷ No cal dir que, de totes dues traduccions, la que arrela més clarament en la tradició anterior és la de Montserrat Ros, mentre que la de Pau Sabaté se n'aparta.

3 El problema de la tria lèxica

Montserrat Ros i Pau Sabaté han cercat, cadascun a la seva manera, un model de llengua apropiat per a l'èpica homèrica. Hem de dir que en alguns sentits, només en alguns, les seves propostes presenten certs paral·lelismes. En la tria lèxica, sembla que tots dos traductors han tingut en compte aquest lector mitjà a què abans ens referíem i han evitat l'ús excessiu de paraules d'ús poc freqüent, almenys en la llengua escrita. Alhora, han evitat una llengua massa prosaica. Tots dos han buscat un registre *ad hoc* que distanciés el poema tant de la llengua parlada com dels registres més ordinaris.

Però ho han fet de maneres molt diferents. Jaume Pòrtulas atribueix a Montserrat Ros un extraordinari domini de la «prosa culta neonoucentista», alhora que li reconeix l'habilitat, avui dia «gairebé insòlita», de «trobar expressions que *sonessin* populars sense que els calgués ésser barbarismes».¹⁸ Creiem que això expressa molt bé el que un potencial lector podria trobar en aquesta traducció. Ros ha cercat termes i expressions propis d'un registre no simplement culte, sinó arrelat en la tradició anterior de traducció dels clàssics, amb algun col·loquialisme puntual que s'integra amb facilitat en aquest model de llengua. Apropa la *Iliada* al lector català que ja té formats uns hàbits a través de traduccions anteriors i ofereix una versió fàcil i accessible, però alhora arrelada en la tradició.

La llengua usada per Sabaté, per la seva banda, ha estat elogiada com a més planera, més propera al català —suposem que tant parlat com escrit— d'avui dia. Però aquesta afirmació es pot matisar. Encara que Sabaté defugi, almenys fins a un cert punt, el lèxic i la fraseologia pròpies de les traduccions inscrites en la tradició noucentista (per bé que de tant en tant s'hi facin veure alguna «mort espadada», com a 10.370, i els herois puguin trobar-s'hi «capolats pel destret», com a 12.178), no gosaríem dir que el català d'aquesta traducció sigui uniformement planer, ni respongui a un hipotètic «català que ara es parla». De fet, sense que el treball de Sabaté pugui considerar-se pròpiament un experiment —com sí que podrien ser-ho, en castellà, les versions que hem esmentat—, sí que en certa mesura juga amb el llenguatge: sovint busca un registre *ad hoc*, un llenguatge no actual però de ressons populars, apte per evocar el món heroic en què transcorre l'acció de l'obra. Per descomptat, no recorre als models més habituals de la prosa narrativa contemporània, ni a les diferents modalitats d'oralitat fingida propis del català.

17 Cf. Venuti 1998, 89ss., sobre l'ús dels clàssics traduïts en la construcció de cultures nacionals, i la necessitat de prendre consciència de les trampes implícites en aquesta operació.

18 A la p. 22.

Així, per exemple, a 15.80s.¹⁹ Ros tradueix «Com quan s’envola el pensament d’un home que ha visitat molts països i en sa ment subtil fantasieja», mentre que Sabaté ho resol com: «Com quan salta el pensament d’un home que pensa, / per les freixures astutes, després de passar moltes terres». En aquest cas l’herència noucentista de Montserrat Ros és evident, sobretot en l’ús de «s’envola», «sa» i «fantasieja». Però la construcció «Com quan salta el pensament d’un home que pensa» no suposa en absolut una aproximació a un registre més ordinari del català, sinó més aviat al contrari. Recull un joc etimològic que també es troba en l’original i produeix, de fet, un efecte d’estranyament, en tant que fa un ús del català que no prové dels models literaris més difosos i tampoc no és el llenguatge de la quotidianitat.

En ocasions, Sabaté sí que busca més clarament la col·loquialitat, com a 3.414: «No em facis enfadar, desgraciada»,²⁰ i a 5.550:²¹ «Tot just van fer-se xicots», entre molts d’altres exemples possibles. Podem veure’n també algun exemple en la traducció dels vv. 6.125–137.²² Ros hi usa els termes «ultrapasses», «malfadats», «empaità», «occidor de guerrers», «esbalaït». Per traduir les mateixes paraules, Sabaté empra, respectivament, «superes», «dissortats», «acaçà», «matahomes», i no dona cap equivalent a «esbalaït», en tant que no tradueix de cap manera el grec *δειδιότα*, suposem que per raons mètriques. Certament els termes «ultrapasses», «malfadats» i «occidor» arrelen en una determinada tradició de prosa culta que s’ha convertit gairebé en estereotip en la traducció dels clàssics grecollatins. «Superes», sense possible discussió, pertany al català més estàndard, el que podríem fer servir en una conversa o en un text periodístic. «Dissortats», per contra, és un terme que no pertany de veritat a la llengua parlada —almenys a la llengua parlada de la majoria de lectors potencials—, però sí que és pròpia d’un català escrit molt més genèric, mentre que «matahomes» és un calc del grec *άνδροφόνοιο* que definitivament no forma part del català que solem usar, però que és transparent i evoca potser un tipus d’heroisme que ja

19 Text original:

ὡς δ’ ὅτ’ ἂν ἀΐξῃ νόος ἀνέρος, ὅς τ’ ἐπὶ πολλήν
γαῖαν ἐληλουθῶς φρεσὶ πευκαλίμησι νοήσῃ

20 μή μ’ ἔρεθε, σχετλίη

21 τῷ μὲν ἄρ’ ἠβήσαντε

22 Aquest és el text original amb els termes comentats en negreta:

[...] ἀτὰρ μὲν νῦν γε πολὺ προβέβηκας ἀπάντων
σῶ θάρσει, ὃ τ’ ἐμὸν δολιχόσκιον ἔγχος ἔμεινας
δυστήνων δέ τε παῖδες ἐμῶ μένει ἀντιώσιν.
εἰ δέ τις ἀθανάτων γε κατ’ οὐρανοῦ εἰλήλουθας,
οὐκ ἂν ἔγωγε θεοῖσιν ἐπουρανίοισι μαχοίμην.
οὐδὲ γὰρ οὐδὲ Δρύαντος υἱὸς κρατερὸς Λυκόοργος
δὴν ἦν, ὅς ῥα θεοῖσιν ἐπουρανίοισιν ἔριζεν:
ὅς ποτε μαινομένοιο Διωνύσοιο τιθήνας
σεῦε κατ’ ἠγάθειον Νυσήϊον: αἱ δ’ ἅμα πᾶσαι
θυσθλα χαμαὶ κατέχευαν, ὑπ’ **άνδροφόνοιο** Λυκούργου
θεινόμεναι βουπλήγι· δὲ φοβηθεῖς
δύσεθ’ ἄλως κατὰ κύμα, Θέτις δ’ ὑπεδέξατο κόλπῳ
δειδιότα· κρατερὸς γὰρ ἔχε τρόμος ἀνδρὸς ὀμοκλήϊ.

no es troba dins els clixés que solem relacionar amb l'Antiguitat clàssica. Per contra, la traducció «occidor de guerrers» preferida per Ros implica l'especificació de «guerrer» en comptes d'«home». D'altra banda, Ros usa un terme tan col·loquial com «empaità», mentre que Sabaté es decanta per un «acaçà» que de fet és el que més clarament arrela en la llengua culta anterior.

Un altre passatge que podem prendre com a exemple són les cèlebres paraules dels ancians en veure arribar Hèlena a la muralla tot just abans de la Ticoscòpia (3.156–160).²³ La traducció de Montserrat Ros diu: «No és estrany que els troians i els aqueus de belles gamberes pateixin fatics durant tant de temps per una dona com ella. El seu semblant és ben bé el d'una dea immortal. Però, malgrat tot, per més bella que sigui, que se'n torni amb les naus, que no resti aquí i al capdavant no esdevingui una desventura per a nosaltres i per als nostres fills». Sabaté, per la seva banda, ho tradueix com: «No és d'estranyar que els troians i els aqueus de belles gamberes / pateixin dolors tant de temps per una dona com ella, / que a les deesses que no moren s'assembla que espanta; / però que se'n torni amb les naus, per molt bonica que sigui, i ni als nostres fills ni a nosaltres no ens deixi cap pena quan marxi».

No podem dir que una de les dues traduccions sigui més literal que l'altra. Els vv. 156–157 estan traduïts de manera gairebé idèntica. «No és estrany» i «No és d'estranyar» cerquen, de manera ben similar, la naturalitat en la traducció d'una expressió grega que en una versió més literal voldria dir «No és motiu de blasme...».²⁴ Ros usa el terme més culte «fatics», mentre que Sabaté prefereix «dolors», que no solament és una paraula més habitual, sinó que probablement és més fidel al valor general del grec *ἄλγεα*. El v. 158 és el que demana més esforç d'adaptació sintàctica, en tant que una traducció literal donaria quelcom semblant a «terriblement a les dees immortals a la cara [*de fet, un complement direccional*] s'assembla». Montserrat Ros fa una traducció prou natural en català («El seu semblant és ben bé el d'una dea immortal»), per bé que l'ús de «semblant» i sobretot de «dea» ens situen clarament en un registre culte. Sabaté fa un intent potser no del tot reeixit de mantenir la literalitat de l'adverbi de l'oració original amb «que a les deesses que no moren s'assembla que espanta». L'ús de «que no moren» enfront del més familiar «immortals» està plenament justificat per raons mètriques i ens apropa a un català, de fet, menys col·loquial, allunyat de l'ús d'un terme corrent, però alhora més tècnic com és «immortal», la qual cosa li dona novament

23 Text original:

οὐ νέμεσις Τρώας καὶ εὐκνήμιδας Ἀχαιοὺς
τοῖηδ' ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν·
αἰνῶς ἀθανάτησι θεῆς εἰς ὧπα ἔοικεν·
ἀλλὰ καὶ ὧς τοίη περ ἑοῦδ' ἐν νηυσὶ νεέεσθω,
μηδ' ἡμῖν τεκέεσσι τ' ὀπίσσω πῆμα λίποιτο.

24 Potser aquesta traducció es podria qüestionar, per bé que Kirk l'avalua a 1985 p. 284. L'ús de νέμεσις implica no simplement que «no sigui estrany que...», sinó que d'alguna manera implica una defensa de la decisió de conservar Hèlena, tot i que seria més natural aviar-la. Nicanor Stigmatias parla del terme a *Scholia A* 155c.

una certa coloració de cosa popular, antiga. D'altra banda, «s'assembla que espanta» sembla un intent de mantenir el sentit propi de l'adverbi grec *αἰνῶς*, potser una mica forçat.

Després d'un v. 159 relativament fàcil de traduir, i en què podem trobar encara una certa oposició de registre entre «bella / bonica» —per bé que «bella» sigui un terme del tot accessible—, trobem una interessant diferència entre Ros («que al capdavant no esdevingui una desventura») i Sabaté («no ens deixi cap pena quan marxi»). L'original grec *μηδ' ἡμῖν τεκέεσσι τ' ὀπίσσω πῆμα λίποιτο* —literalment, «que ni a nosaltres ni als nostres fills després desgràcia ens deixi»— segurament permet la doble interpretació: la noció de «deixar desgràcia després» simplement com un més general «ésser motiu de desgràcia», que és tal com ho entén Ros, i una idea més estricta de «deixar desgràcia» en un «després» posterior al moment actual. Hem de dir que ens agrada la literalitat amb què Sabaté defuig el que podríem considerar una adaptació més convencional als modes d'expressió comuns en la llengua d'arribada.

De fet, Sabaté evita sovint la modulació i busca una major literalitat. Un bon exemple el tenim en el terme *δαμόνιε / δαίμονη*, literalment «diví / -ina», un mot de connotacions incertes que els personatges de la *Ilíada* usen de tant en tant per adreçar-se els uns als altres. Segons Brown 2011, pot utilitzar-se amb valor negatiu, negatiu-neutre, neutre i positiu-neutre. A continuació indiquem els passatges en què apareix amb cadascun d'aquests valors segons la classificació de Brown, i la traducció que els ha donat Montserrat Ros:

- Connotacions negatives: 1.561 «maleïda muller», 2.200 «Miserable!», 3.399 «Divina», 4.31 «Malaurada!», 6.326 «Miserable!», 9.40 «Pobre infeliç!», 13.448 «Pobre infeliç!», 13.810 «Infeliç».
- Connotacions negatives-neutres: 2.190 «Miserable!», 6.407 «Dissortat!».
- Connotacions neutres: 6.486 «Malaurada!», 6.521 «Amic!».
- Connotacions positives-neutres: 24.194 «Ah, infeliç!».

Veiem, d'entrada, com l'apreciació que fa Ros sobre el valor exacte del terme en cadascun dels contextos no coincideix necessàriament amb la de Brown. És natural, en tractar-se d'una llengua de corpus i d'un registre que en realitat coneixem només a través de molt poques obres i amb moltes mediacions històriques, com per exemple la comprensió d'aquests textos pels parlants de grec antic d'èpoques molt posteriors. En qualsevol cas, la traductora busca equivalents catalans adequats a cada context. En canvi, Sabaté el tradueix sistemàticament com a «diví / divina», excepte en 1.561 i 9.40, en què no dona cap equivalent del terme, molt probablement per raons mètriques. En contra del que se sol ensenyar a les Facultats de Traducció sobre la necessitat d'adaptar els tractaments, insults, etc., a la llengua d'arribada —en definitiva, de «domesticar» la traducció—, pensem que és una opció igualment vàlida. És una traducció literal en el marc d'una narració en què el sistema de tractaments d'una llengua moderna no tindria cap mena de sentit, en què el lector —o fins i tot oïdor, si aquesta versió arriba a recitar-se— ha de deduir pel context que «diví / -ina» és

un terme que s'usa amb certa freqüència per adreçar-se a una altra persona, i ha de trobar per si mateix les connotacions que pugui tenir.²⁵

4 Les estructures sintàctiques

Una qüestió associada a l'anterior, i que també arriba a un grau molt alt de complexitat, és el de les construccions sintàctiques. El grec homèric té unes estructures oracionals més aviat senzilles, però que sovint —encara que no s'arribi als mateixos extrems que en la poesia llatina— cal expandir en la traducció, perquè les formes gregues de parataxi no tenen sempre un equivalent clar en les llengües romàniques i, sobretot, per l'ús abundant de participis actius, que molts cops només es poden resoldre mitjançant una oració subordinada.

Aquest n'és un exemple entre els centenars que podríem triar: a 5.166s.,²⁶ Montserrat Ros tradueix «Mes, quan Eneas va veure'l fent un gran estrall entre les files guerreres, va endinsar-se en la brega, enmig del fragor de les piques», mentre que Pau Sabaté es decanta per «Quan el va veure Eneas que delmava els rengles dels homes, va anar pel mig de la lluita i per l'esvalot de les llances». Com a terme de comparació, la traducció castellana més literal d'Emilio Crespo fa: «Lo vio Eneas arrasando las hileras de guerreros / y echó a andar entre la lucha y el fragor de las picas».

Totes dues traduccions renuncien a mantenir el caràcter paratàctic de l'original amb focalització en el *τόν* anafòric, que es perd en les traduccions catalanes però es conserva en la de Crespo, segurament perquè aquesta construcció és més idiomàtica en castellà. Tots dos traductors hi han afegit un «quan» per explicitar una relació temporal que en l'original grec queda implícita, i Ros hi afegeix un «Mes» que probablement pressuposa una interpretació adversativa de la primera partícula *δ'* (una opció raonable, però que probablement respon més a la voluntat d'estil de la traductora que a una veritable necessitat). El participi *ἀλαπάζοντα* es tradueix de dues maneres molt diferents: Montserrat Ros resol aquest verb en la construcció «fer un gran estrall» i la posa en un gerundi que sona ben natural. Sabaté es decanta per «que delmava», amb un verb transitiu que té per complement directe els rengles dels homes, a imitació de l'estructura de l'original. Ens agrada aquesta solució per la seva major literalitat, però cal reconèixer que és ambigua, per tal com en una lectura apressada podríem dubtar si Eneas veu algú que delma els rengles dels homes, o és ell mateix qui els està delmant. A continuació, Montserrat Ros, suposem que per assolir una

25 Encara que es tracti d'una posició personal, el cert és que lamentem que el màrqueting entorn de la traducció de Sabaté l'hagi promocionada sobretot com una traducció «accessible», «adaptada al públic actual», etc. De fet, pensem que el principal mèrit de la traducció de Sabaté ve més aviat d'una altra banda: ens fa sentir Homer d'una manera diferent, sense arrabassar-li la seva fonamental estranyesa.

26 Text original:

τόν δ' ἴδεν Αἰνεΐας ἀλαπάζοντα στίχας ἀνδρῶν,
βῆ δ' ἴμεν ἄν τε μάχην καὶ ἀνά κλόννον ἐγχειάω

major naturalitat, elimina la conjunció de coordinació entre «va endinsar-se en la brega» i «enmig del fragor de les piques». En canvi, Sabaté sí que manté aquesta coordinació. Totes dues solucions ens semblen vàlides. La primera sembla més arrelada en la tradició del català escrit, i pensem que la segona conserva més bé l'estructura discursiva de l'original (tot i que reconeixem que aquesta és una opinió discutible). Adonem-nos que en un passatge tan breu i típic de la *Ilíada* hem hagut de plantejar-nos, com a mínim, quina era la manera més adequada d'expressar les relacions entre dues oracions que en l'original estan simplement juxtaposades, com podíem resoldre un participi actiu, i si havíem de mantenir la coordinació entre dos elements circumstancials.

Un altre passatge en què això es fa evident és 11.282s.,²⁷ en què es descriu els cavalls que s'enduen Agamèmnon ferit de la batalla. L'oració ἄφρεον δὲ στήθεα exigeix una modulació: el català no té un verb que expressi que algú «s'escumeja», en aquest cas embruta el seu propi pit amb saliva. De la mateixa manera, ραίνοντο δὲ νέρθε κονίη expressa de manera molt sintètica que els cavalls mateixos s'embrutaven amb pols per sota. En el vers següent hi tenim un φέροντες que, com sol succeir en grec, expressa simple simultaneïtat d'una acció respecte d'una altra, mentre que en català seria més idiomàtic d'explicitar la relació entre totes dues.

Montserrat Ros ho tradueix de la següent manera: «Els banyava el pit la bava que els queia per la boca, i duïen el ventre esquitxat de pols mentre s'enduien lluny de la batalla el sobirà, mig cruixit». En canvi, Pau Sabaté es decanta per: «Els queia bromera pel pit i s'empolsegaven per sota / quan portaven el rei ferit ben lluny del camp de batalla».

Tots dos fan una mateixa transposició gramatical, en tant que ἵπποι és el subjecte implícit de tots dos verbs en grec: tant Ros com Sabaté mantenen els cavalls com a subjecte de la segona oració, mentre que la bava / bromera es converteix en subjecte de la primera. Ara bé, Sabaté, igual que en altres exemples que hem vist, cerca una concisió que l'apropa a l'original, mentre que Ros du a terme una amplificació que, almenys en la nostra opinió, dona una imatge extraordinàriament vívida, per bé que molt allunyada d'aquesta concisió. D'altra banda, tots dos traductors interpreten el participi com a temporal, encara que Ros prefereixi «mentre» i Sabaté triï «quan». En aquest cas ens sembla clar que totes dues solucions són igualment vàlides. Ara bé, crida l'atenció que Ros tradueixi τειρόμενον per un col·loquial «mig cruixit», mentre que Sabaté es decanta per «ferit», que potser en aquest cas no reflecteix igual de bé el terme original, però és vàlid.

27 Text original:

ἄφρεον δὲ στήθεα, ραίνοντο δὲ νέρθε κονίη,
τειρόμενον βασιλῆα μάχης ἀπάνευθε φέροντες.

5 Els noms propis

Un aspecte que distingeix totes dues traduccions és el tractament dels noms. Montserrat Ros ha seguit estrictament les normes de transcripció, fins al punt d'emprar alguna forma que pot resultar-nos artificiosa, com «Aquil·leu» i sobretot «Hèlena», en comptes dels més populars «Aquiles» i «Helena».²⁸ En canvi, Pau Sabaté ha preferit les transcripcions irregulars consagrades per la tradició. Cal dir que, més enllà de les polèmiques entre acadèmics —sobretot entorn de la forma «Hèlena», que no podem negar-ho, no acaba de sonar-nos bé—, no sembla que aquesta qüestió tingui massa importància. No solament perquè en realitat afecta molt pocs noms, sinó sobretot perquè l'elecció entre una forma i l'altra és en últim terme arbitrària i respon a motius molt obvis.

Una altra qüestió que té més importància, en què la traducció de Pau Sabaté s'allunya de la tradició acadèmica i, aquest cop sí, s'apropa al lector mitjà, és en la desaparició dels patronímics. Aquests abunden en Homer i se solen transcriure tal qual: «Atrida», «Laertiada», «Cronida», i això és òbviament el que fa Montserrat Ros. Sabaté, en canvi, els transforma en «fill d'Atreu», «fill de Laertes», «fill de Cronos», i en algun cas en formes alternatives com «Aiant de Telamó». En aquest cas és ben cert que la innovació facilita la lectura al desconexor de la *Iliada*, i al cap i a la fi els patronímics homèrics no formen part d'un sistema de noms establert i lligat a una realitat administrativa, com succeeix per exemple amb el patronímic rus.

Ara bé, hi ha un cas en què les estratègies adoptades per Sabaté en el tractament dels noms dels personatges sí que poden produir un efecte de distanciament. Pensem en quelcom tan típic de la poesia grega antiga, i tan aliè a les formes literàries a què solem apropar-nos, com un catàleg, l'enumeració de tots els elements d'una classe, com poden ser noms de divinitats, però també de contrades, etc. En algun cas Pau Sabaté procedeix a traduir al català noms que normalment llegim en grec. Si l'enumeració com a recurs poètic ja produeix un cert estranyament del lector modern respecte del text poètic —perquè és un procediment estrany als nostres hàbits, i perquè el posa davant de noms que podríem qualificar d'exòtics—, crea un doble estranyament en el lector acostumat a llegir literatura grecollatina.

Així, l'enumeració de les Nereides a 18.39–49.²⁹ Montserrat Ros ho tradueix de la següent manera:

28 Opció ben lògica, en tant que les normes de transcripció al català dels noms grecs i llatins van quedar fixades en un llibre en què va participar la traductora mateixa: Alberich, Morera, Ros 1993.

29 Text original:

ἐνθ' ἄρ' ἔην Γλαύκη τε Θάλειά τε Κυμοδόκη τε
 Νησαίη Σπειώ τε Θόη ἢ Ἀλίη τε βοῶπις
 Κυμοθόη τε καὶ Ἀκταίη καὶ Λιμνώρεια
 καὶ Μελίτη καὶ Ἴταιρα καὶ Ἀμφιθόη καὶ Ἄγαυή
 Δωτώ τε Πρωτώ τε Φέρουσά τε Δυναμένη τε
 Δεξαμένη τε καὶ Ἀμφινόμη καὶ Καλλιάνειρα
 Δωρίς καὶ Πανόπη καὶ ἀγακλειτὴ Γαλάτεια

Hi havia Glauce, Tàlia i Cimòdoce, Nesea, Espio, Toa i Hàlia de grans ulls bovins, Cimòtoe, Actea i Limnorea, Mèlita, Iera, Amfítoc i Àgave, Doto, Proto, Ferusa i Dinàmene, Dexàmene, Amfínome i Callianira, Doris, Pànope i la molt famosa Galatea, Nemertes, Apseudes i Callianassa, i també Clímene, Janira i Janassa, Mera, Oritia i Amàtia de formosos rulls, i altres Nereides que habiten en el fons marí.

Aquest desplegament de noms deixarà indiferents uns lectors i n'encisarà d'altres. Però en qualsevol cas el que tenim aquí són una sèrie de termes que el lector català relacionarà de seguida amb la Grècia clàssica i amb tots els coneixements previs, representacions i estereotips que ja tingui assumits.

En canvi, Pau Sabaté tradueix:

Allí hi havia Blanca i Abundosa i Trencaones, / Illeuca, Gruta i Rabent, i Salada d'ulls de vedella, / Ona-rabent i Costanera, i també, Maresmenca, / i Melosa i Tèbia i Pertot-rabent i encara Gloriosa / i Donadora i Primera i Duera i també Poderosa, / Rebedora i Governadora i, amb elles, Homebonica, / i Doris i Totavista, i Galatea gloriosa, Veritable i No-mentidera i encara Callianassa, / i Clímene amb Ianira hi era, i també amb Ianassa, / amb Mera i Oritia i la ben vestida Sorrenca, i les altres filles de Nereu del fons del salobre.

Certament, unes deesses marines anomenades «Costanera» i «Maresmenca» no comporten una major familiaritat que «Actea» i «Limnorea», però sens dubte arrossegueu unes connotacions diferents. L'enumeració de les Nereides ja no evoca primàriament la Grècia antiga, amb tot el que això comporta, sinó, en el cas d'aquests dos noms, els elements geogràfics que es troben en el mar. En altres com «Veritable» i «No-mentidera», qualitats que en un context com aquest no tenen un contingut clar, queden embolcallades en el misteri que envolta la divinitat.

La versió de Montserrat Ros simplement segueix el model amb què estem familiaritzats els lectors més o menys habituals de literatura grecollatina, i que ja hem vist en altres traduccions d'Homer en català i en d'altres llengües. La versió de Sabaté, en canvi, trenca els motlles i restitueix als noms parlants el caràcter que els és propi, i ens fa llegir Homer d'una altra manera. Aquí clarament la traducció de noms propis no «familiaritza» ni «domestica» el text homèric. En la mesura que fa alguna cosa, és la contrària. Produeix un efecte d'estranyesa en el lector que coneix la poesia grega per mitjà de traduccions més convencionals, i un efecte d'estranyesa diferent, per l'enumeració de noms parlants que no

Νημερτής τε καὶ Ἀψευδής καὶ Καλλιάνασσα:
 ἔνθα δ' ἔην Κλυμένη Ἰάνειρά τε καὶ Ἰάνασσα
 Μαῖρα καὶ Ὠρείθυια εὐπλόκαμός τ' Ἀμάθεια
 ἄλλαι θ' αἰ κατὰ βένθος ἄλως Νηρηίδες ἦσαν.

tenen una rellevància òbvia en la narració, en el lector que tot just comença a apropar-se al món clàssic.

No podem estar-nos de comentar un parell de qüestions tangencials. D'una banda, la traducció «i altres Nereides» de Montserrat Ros no és del tot afortunada, perquè l'original grec més aviat ve a dir «(totes) les altres Nereides». Però la cosa no té gaire importància. Sobre la traducció de Sabaté, hem de dir que no entenem el criteri que el du a traduir la majoria dels noms de les Nereides i deixar en la seva forma original altres com Callianassa, que es podria traduir perfectament com «Bella-reina» o quelcom similar.

6 El problema del vers

Ni la traducció de Ros ni la de Sabaté segueixen estrictament l'ortodòxia de l'hexàmetre català, però alhora totes dues ens remetent d'alguna manera a la tradició anterior. Totes dues, necessàriament, cauen en una certa artificiositat inherent al trasllat d'una forma poètica d'una llengua a una altra. Totes dues, en diferent mesura i per procediments diferents, renuncien a la reproducció estricta de l'hexàmetre clàssic, i per tant, abandonen la imitació gairebé arqueològica de la forma del vers grec. A partir d'aquí, els camins divergeixen.

Montserrat Ros fa un experiment prou interessant. Malgrat que tradueixi en prosa —com de fet s'han traduït tantes *Iliades* en tantes llengües, també en català—, malda per reproduir en el seu text, de manera no sistemàtica, el ritme dactílic que és la base de l'hexàmetre grec. Al contrari de traduccions com la castellana d'Emilio Crespo, que conserva la forma gràfica del vers i, per tant, posen de relleu que es tracta d'un poema, encara que aquest no tingui una veritable forma mètrica,³⁰ la versió de Ros no està presentada com un poema però conserva parcialment una de les característiques d'aquest, per a qui pugui percebre-la.

Creus 2019a observa que en la traducció de Ros el final de període coincideix sovint amb la clàusula heroica.³¹ Es tracta d'un procediment interessant, en tant que una estructura rítmica que en l'original sol marcar final de vers indica aquí el final de període sintàctic. Així, el text compost per Ros evoca el funcionament del vers original, sense reproduir-lo.

De la mateixa manera, manté en la mesura del possible una traducció única per a les diferents fórmules de què es compon l'estil homèric. Això sembla que hauria de ser una exigència ben bàsica: si el text original expressa quelcom sempre amb les mateixes paraules, el text d'arribada hauria de fer igual. Però a part que això no sigui sempre possible

30 Pòrtulas, en el seu pròleg a la *Iliada* de Montserrat Ros, p. 19, fa notar que aquesta és l'opció dels que ell anomena «lectors *reals*» dels textos clàssics. Ara bé, és cert que pel context sembla que es refereix als estudiants universitaris, per als quals, sens dubte, una traducció d'aquesta mena amb el text original acarats és el mitjà ideal per facilitar (a vegades excessivament) la traducció. D'altra banda, és cert que en un context en què gairebé ningú no té oïda per a reconèixer versos aquesta és una manera eficaç de «fer sentir» que s'està llegint un poema, i fins i tot de mantenir-ne l'estructura almenys en part.

31 Curiosament, Oliva 1988 p. 95 subratlla que l'únic element de l'hexàmetre català que el lector desconexador de la mètrica clàssica pot reconèixer com a rítmic és justament aquesta cadència final.

ni tingui la mateixa importància, hem de recordar que l'estil formulari de l'original homèric i la seva continuada repetició d'expressions, grups de paraules i fins i tot paraules isolades dins de posicions determinades dins del vers no és una mera repetició que destaquï dins d'un text «normal», sinó que ben al contrari, l'estil formulari es troba en la base mateixa de la constitució del text, com un teixit de *Leitmotiven* sense el qual no podria adquirir la forma que li és pròpia. Per això mateix el seu trasllat en traducció no és una qüestió banal. Una traducció en prosa d'Homer apropa el text als nostres hàbits de lectura, però alhora la reiteració de fórmules fa que aquesta prosa torni a allunyar-se'n. El traductor ha d'elegir què vol ressaltar, i no hi ha dubte que una traducció acurada de les fórmules com a fórmules contribueix a fer palès que la *Iliada* no entra dins dels motlles textuals a què en general estem acostumats.³²

La *Iliada* de Pau Sabaté sí que està composta en hexàmetres, però mitjançant el procediment flexibilitzador d'afegir una anacrusi d'una, o fins i tot de dues síl·labes, cada cop que el traductor ho considera convenient. Entenem que el resultat és bo i funciona, però bé que evita un dels principals reptes de l'hexàmetre ribià: començar cada vers amb una síl·laba tònica, o que almenys pugui fer el paper de tònica, quelcom difícil d'aconseguir en català. Precisament perquè això pressuposa una certa violència sobre el llenguatge, és una de les característiques que individualitzen aquest vers.

La transposició d'una forma poètica d'una llengua a una altra no és mai una tasca senzilla. Pot donar-se en nivells molt diferents, segons quines siguin la llengua origen i la meta. Pensem, en un extrem, en la traducció d'un sonet italià al català. Tenim dues llengües semblants, amb una forma mètrica que funciona de manera similar en totes dues. Podem plantejar-nos si l'adaptació mètrica ens farà perdre contingut de l'original, si és preferible una traducció en prosa, etc. Ara bé, és ben clar que en tots dos casos ens les hem amb la transposició d'un conjunt de rimes i accents que funcionen de manera similar en totes dues llengües. En l'altre extrem, suposem que volem traduir al català poemes xinesos clàssics. Les característiques, tant de la llengua xinesa clàssica com de les formes mètriques que s'hi usen, impedeixen tota veritable transposició d'aquestes a una llengua romànica.³³

El vers del grec antic es trobaria en un terreny intermedi. S'estructura entorn de la quantitat sil·làbica i les pauses, i la seva transposició al català, ho diem de bell nou, és molt artificial. El ritme s'estructura sobre un únic principi bàsic, la quantitat sil·làbica, que substituïm per l'accentuació de mot o (si escau) de frase. La legitimitat d'aquesta operació pot ser discutida des de molts punts de vista i defensada des de molts d'altres, però és prou obvi què estem fent: una operació d'abstracció per la qual entenem que el ritme sil·làbic del grec antic queda recollit d'alguna manera en el ritme accentual del català. Podem apreciar aquesta operació pels seus valors estètics intrínsecs —que sens dubte en té, quan els

32 Martínez García 2001 fa notar que la versió castellana de Bergua elimina en part fórmules i epítets: «*la sensación que deja es la de que Bergua arregla o acomoda la de Segalá a sus propios criterios para convertir la obra en una novela*». Suposem que aquest podria ser un exemple de traducció domesticadora, sense arribar a caure en la mera adaptació.

33 Una bona exposició de la mètrica del xinès clàssic es troba a Cheng 1977.

resultats són bons—, podem buscar suport teòric per defensar que hi ha un ritme subjacent que és el mateix,³⁴ però els fets bàsics són els que són.

En general la discussió gira entorn de la «naturalitat» d'aquest vers. És una discussió interessant, sens dubte, per bé que hem de tenir present que l'apreciació del vers *per se* es produirà només en una minoria de lectors. Dins el sistema del grec antic l'hexàmetre indica que aquell text que estem llegint és èpic, que es tracta d'èpica. En canvi, el lector català no identifica espontàniament l'hexàmetre amb el gènere èpic. Però no ens enganyem: per al lector culte mitjà de la Catalunya actual, un hexàmetre no és un objecte immediatament recognoscible, però un alexandrí tampoc.³⁵ I si ho prenem en la direcció contrària: el lector que tingui la sort de poder gaudir d'un alexandrí *qua* alexandrí, probablement també gaudirà d'un hexàmetre, o tindrà interès suficient per aprendre a gaudir-ne. Així doncs, l'esquema mètric es transforma en un significant sense significat, que de fet molts lectors moderns no identificaran ni tan sols com a significant. En el millor dels casos, en un marcador de literarietat, que el lector omplirà de contingut mitjançant lectures alienes al poema mateix.

Ara bé, això últim, que a vegades ha estat criticat, no ens sembla malament. L'ús de l'hexàmetre en la traducció de la *Iliada* té un valor intrínsec com a experiment literari, o ras i curt, com a creació poètica, i només per això paga la pena. En molt bona mesura, el valor que tindrà l'ús del vers hexamètric per a la majoria de lectors serà, per dir-ho així, arqueològic, i hi arribaran a través dels coneixements afegits que els permetran de gaudir del poema: sabran que el ritme d'aquells versos evoca, d'una manera o una altra, el de l'original homèric, i això en si mateix tindrà un valor en l'acte de lectura, encara que la majoria dels lectors no puguin contrastar de veritat aquestes estructures mètriques amb les que són pròpies de la tradició catalana.

De totes maneres, és perfectament possible de defensar la transposició de formes mètriques d'una llengua a una altra des d'un punt de vista diferent, problemàtic, però que no podem deixar de banda. Com deia Manuel de Montoliu: «[l'hexàmetre clàssic] en la llengua poètica dels clàssics grecs i llatins constitueix una unitat no sols rítmica sinó estilística, que tot traductor sensible a la beutat del seu original ha de tenir recança d'esquarterar i destruir».³⁶ Adonem-nos que aquí no estem parlant només d'un ritme percebut *qua* ritme, sinó d'una correspondència entre les unitats discursives de l'original i les de la traducció. Almenys des d'aquest punt de vista, la transposició d'un ritme quantitatiu a un d'accentual pren un altre sentit: ja no es tracta de fer sentir amb l'oïda el ritme de l'original, sinó d'aconseguir que el text meta reproduïxi unes determinades estructures discursives.

34 Cf. la complexa anàlisi a Fabb 1997 i a Fabb i Halle 2008.

35 Cf. Oliva 1988, 93. No pretenem invalidar les afirmacions d'Oliva, que de fet entén molt més que nosaltres en aquestes qüestions, però sí donar-los una dimensió diferent. Tomàs Bellpuig (1926, 399) parla de la necessitat d'una «llarga i penosa reeducació d'oïda» prèvia al gaudi dels metres clàssics en català. Òbviament provenia d'un sistema educatiu molt diferent del nostre.

36 Montoliu 1918 p. 77, que citem via Medina 1978.

No cal dir que aquest punt de vista és igualment discutible i implica un *parti pris*: suposar que, pel fet que el text d'arribada reproduceixi un sistema de síl·labes marcades, pauses, etc., la forma que prendrà el discurs tindrà una afinitat efectiva amb la de l'original. És un tema summament complex que no resoldrem ara, però que podem exemplificar amb un dels passatges que ja hem citat. Vèiem com, d'un mateix passatge grec (11.281–2), Ros en feia «Els banyava el pit la bava que els queia per la boca, i duïen el ventre esquitxat de pols mentre s'enduien lluny de la batalla el sobirà, mig cruixit», i Pau Sabaté «Els queia bromera pel pit i s'empolsegaven per sota / quan portaven el rei ferit ben lluny del camp de batalla». Podem dir moltes coses a favor i en contra tant d'una traducció com de l'altra, però hi ha quelcom que és indubtable: el text de Ros, en prosa, perd la concentració de l'original, mentre que podem entendre que l'expressiva concisió del de Sabaté es deu, almenys en part, a la voluntat de reproduir l'esquema hexamètric. Adonem-nos que, encara que la traducció de Ros segueixi un ritme dactílic —el passatge que citem aquí no n'és el millor exemple—, l'efecte de què estem parlant ara no ve donat simplement pel ritme, que també hi seria encara que d'un hexàmetre original en féssim tres.³⁷ Així, les dues traduccions actuen d'acord amb principis diferents. Si admetem que el ritme dactílic és quelcom que de veritat es pot traslladar d'una llengua en què el ritme ve marcat per la quantitat sillàbica a una altra en què gira entorn de l'accent d'intensitat, podem dir que la traducció de Ros —dins dels límits que li imposa la asistematicitat en el ritme, el fet que sigui prosa— cerca de reproduir el mer ritme sonor de l'original, mentre que la de Sabaté, en traslladar la *Iliada* hexàmetre per hexàmetre —per bé que transformi aquest vers en una cosa una mica diferent, adaptada a la prosòdia del català— tendeix a reproduir també en un altre pla l'organització discursiva de l'original.

7 Conclusions

Sapir 1921, cap. 11 desenvolupa una hipòtesi sobre la literarietat que potser no podríem defensar en el marc de la Lingüística i dels Estudis Literaris actuals, però que de tota manera resulta encara suggestiva: que en l'obra literària hi ha un pla d'articulació més profund, relativament independent de la llengua que s'usi en cada cas, i que es pot conservar en la traducció, i un altre de més superficial, lligat a les peculiaritats formals de l'idioma en què estigui escrita l'obra. A partir d'aquí, entenia que les obres literàries en què el primer pla d'articulació té més pes aguanten millor la traducció, i posava com a exemple Shakespeare, mentre que aquelles que aconsegueixen el seu efecte a través dels trets formals immediatament perceptibles de l'idioma de què es tracti són molt més difícils de traduir, i les exemplificava amb Swinburne. Ho il·lustrava amb un exemple musical: les fugues de

³⁷ En general, Ros tendeix a afegir paraules al text, més que no pas restar-ne, a fi de clarificar-lo i eliminar ambigüitats. No ens sembla malament, per bé que incorri en errors puntuals de traducció com els que indica Creus 2019a. Estaria bé que en una edició futura es corregissin, ni que fos amb una nota que en deixi constància.

Bach són una obra mestra en un pla estructural que retrobarem amb independència de l'instrument que executi l'obra, mentre que una polonesa de Chopin no pot dissociar-se de la impressió sensorial que ens produeix la sonoritat del piano.

És així, realment? Podríem trobar molts arguments a favor o en contra, però probablement el nostre coneixement del funcionament del llenguatge encara no ens permet de dir-ho amb certitud. Adonem-nos, en qualsevol cas —i l'exemple de Shakespeare ho fa ben palès— que Sapir no parlava d'obres en què la forma lingüística sigui més o menys treballada, sinó d'obres que poden tenir una forma lingüística molt elaborada i, per sota d'aquesta, unes estructures més profundes —Sapir parla de *intuitive record of experience*—³⁸ que es conserven millor en una traducció.

En qualsevol cas, els poemes homèrics es trobarien indubtablement entre aquestes últimes. En la *Iliada* i l'*Odissea* trobem dos poemes d'una llargària considerable que, en una traducció realitzada amb una mínima competència, preserven sempre alguna mesura de l'interès i el vigor narratiu de l'original. En aquest sentit, la tasca realitzada, cadascun a la seva manera, per Montserrat Ros i Pau Sabaté és agraïda, si més no. Per bé que voldríem evitar afirmacions genèriques, i en definitiva indemostrables, del tipus «la *Iliada* capta la imaginació del lector de qualsevol època» —podem estar-ne segurs?—, és ben cert que el material mateix amb què treballen gairebé garanteix que el text final conservi un cert atractiu.³⁹

Però alhora, un treball seriós de traducció de la *Iliada* a una llengua moderna pressuposa sempre una tasca ingent, pels motius que hem anat indicant. Segurament és molt més fàcil d'aconseguir una traducció atractiva per al lector modern de la *Iliada* o l'*Odissea* que d'una tragèdia d'Eurípides o dels fragments d'un líric grec arcaic, potser amb alguna excepció com Safo de Lesbos.

Però els problemes de fons són els mateixos, i fins i tot més aguts encara, en tant que sabem encara menys sobre com funcionava el poema en el seu context immediat. Una traducció senzilla de la *Iliada* en una prosa descolorida dóna més bon resultat —fins i tot si aquest resultat no ens agrada— que una versió anàloga de l'*Oresteia* d'Èsquil. Una labor de traducció seriosa de la *Iliada*, conscient de les dificultats inherents a aquesta tasca, és extremament difícil. Podem concloure que tant Montserrat Ros com Pau Sabaté, cadascun a la seva manera, han estat a l'alçada de la tasca que s'havien proposat i que les seves *Ilíades* no són simples traduccions mecàniques. Totes dues parteixen d'una proposta coherent d'interpretació del text d'origen i forneixen un magnífic text d'arribada, que ens ofereix una nova mirada sobre el poema d'Homer.

38 Sapir 1921, 106.

39 Òbviament hi ha, o pot haver-hi, traduccions simplement il·legibles. Però ara pensem només en traduccions realitzades amb una mínima competència.

Bibliografia*Edició de textos antics esmentades*

- Allen, T. W. (ed.), *Homeri Ilias*, 3 vols. Oxford: Oxford University Press, 1931.
 Erbse, H., *Scholia Graeca in Homeri Iliadem*, 7 vols. Berlín: De Gruyter, 1969–88.

Traduccions catalanes de la Ilíada esmentades

- Homer, *Ilíada*, trad. Manuel Balasch i Recort. Barcelona: Selecta, 1971.
 Homer, *Ilíada*, trad. Miquel Peix i Crespi. Barcelona: Alpha, 1978.
 Homer, *Ilíada*, trad. Joan Alberich i Mariné. Barcelona: La Magrana, 1996.
 Homer, *Ilíada*, trad. Manuel Balasch i Recort. Barcelona: Proa, 1997.
 Homer, *Ilíada*, trad. Montserrat Ros i Ribas. Martorell: Adesiara, 2019.
 Homer, *Ilíada*, trad. Pau Sabaté i Marqués. Barcelona: Alpha, 2019.

Traduccions castellanes de la Ilíada esmentades

- Homero, *Ilíada*, trad. Jorge Bergua Caveró. Madrid: Ediciones Ibéricas, 1943.
 Homero, *Ilíada*, trad. Francisco Sanz Franco. Barcelona: Avesta, 1971.
 Homero, *Ilíada*, trad. Emilio Crespo Güemes. Madrid: Gredos, 1991.
 Homero, *Ilíada*, trad. Agustín García Calvo. Zamora: Lucina, 1995.

Referències bibliogràfiques

- Alberich, J., Morera, J., Ros, M., *La transcripció dels noms propis grecs i llatins*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1993.
 Badell, H., ressenya d'«Homer, *Ilíada*. Pròleg de Jaume Pòrtulas. Introducció de Francesc J. Cuartero. Traducció de Montserrat Ros. Notes a la traducció i índex de noms propis a cura de Joan Alberich. Martorell: Adesiara, 2019. 1.164 pp.», *Anuari TRILCAT* [en línia], núm. 9, 2019, pp. 133–40.
 Bellpuig, T., «La possibilitat d'imitació de les formes mètriques clàssiques en català», *La Paraula Cristiana*, núm. 17, 1926, p. 399.
 Brown, H. P., «A Pragmatic and Sociolinguistic Account of Δαμόνιε in Early Greek Epic», a *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, núm. 51, 2011, pp. 498–528.
 Cheng, F., *L'Écriture poétique chinoise*. París: Éditions du Seuil, 1977.
 Creus, E., «La ira d'Aquilles canta de nou», 1 i 2, *La lectora: revista digital de crítica literària*, 2019a: <http://lalectora.cat/2019/11/19/la-ira-daquilles-canta-de-nou/> i <http://lalectora.cat/2019/11/26/la-ira-daquilles-canta-de-nou-2/>
 Creus, E., «Homer per a uns felços molts», a *La lectora: revista digital de crítica literària*, 2019b: <http://lalectora.cat/2019/12/03/3651/>
 Fabb, N., *Linguistics and Literature: Language in the Verbal Arts of the World*. Oxford: Blackwell, 1997.
 Fabb, N. i Halle, M., *Meter in Poetry: A New Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

- Kirk, G. S. (ed.), *The Iliad: A Commentary*, 6 vols. Cambridge: Cambridge University Press, 1985–1993.
- Martínez García, O., «Hermes, el dios que envejece. Un ejemplo: la *Ilíada*», *Hermeneus*, núm. 3, 2001, pp. 211–235.
- Medina, J., «L'hexàmetre i el díptic elegíac en la poesia catalana», *Els Marges: revista de llengua i literatura*, núm. 14, 1978, pp. 3–30
- Montoliu, M. de, ressenya de *La Eneida*, traducció de mossèn Llorenç Riber (Barcelona: Editorial Catalana, MCMXVIII), *La Revista*, núm. 59, 1918, pp. 77–78.
- Mussarra, J. J., «A propòsit de la *Ilíada* de Conrad Roure». Dins: Garcia, I, Sanz, D., Zaboklicka, B. (eds.), *Traducció indirecta en la literatura catalana. V Simposi sobre traducció i recepció en la literatura catalana contemporània*. Lleida: Punctum, 2014, pp. 35–56.
- Oliva, S., *Introducció a la mètrica*. Barcelona: Quaderns Crema, 1988.
- Parcerisas, F., *Traducció, edició, ideologia. Aspectes sociològics de les traduccions de la «Bíblia» i l'«Odissea» al català*. Vic: Eumo, 2009.
- Pòrtulas, J., *Introducció a la *Ilíada*: Homer, entre la història i la llegenda*. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 2008.
- Puigtobella, B., «La veu dels déus i la llengua dels mortals», en la revista digital *Núvol*, 2019: <https://www.nuvol.com/llobres/veu-dels-deus-llengua-mortals-67454>
- Sapir, E., *Language: An Introduction to the Study of Speech*. Nova York: Harcourt, Brace, 1921.
- Venuti, L., *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres i Nova York: Routledge, 1995.
- Venuti, L., *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, Londres i Nova York: Routledge, 1998.

El somni d'una nit d'estiu en la traducció de Josep Carner: la mediació francesa

MARCEL ORTÍN
Universitat Pompeu Fabra¹
marcel.ortin@upf.edu

DOI: <https://doi.org/10.31009/anuaritrlcat.2021.i10.04>

Data de recepció: 30 de gener de 2022

Resum: L'any 1907 Josep Carner va traduir la comèdia de Shakespeare *A Midsummer Night's Dream* partint de la versió francesa que n'havia fet François-Victor Hugo, publicada el 1859. *El somni d'una nit d'estiu* es va donar a conèixer el 1908, en una col·lecció d'obres dramàtiques de Shakespeare anomenada Biblioteca Popular dels Grans Mestres (1907–1910); el 1909 en va aparèixer una segona edició amb canvis mínims. La primera part d'aquest article examina les raons que van portar Carner a la pràctica de la traducció indirecta; la segona part demostra que la seva traducció depèn del text d'Hugo. Reconegut per Carner mateix com el producte d'un traductor «fantàstic» més que no pas «científic», l'experiment literari es va beneficiar de la fidelitat del traductor francès al sentit literal de Shakespeare.

Paraules clau: Josep Carner, William Shakespeare, François-Victor Hugo, traducció indirecta

Abstract: In 1907 Josep Carner translated Shakespeare's comedy *A Midsummer Night's Dream* from François-Victor Hugo's French version, published in 1859. *El somni d'una nit d'estiu* was released in 1908, in the series of Catalan translations of Shakespeare's plays called Biblioteca Popular dels Grans Mestres (1907–1910); a second edition with minor changes appeared in 1909. The first section of this article examines the reasons that led Carner to the practice of indirect translation; the second section provides proof of his translation's dependence from Hugo's text. Acknowledged by Carner himself as the product of a «fantastic» rather than a «scientific» translator, his literary experiment benefitted from the French translator's faithfulness to Shakespeare's literal sense.

Key words: Josep Carner, William Shakespeare, François-Victor Hugo, indirect translation

Introducció

Josep Carner va publicar a la Biblioteca Popular dels Grans Mestres, de l'editorial barcelonina E. Domènech, tres traduccions del teatre de Shakespeare: *El somni d'una nit d'estiu* (1908), *Les alegres comares de Windsor* (1909) i *La tempesta* (1910). És l'únic traductor que apareix més d'un cop en aquesta col·lecció inicialment pensada per a traduccions dels clàssics i finalment consagrada en exclusiva al teatre de Shakespeare, amb setze volums (1907–1910) que es revelen molt poc homogenis pel que fa a l'orientació de la llengua literària i als criteris de traducció.²

1 La redacció d'aquest treball s'ha beneficiat d'un ajut a la investigació concedit per la Institució de les Lletres Catalanes (Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 2018, ref. CLT032-18-00008) i s'inscriu en el projecte de recerca PID2020-119952GB-I00/MICIN/AEI/10.13039/501100011033, finançat pel Ministerio de Ciencia e Innovación i l'Agència Estatal de Investigació.

2 Per a una descripció general de la col·lecció, en el context de les traduccions al català del teatre de Shakespeare publicades en el primer terç del segle xx, vegeu Esquerra ([1937] 2009, 139–145) i Pujol (2007, 35–41 i 181–182).

La triple aportació de Carner va ser avaluada per Ramon Esquerra amb judicis crítics precisos:

La fidelitat no és la característica d'aquestes traduccions. Són fetes de pressa i molt possiblement sobre textos no anglesos, com tantes d'altres de la mateixa col·lecció. En realitat, el traductor ja ho havia reconegut implícitament en la introducció al *Somni d'una nit d'estiu* [...]. | Feta aquesta confessió no és d'estranyar que les seves traduccions siguin més aviat una visió carneriana de Shakespeare que una autèntica versió. Així, el lèxic mateix és del més pur estil carnerià, amb tots els defectes i qualitats que tenia en el moment en què foren escrites [...]. | De les tres traduccions, la més fidel és, sens dubte, la de *The Merry Wives of Windsor*, i la més acurada; *El somni* la menys fidel i la més personal del poeta català. *La tempesta* dona la impressió d'haver estat feta molt de pressa. (Esquerra [1937] 2009, 141–143)

El fet que la traducció del *Somni* sigui «la menys fidel i la més personal» de les tres explica, sens dubte, que fos també la preferida de Carner en aquell moment. Sabem que al novembre de 1907 ja hi treballava;³ al gener de 1908, poc abans de l'aparició del llibre, en va fer una lectura pública;⁴ i l'any 1911, en el moment de resseguir les fites d'una carrera literària encara incipient, va posar-la entre les obres més importants que havia escrit (amb només una altra traducció: la seva versió en llenguatge arcaïtzant de *Les floretes de sant Francesc*, 1909).⁵

Aquestes traduccions són les úniques que va fer del teatre de Shakespeare. Vistes amb perspectiva, la del *Somni* també s'ha de considerar la més interessant des del punt de vista de la història de la cultura. La voluntat d'experimentació literària del Carner jove conflüïa aquí amb el seu interès a renovar en profunditat el teatre català, partint de les possibilitats que creia que podia oferir-li el gènere de la comèdia. Per aquesta raó, no es va limitar a proporcionar un text: en diversos escrits d'acompanyament (el pròleg i un parell d'articles) va voler identificar i subratllar certs valors específics en l'obra dramàtica de Shakespeare, i en el mateix *Somni* abans i després de saber que es representaria, coincidint amb declaracions seves més generals a favor del teatre en traducció i del teatre en vers.⁶

3 Segons la carta del 26 de novembre de 1907 a Maria Antònia Salvà (ed. Julià 1997, 232).

4 «Hoy, a las nueve y media de la noche, en el salón de cátedras del Ateneo Barcelonés, don José Carner leerá algunos fragmentos de su traducción catalana, próxima a publicarse, del *Sueño de una noche de verano*, de Shakespeare. | El acto será público» (*La Vanguardia*, dissabte 18 gen. 1908, 3).

5 *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, anomenada *Enciclopedia Espasa*, 1a ed., vol. 11 (1911), s. v. «Carner (José)». Per la precisió de les informacions que conté aquest article sense signar, la font n'havia de ser ell mateix.

6 Aquests tres textos són, respectivament: «Abans que tot», pròleg a William Shakespeare, *El somni d'una nit d'estiu* (Carner 1908a); «Del Shakespeare en llengua catalana» (Carner 1907); i «Del *Somni d'una nit d'estiu*» (Carner 1908b). Els dos primers es poden llegir a Ortín (2017, 157–159 i 177–181); en el mateix llibre hi ha una descripció sumària de la seva activitat i el seu ideari com a traductor de teatre, amb remissions als

L'estudi que segueix té en compte la complexitat del context en què es va produir la traducció, però es concentra en l'examen d'un sol aspecte que va resultar decisiu per a la conformació del text: el seu origen en una versió francesa, concretament la de François-Victor Hugo.

Les raons de la traducció indirecta

L'any 1901, encara un adolescent, i amb la sornegueria que caracteritza els seus primers escrits, Carner va enumerar «la formidable host de microbis que gambeja sobre el bell camp de nostra literatura»; en la relació, al costat dels escriptors «mascles», «filosops» i «superhomes», hi va posar també el «traductor indirecte». Podria semblar que vuit anys després ell mateix s'havia convertit en un d'aquests «microbis», atès que les tres versions de Shakespeare de 1908–1910 no són fetes sobre els textos anglesos originals, com ja va apuntar Esquerra; però la veritat és que en aquell moment la seva aproximació a l'operació de traduir havia fet un gir en rodó. Ara el seu interès estava centrat en la recreació literària que la traducció d'obres clàssiques possibilitava o autoritzava, o fins i tot exigia, al seu entendre. Per a justificar-ho, en el pròleg que va escriure per a la traducció del *Somni* (1908a, 7) va recórrer a una sentència irònica d'una certa força argumentativa, per la referència a les característiques de l'obra mateixa que traduïa, i intelligent en la mesura que resumia bé el seu propòsit sense concretar-lo: «Aquest llibre és fruit, senzillament, d'haver somniat el *Somni*».

El fet és que l'any 1907, quan va començar la traducció, Carner encara no sabia anglès. Sí que coneixia el francès, que al continent europeu era la llengua internacional de la informació i l'alta cultura, en aquell moment, i a Espanya tenia una certa presència en l'educació mitjana i superior al costat del llatí i, naturalment, del castellà. El coneixia molt bé perquè l'havia pogut assimilar de primera mà des de petit: a casa, amb la seva mare, que tenia formació francesa i un hàbit de lectora en aquesta llengua;⁷ i al Colegio de San Miguel (llavors al carrer del Governador, avui de Duran i Bas, no gaire lluny del seu domicili familiar del carrer del Doctor Dou), una institució educativa fundada el 1868 per un sacerdot francès i regentada des del 1895 pels Missioners del Sagrat Cor, també d'origen francès.⁸

estudis que se n'han ocupat (2017, 22–25, 117–120, 122–125 i 138–139), i la reproducció d'altres textos seus sobre la renovació del teatre (2017, 155–156 i 161–169).

7 «La meva mare, formada en una institució religiosa francesa, era d'una sensibilitat finíssima. Potser ella s'hauria estranyat si jo li hagués dit que el seu fill era catalanista, però quan jo vaig començar d'ésser un minyonet una mica entenen, solia dir-me els dissabtes: —Porta'm, per a llegir-lo demà, un llibre triat, en francès o en català.» Carta a Albert Manent, octubre de 1963 (ed. Subirana 2002, 201).

8 Hi va cursar el primer i el segon ensenyament, fins al 1897, any en què es va matricular a la Universitat de Barcelona. Vegeu Manent ([1969] 1982, 11) i Coll (2004, 219–222), que transcriu un «Curriculum vitae» redactat pel mateix Carner el 1946 (reproduït també a la correspondència de Carner amb Alfonso Reyes i El Colegio de México, carta a Daniel F. Rubín del 8 de desembre de 1946, ed. Soler 2009, 412–414). Es pot llegir una breu història del Colegio de San Miguel a l'adreça <<https://www.csm.cat/historia/>> (consulta: 28 oct. 2021).

Carner no va començar a estudiar l'anglès fins al 1911. Es pot determinar aquest any amb una certa seguretat perquè correspon al record que en tenia Josep M. de Sagarra, consignat en les seves *Memòries*:

Algunes tardes Carner deixava *La Veu* i jo feia campana a classe, i ens n'anàvem a passejar pel port o ens deixàvem caure a prendre el te al Suís o al bar d'El Siglo, que aleshores s'acabava d'inaugurar. Perquè Carner havia descobert en aquells moments que tota persona que s'estimés havia de ser més o menys britànica i havia de | prendre el te. Començà a estudiar l'anglès i de seguida va fer grans progressos; al cap d'un any llegia tots els poetes més importants [...]. (Sagarra [1954] 2004, 285–286)

El record de Sagarra es pot datar per la referència del mateix capítol de les *Memòries* (part III, cap. III) a la seva col·laboració a les pàgines especials de Setmana Santa de *La Veu de Catalunya*, que van aparèixer el 12 d'abril de 1911.⁹ Dos indicis més d'aquell mateix any corroboren la veracitat de la datació: la tria que va fer Carner del pseudònim «Two» per a signar les seves col·laboracions a la secció poètica nova que havia d'estrenar en el diari, «Rims de l'hora», i el fet que n'expliqués el significat a Jaume Bofill i Mates, amb qui el volia compartir.¹⁰

La decisió de Carner de traduir una obra de Shakespeare sense saber-ne la llengua s'entén més bé si ens situem en aquell moment històric de la literatura catalana, l'any 1907. Cal reconèixer, en primer lloc, l'ocasió que podia representar per a ell una iniciativa com la Biblioteca Popular dels Grans Mestres. El projecte editorial de la casa E. Domènech el devia agafar de sorpresa, perquè havia nascut en un ambient literari diferent del seu —després hi acabarien confluïnt escriptors i intel·lectuals molt diversos, entre els quals alguns del grup de Carner i d'altres més pròxims al diari *El Poble Català*, adversari de *La Veu*—, i sense que ell hi prengués part.¹¹ És significatiu que ho subratllés en fer-ne l'elogi, tot recordant el moment en què «l'Albert» (és a dir Albert Albert Torrellas, el director literari de la col·lecció),

9 A les pàgines 3–5 de l'edició del vespre, «Dijous i Divendres Sants» (p. 3). El record diferent que en tenia Lluís Nicolau d'Olwer deu ser, doncs, erroni: « devia ésser l'any 1915 que amb en Josep Carner, l'Emili Vallès i algun altre company vàrem decidir estudiar anglès » (Bellmunt 1933, 260). Cal tenir en compte que força abans, l'estiu de 1913, Carner ja havia estat a Anglaterra i a Escòcia.

10 «Ja veuràs que començo a *La Veu* la secció poètica amb el pseudònim *Two* (anglès, vol dir 2), que pot servir per tu i per mi» (carta sense datar, ed. Guardiola i Medina 1994, 94); la secció es va iniciar el 22 d'agost de 1911.

11 L'acollida favorable des de les pàgines d'*El Poble Català* va anar a càrrec del crític del diari, Manuel de Montoliu, que el 1906 ja havia presentat en el Primer Congrés Internacional de la Llengua Catalana la seva famosa ponència «Moviment assimilista de la literatura catalana en els temps moderns. Conveniència de que es facin moltes traduccions i esment amb què cal fer-les» (Montoliu 1908a); el primer article sobre la Biblioteca Popular dels Grans Mestres el va escriure amb motiu de l'aparició del primer volum, i el segon quan ja n'havien aparegut vuit (Montoliu 1907 i 1908b). Carner no va entrar a treballar a l'editorial d'Eduard Domènech fins al 1910 (ho va comunicar a Maria Antònia Salvà en una carta del 18 de febrer de 1910, ed. Julià 1997, 256).

«a qui jo aleshores no coneixia, vingué a confiar-me el seu mirobolant propòsit», i afegint tot seguit: «No hi ha com els joves, i sobretot els joves que un no coneix, per a llançar-se a aventures increïbles» (a l'article «Del Shakespeare en llengua catalana», 1907). Encara que aquesta vegada no fos ell l'orientador del nou projecte editorial,¹² al seu entendre l'ocasió de què es podien valer els traductors de la Biblioteca, i que en justificava l'«aventura», no podia ser una altra que la d'experimentar les possibilitats del català literari sobre la base d'un clàssic indiscutible. Aquest propòsit, determinant en la concepció que tenia de la traducció el primer Carner, explica que volgués donar a conèixer de seguida el seu interès per la iniciativa.

En el moment de publicar a *La Veu* el seu elogi de la Biblioteca Popular dels Grans Mestres, l'única traducció que ja havia aparegut amb el nom de la col·lecció era *Julius Cèsar*, de Salvador Vilaregut. Carner no va deixar de referir-se a aquesta obra de Shakespeare (un drama històric d'ambient romà en què la paraula pública, en el discurs oratori o en el debat polític, ocupa el lloc més important) com una gran oportunitat en la direcció que a ell li interessava: va escriure que el traductor, a l'hora de fer-ne el trasllat, «s'ha trobat amb un incomparable motiu de crear una concisa i enèrgica plasmació de l'idioma pairal, com en recercament d'aquella noble severitat supremacial dels grans temps del llatí» (Carner 1907, 1). La traducció de Vilaregut va aparèixer al juliol. Carner va publicar el seu article el 14 d'agost, quan ja havia pogut observar les decisions del traductor i la justificació que ell mateix n'havia donat, en unes «Notes» breus posades al final del volum; i explicava que havia fet la traducció d'una manera empàtica o per identificació, intentant «arribar a l'ànima de l'obra», traslladant-ne «el fons, no la forma», «les idees, no les paraules»; i que el català, per la seva «riquesa, concisió, sobrietat i fermesa», li semblava la llengua òptima per a aquesta operació literària: excepte el llatí, «cap més llengua pot arribar a donar una equivalència de l'original shakespereà tan justa i encertada» (Vilaregut 1907, 173).

El resultat d'aquestes opcions és una traducció en prosa de to realista, molt orientada a l'efecte dramàtic immediat sobre el lector o l'espectador (Vilaregut subratlla que el seu text es podrà representar). En aquest diàleg de Cèsar amb Brutus, per exemple, es veu la tendència a explicitar el sentit, afavorida pel pas del vers a la prosa, i la tria d'un lèxic que resulti familiar al receptor de la traducció («trinquem», «farem via», «destrossa el cor»), independentment del decòrum del personatge:

CAESAR: Good friends go in, and taste some wine with me.
And we (like friends) will straightway go together.

BRUTUS: That every like is not the same, O Caesar,
The heart of Brutus earns to think upon.

(Acte II, esc. 2; Shakespeare 1954, 59–60)

12 A diferència de dues iniciatives anteriors també molt relacionades amb la traducció, la Biblioteca Blanca (1902–1903) i les Publicacions de Catalunya (1903–1905); vegeu Ortín (2017, 20–21).

CÈSAR: Entreu tots, amics meus! Vull que trinquem, tots plegats, a la salut de Roma.
Després, farem via, tots plegats també, envers el Capitoli.
Se'n van tots.

BRUTUS, *que ha quedat endarrerit, diu en veu baixa*: Tot lo que sembla igual, no ho és pas moltes vegades. Aital pensament és lo que destrossa el cor de Brutus, oh Cèsar!...

[[Quadre] IV; Shakespeare 1907b, 66–67)

I en aquests passatges, que corresponen a l'inici i el final del discurs de Brutus després de l'assassinat de Cèsar, es pot veure la simplificació del joc retòric i l'accentuació del to emotiu:

Romans, countrymen, and lovers, hear me for my cause, and be silent, that you may hear. Believe me for mine honour, and have respect to mine honour, that you may believe. Censure me in your wisdom, and awake your sense, that you may the better judge. [...] Who is here so base, that would be a bondman? If any, speak, for him have I offended. Who is here so rude, that would not be a Roman? If any, speak, for him have I offended. Who is here so vile, that will not love his Country? If any, speak, for him have I offended.

(Acte III, esc. 2; Shakespeare 1954, 73)

Oh romans! Compatricis! Amics! Silenci! Vulgau escoltar lo que haig de dir-vos!...
L'avalot para. Tots escolten.

Per mon honor, m'heu de creure! Judiqueu-me, després d'haver-me sentit!...
I deixondui ben bé vostres esperits, perquè el vostre judici sia més recte!... [...] Qui és de vosaltres prou covard per a voler ésser esclau? Si n'hi ha un, entre tots, que ho diga!, que respongui!...

[[Quadre] VII; Shakespeare 1907b, 97–98)

En conclusió, i tenint a la vista aquests exemples, sembla molt probable que la traducció de Vilaregut propiciés l'interès de Carner a plantejar un experiment igualment lliure, però resolt en una direcció molt diferent, partint també d'una obra i un gènere dramàtic diferents.

El repte respon a una major maduresa en la seva concepció de l'art de traduir. En aquest moment ja n'havia assimilat dos principis essencials: l'ocasió que ofereix de produir versions sempre noves d'un mateix original, i el fet que aquesta novetat resulta inevitable, en la mesura que cada traducció és no solament una reescriptura en una altra llengua sinó també, necessàriament, una interpretació. Ho demostra l'esment que va fer, en el pròleg del *Somni*, de traductors i adaptadors de Shakespeare que havien treballat amb pressupòsits estètics divergents, del neoclassicisme al romanticisme (Moratín, Jean François Ducis, Goethe, Alfred de Vigny); i també la referència a dos escriptors que ell coneixia bé, i de gran

ascendent en les idees literàries del tombant de segle, notòriament oposats en el judici dels mèrits del dramaturg anglès (Tolstoi i Maeterlinck).¹³

Dues altres raons acaben d'explicar la decisió de Carner d'aventurar-se en la traducció d'algunes comèdies de Shakespeare per la via indirecta de les versions en francès. La primera té a veure amb el cànon vigent. Al prestigi màxim de què gaudia llavors la literatura en llengua francesa cal sumar-hi la reputació que hi havien adquirit algunes versions del teatre de Shakespeare. Entre els traductors vuitcentistes destaca François-Victor Hugo, fill del poeta romàntic, que en va traduir tota l'obra, en quinze volums publicats entre 1859 i 1865 (amb l'addició de tres volums per a les peces considerades llavors apòcrifes, 1866).¹⁴ Però ell no va ser l'únic: també hi ha, per exemple, les *Œuvres complètes* de Shakespeare de François Guizot (1821, nova versió revisada de la traducció setcentista de Pierre Letourner), les de Benjamin Laroche (1839–1840), o les d'Émile Montegut (1867–1870), a més de traduccions de moltes obres individuals, especialment de les tragèdies.¹⁵

Una altra raó per a la decisió de Carner devia ser la facilitat amb què podia accedir a aquestes obres. El seu pare, bon coneixedor de la literatura dramàtica, sens dubte posseïa una extensa col·lecció d'obres en català, castellà i francès.¹⁶ I a la biblioteca de l'Ateneu Barcelonès, del qual Carner era soci, es trobaven la traducció de Guizot en una reedició de 1862–1863 i la de Laroche en una reedició de 1854.

Recapitulant, podem dir que l'aparició de la Biblioteca Popular dels Grans Mestres va propiciar o consolidar un canvi de punt de vista en el primer Carner: de la traducció entesa a la manera tradicional, com a còpia més o menys fidel (i d'aquí la consideració pejorativa dels traductors indirectes, «microbis»), a la traducció entesa com a ocasió idònia per a una creació nova en la llengua del traductor. S'hi pot veure un cas particular d'un fenomen general ben identificat en els estudis de traducció (Pięta 2014, 20, 24): l'exercici habitual de la traducció indirecta en les literatures petites —i en llengües de les anomenades «perifèriques», que en serien el vehicle típic—, pel fet que aquestes literatures experimenten amb més intensitat que les més grans la necessitat de prestigiar-se i enriquir-se amb la importació dels clàssics

13 «[...] me consta que l'espectre de Will és agradós i bellament humà, i que somriu tant si es topa amb un Moratín com amb un Goethe, amb un Ducis com amb un de Vigny, amb un Tolstoi com amb un Maeterlinck; tant si se les heu amb un panegirista com amb un detractor, amb un traductor científic com amb un de fantàstic» (Carner 1908a, 8); sobre la tria d'aquests referents, vegeu Pujol (2007, 24 i 76) i Ortín (2017, 178).

14 Va ser «la traducció més apreciada», segons Dubeux (1928, 17–18), que en resumeix les qualitats: íntegra, sense ornaments fantàstics, sense addicions, amb un vocabulari ric i precís i amb les imatges de Shakespeare feliçment traslladades; en general, una traducció expressiva i artística, millor en aquest sentit que la immediatament posterior de Montegut, encara que aquesta sigui alguna vegada més exacta. Hi coincideix Mallet (1993, 118–129): l'obra de François-Victor Hugo destaca per la literalitat i la fidelitat, i amb els seus complements erudits resulta útil també per a lectors amb voluntat d'estudi de l'original; és un monument «per a aquells que volen tot Shakespeare en Shakespeare» (1993, 129).

15 Vegeu la «llista cronològica de traduccions i adaptacions franceses de Shakespeare» de Dubeux (1928, 49–54); per a un panorama sintètic de la recepció francesa, Pujol (2007, 21–26).

16 Només n'hi ha proves indirectes, perquè els llibres no s'han conservat; per exemple, Carner va deixar escrit en un dels seus articles de *La Veu* (1920) el record de la primera lectura que va fer del teatre de Guimerà en un volum d'aquesta biblioteca.

reconeguts. En Carner, el canvi de punt de vista té un reflex clar en la seva manera de referir-se a l'operació mateixa de traduir: de l'expressió «traductor indirecte» (1901), pejorativa en el sentit que no pot oferir més que productes de segona mà, a l'expressió idealista, lleugerament irònica però incontestable, «somniar el *Somni*» (1908a); i aquesta opció contraposada en el mateix lloc a una altra opció —no pas criticant-la, només excusant-se'n—, la de l'«estudi aciençat i curós» que veia representada en les traduccions d'Alfons Par i Cebrià Montoliu.¹⁷

La mediació francesa

El primer anunci del llibre, en una publicació periòdica molt pròxima a Carner, és del primer de febrer de 1908.¹⁸ Aquesta edició va anar seguida d'una altra amb la mateixa data però que es va començar a anunciar l'any següent —podem suposar, doncs, que no va aparèixer fins a finals de 1908— i era l'única reedició d'un títol de la col·lecció en aquell moment.¹⁹ L'èxit, que segurament es devia a les representacions recents del *Somni*, dirigides per Adrià Gual, venia a confirmar l'orientació cap a un públic ampli que l'editor Domènech havia volgut donar a la seva Biblioteca des de l'inici.²⁰

Entre les dues edicions del *Somni* no hi ha diferències importants.²¹ En el text reeditat es van corregir les vuit errates que figuraven en una llista al final de la primera edició (1908b, 121), però també se'n va introduir alguna de nova; pel que fa al pròleg de Carner, el text és pràcticament idèntic, fins al punt que ni tan sols se'n va corregir alguna errata evident.²² Per a la comparació amb la traducció de François-Victor Hugo i amb l'original de Shakespeare es pot fer servir, doncs, el text de la primera edició (1908b).

La comparació ha de servir per a descriure els vincles textuais entre les tres obres —original (TO), primera traducció (TM1) i segona traducció (TM2)—, a fi de poder

17 Anfós Par havia publicat l'any 1904 una traducció molt anotada d'un fragment breu d'*Othello* a la revista *Catalunya* (signada amb el seu nom real, Alfons Par, que només apareix a l'índex), segurament per invitació del mateix Carner, que n'era el director. Cebrià Montoliu havia traduït *Macbeth* per a la Biblioteca Popular de L'Avenç el 1907; i l'any següent va reeditar aquest text, de nou en una publicació de L'Avenç, afegint-hi 78 pàgines de notes i un pròleg extens. Vegeu Pujol (2007, 35–42, 81–91, 191 i 198).

18 *La Catalunya*, II, 18 (1 febr. 1908), 1.

19 Figura a la llista d'«Obres publicades» que es troba a la contracoberta de *Les alegres comares de Windsor* (Shakespeare 1909b); aquest és el tercer títol publicat a la col·lecció el 1909. També hi consta com a «agotat» el volum 7, *La feréstega domada*, traducció de Josep Farran i Mayoral, el tercer dels títols que s'hi havien publicat el 1908.

20 Segons el text de presentació de la col·lecció —sense signar, però encapçalat pel seu nom, que era també el de l'editorial— que es va donar a conèixer abans de l'aparició del primer volum (Domènech 1907, citat a Pujol 2007, 35).

21 En totes les citacions de l'obra de Shakespeare a partir d'aquí, tant les del text original com les de les traduccions, s'omet de la referència el nom de l'autor —que és sempre Shakespeare— i es respecta la forma gràfica dels testimonis.

22 En concret, «crèa» (1908b, 10 i 1908d, 10) (per «creà») i «templadoses en amor» (1908b, 13 i 1908d, 13) (segurament per «temptadores en amor»). Només hi ha una variant que no sigui merament gràfica: «d'una certa amor a l'aventura» (1908b, 7) > «d'un cert amor a l'aventura» (1908d, 7).

determinar fins a quin punt la de François-Victor Hugo va fer d'intermediària. Per aquesta raó, el comentari dels exemples es fixa en la dependència que presenta el TM2 respecte al TM1. El mètode i els termes emprats per a l'anàlisi, convenientment adaptats als objectius d'aquest estudi, són els que ha proposat Vanessa Palomo Berjaga en un article d'aplicació (2012, sobre la influència de la traducció de Maeterlinck en el *Macbeth* traduït per Josep M. de Sagarra) i en un altre de presentació del model (2020): en particular, la noció de desviació no obligatòria respecte al lèxic, la gramàtica i el sentit del text original (angl. *shift*), noció entesa com un recurs per a comprovar la dependència entre textos més que no pas el grau de fidelitat de les traduccions; i la classificació raonada de les desviacions coincidents respecte al text original (en esquema, $TM2 = TM1 \neq TO$).²³

En el nostre cas, es pot afirmar amb seguretat que el text de Carner depèn del de François-Victor Hugo. L'anàlisi comparativa en proporciona evidències suficients. No és pas que el text francès presenti errors de comprensió que hagin passat al text català (errors comuns separatius, com els que posa en joc la crítica textual per poder establir amb seguretat la filiació dels testimonis), ans al contrari: sempre o gairebé sempre, com veurem, és fidel al sentit en context de l'original anglès; però sí que presenta sovint maneres de donar expressió al sentit que són diferents de les de Shakespeare —cosa inevitable, ateses les divergències lèxiques i estructurals entre les llengües—, i algunes d'aquestes formulacions verbals són compartides pel text català. No és difícil trobar-ne exemples variats. Els que observarem a continuació estan tots presos de les primeres pàgines de l'obra i basten a il·lustrar cada cas, encara que no sempre hi pertanyen exclusivament (alguns podrien il·lustrar més d'un cas, perquè les categories es poden superposar en un mateix exemple):

- a) Especificació. Recurs a expressions de sentit més específic, que posen en joc hipònims, o bé noms en comptes de pronoms, o que afegixen paraules corresponents a sentits que en l'original eren implícits:

our solemnities. (I, 1; 1953, 21)
 nos *noces* solennelles (1859, 91)
 nostres *noces* augustes, (1908b, 17)

- b) Generalització. Recurs a expressions de sentit més general, que posen en joc hiperònims, o bé pronoms en comptes de noms, o que suprimeixen paraules de l'original corresponents a sentits que poden ser fàcilment deduïts:

[should catch] my eye, your eye, (I, 1; 1953, 27)
 [attraperait] mon oeil, votre *regard*; (1859, 98)
 [pendria] mon ull, vostra *mirada*; (1908b, 23)

23 Palomo Berjaga parteix de propostes anteriors (Leuven-Zwart 1989 i 1990, Ribas 1994) però en reorienta el propòsit, que en aquests autors sí que era la classificació sistemàtica de les divergències estilístiques de la traducció respecte a l'original.

- c) Addició d'informació. Ús de paraules o expressions que no es troben a l'original ni corresponen a sentits implícits:

Thou, thou Lysander, (I, 1; 1953, 22)

Oui, c'est toi, toi, Lysandre, (1859, 92)

Oh sí! Tu, tu Lisandre; (1908b, 18)

- d) Explicitació. Ús d'elements gramaticals que eren latents en l'original, o bé ús de més paraules que en l'original, havent-hi la possibilitat d'expressar aquell sentit amb el mateix nombre de paraules:

With bracelets of thy hair, (I, 1; 1953, 22)

par des bracelets *faits de* tes cheveux, (1859, 92)

ab braçalets *que feres / de* tos cabells; (1908b, 18)

- e) Supressió d'expressions figurades. Recurs a una expressió de sentit recte per a donar un sentit que en l'original venia expressat de forma figurada:

You sway the motion of Demetrius' heart. (I, 1; 1953, 27)

vous réglez *les battements* du cœur de Démétrius. (1859, 98)

regleu que aixís en *cada batec* ell us adori! (1908b, 23)

- f) Canvi parcial de sentit. Recurs a una expressió de sentit emparentat amb el de l'original però no equivalent. A l'exemple següent, l'original presenta *pomp*, 'a splendid display', 'splendour' (*The Concise Oxford Dictionary*, 9a ed., 1995), que es correspon amb el francès *pompe*, és a dir, 'l'esplendor que es desplega en una celebració (fr. *fête*)' més que no pas la celebració mateixa.

is not for our pomp. (I, 1; 1953, 21)

n'est pas de notre *fête*. (1859, 91)

a nostra *festa* no hi te sient guardat. (1908b, 17)

- g) Canvi total de sentit. Ús d'una expressió que no té en absolut el mateix significat que l'expressió corresponent de l'original. A diferència dels casos anteriors, aquí la distància semàntica és insalvable (i la solució pot ser considerada un error de traducció pel que fa al trasllat dels elements semàntics, trasllat que hauria de guiar-se pel principi d'equivalència en el sentit en què el va postular Reiss ([1971] 2000, 53–57). A l'exemple següent, l'original presenta *behold*, un verb avui caigut pràcticament en desús excepte en l'imperatiu, que volia dir 'veure' o 'observar' ('see', 'observe', *The Concise Oxford Dictionary*, 9a ed., 1995), significat que les traduccions no recullen:

[the moon] shall behold the night (I, 1; 1953, 21)

[la lune] *éclairera* la nuit (1859, 91)

[la lluna] *llarga y clara / la nit farà que sia*. (1908b, 17)

h) Canvi de connector sintàctic. Ús d'una paraula o expressió que fa la mateixa funció sintàctica que la de l'original, de connexió entre frases, però hi porta un sentit diferent:

with pomp, (I, 1; 1953, 21)
au milieu de la pompe, (1859, 92)
en mig de tota mena de pompes (1908b, 18)

i) Canvi de modalitat oracional. Ús d'una formulació expressiva diferent de la de l'original pel que fa a la modalitat de l'oració. En aquest exemple es passa de l'oració declarativa de l'original, que presenta una possibilitat, a una oració interrogativa que la formula com una pregunta:

Whether [...] / You can endure [...]. (I, 1; 1953, 23)
Pourrez-vous, [...] — *endurer* [...] ? (1859, 94)
Podreu, [...] / portar la roba dura [...] ? (1908b, 19)

En alguns casos la desviació respecte al text original sembla inevitable; llavors l'indici de la dependència d'una traducció respecte a l'altra —molt menys probatori que en els casos anteriors— està en la coincidència de les solucions:

dream away (I, 1; 1953, 21)
épuisé [...] *en rêve*; (1859, 91)
en somni [...] *despeses*. (1908b, 17)

Either to die the death, (I, 1; 1953, 23)
C'est, ou de subir la mort, (1859, 94)
Es, o la mort (1908b, 19)

that master so their blood (I, 1; 1953, 23)
qui maîtrisent assez leur sens (1859, 94)
qui domptaren / els llurs sentits, (1908b, 19)

earthlier happy is the rose (I, 1; 1953, 23)
le bonheur terrestre est à la rose (1859, 94)
d'aquest món, la joia sen va a la rosa (1908b, 19)

and dies in single blessedness (I, 1; 1953, 23)
et meurt dans une solitaire béatitude (1859, 94)
y fina / dins una inconeguda beatitut divina! (1908b, 20)

to be to you translated. (I, 1; 1953, 27)
pour être changée en vous (1859, 98)
per fê / que ab vós me cambiessin. (1908b, 23)

Un cas particular en aquest conjunt és el del trasllat d'expressions polisèmiques: a causa de les divergències entre els vocabularis de llengües diferents, el traductor no pot recollir els dos sentits d'una expressió de l'original, sinó que es veu obligat a privilegiar-ne un i a abandonar l'altre, amb la consegüent pèrdua semàntica. En l'exemple següent, l'original presenta *favour*, substantiu respecte al qual l'editor de l'obra anota: «*favour*: with the double meaning of 'beauty' and 'love'» (Shakespeare 1953, 94); la traducció francesa no en recull el segon sentit, 'amor', només el primer, 'bellesa, venustat', i la catalana la segueix, amb una amplificació retòrica que respon a unes altres raons (a les exigències de la mètrica, com veurem a continuació):

Sickness is catching: O were favour so, (I, 1; 1953, 27)
 La maladie est contagieuse : oh ! que *la beauté* ne l'est-elle ? (1859, 98)
 Diu que és contagiosa la trista malaltia; / ah, que *la gentilesa, la venustat*, no ho sia! (1908b, 23)

D'altra part, les solucions de la traducció catalana no depenen absolutament del text francès. Tots els exemples anteriors pertanyen a la primera escena del primer acte, construïda amb els parlaments dels personatges nobles al palau de Teseu. Aquí l'opció mètrica de Carner és l'alexandrí (disposat en apariats consonàntics). En resulten desviacions estilístiques respecte al text de François-Victor Hugo, que segueix de prop l'original de Shakespeare:

You can endure the livery of a nun, (I, 1; 1953, 23)
 endurer la livrée d'une religieuse, (1859, 94)
 portar la roba dura de verge consagrada (1908b, 19)

Si ho comparem amb la primera escena del segon acte, per exemple, en què es presenta el diàleg de Puck amb una fada, veiem que les solucions del traductor ara estan completament determinades per la seva opció mètrica. Carner va adoptar aquí metres curts, quadrisíl·labs, hexasíl·labs i octosíl·labs (encara amb rima consonàntica, ara en agrupacions diverses: aparellada, encadenada, creuada). L'opció el va portar a separar-se encara més del text de François-Victor Hugo, i del de Shakespeare, pel que fa a la formulació verbal:

I must go seek some dewdrops here, / and hang a pearl in every
 cowslip's ear. (II, 1; 1953, 32)
 Il faut maintenant que j'aïlle chercher des gouttes de rosée, — pour
 suspendre une perle à l'oreille de chaque primevère. (1859, 106)
 Més ja rosada vull cercar / de gota en gota. Em cal haverla, / que en
 cada flô, una perla / vull ferhi tremolar. (1908b, 33–34)

Els dos exemples anteriors mostren fins a quin punt en una traducció es condicionen entre si les opcions que tenen a veure amb el seguiment del sentit literal, amb la tria de les paraules i amb les formes de la versificació. En aquesta secció de l'estudi hem analitzat només la dependència que el text de Carner manté amb el de François-Victor Hugo, fent abstracció del seu propòsit de recrear amb llibertat la comèdia de Shakespeare. Des d'aquest punt de vista, expressament restringit, podem dir que la seva versió es correspon amb una de les situacions possibles de la traducció indirecta (Pięta 2014, 19–20): aquella en què la llengua de partida difereix de la llengua de la traducció indirecta, i la llengua que permet la intermediació és diferent de totes dues; en esquema: L1 (TO) > L2 (TM1) > L3 (TM2). (En altres casos, per exemple, pot haver-hi coincidència de llengües entre el TM1 i el TM2, que llavors és una retraducció feta des d'una traducció pròpiament dita o des d'una versió de treball; o bé la coincidència es pot donar entre el TO i el TM1, traducció intralingüística que serveix de base a una traducció indirecta en una segona llengua.) En la modalitat a què respon el *Somni* de Carner, la traducció indirecta es pot considerar una pràctica habitual de la traducció literària, pròpia de situacions en què la llengua de partida és poc coneguda o poc accessible, com ho era l'anglès a Catalunya al primer terç del segle xx; per això no pot ser considerada una pràctica del passat, ja superada (Pięta 2014, 21), encara que certament hagi caigut en desús quan l'original és en anglès, llengua que en termes de difusió de la cultura escrita ocupa avui el lloc que abans havia ocupat el francès.

La traducció de François-Victor Hugo no va determinar solament les solucions de traducció de Carner. La seva influència es deixa veure també en altres aspectes del text. En primer lloc, n'és deutora l'organització de l'obra en escenes (set en total), prescindint dels actes.²⁴ Aquesta nova organització segueix els canvis de l'ambient en què es situa l'acció dramàtica, i fa sentit en la mesura que posa de relleu la intenció de Shakespeare de distribuir-la entre dos mons imaginaris, cadascun amb les seves regles i els seus llocs característics: el món «real» d'Atenes (amb Teseu, Hipòlita i els joves enamorats, d'una banda, i els treballadors manuals, de l'altra) i el món fantàstic del bosc (amb Oberó, Titània i les fades, amb Puck com a subvertidor d'allò que és acceptable, i amb alguns dels personatges anteriors, que hi fugen o hi busquen un lloc a cobert de les mirades, però no hi pertanyen).²⁵

Les acotacions també depenen del text francès. Les de lloc, afegides pel traductor, van permetre a Carner variacions i sobretot supressions (segurament perquè era conscient que no procedien del text de Shakespeare):

24 Les correspondències d'aquestes «scènes» amb els actes i les escenes en què se sol dividir el text de Shakespeare són les següents: I (I, 1), II (I, 2), III (II, 1), IV (II, 2 i III, 1), V (III, 2 i IV, 1), VI (IV, 2), VII (V, 1).

25 La divisió actual de l'obra en actes i escenes no ve de Shakespeare i no sembla que ell l'hagi tinguda en compte; el text que ens n'ha pervingut és el d'un dels Quartos considerats fiables (1600), supervisat per l'autor o per la companyia, i portat després amb petits canvis a un segon Quarto i d'aquí al First Folio (1623), recull en què s'hi va introduir per primera vegada una divisió en actes; vegeu les precisions que fan al respecte G. B. Harrison i Stanley Wells en les seves edicions (Shakespeare 1953, 11 i Shakespeare 1967, 165–166).

[Même ville. Une chambre dans une chaumière.] (1859, 100)
La mateixa ciutat. Una barraca. (1908b, 27)

[Une autre partie du bois. Devant la chène du duc.] (1859, 114)
Una altra banda del bosc. (1908b, 47)

Les de les entrades i sortides, que en el text francès segueixen les del text de Shakespeare amb variacions (sobretot amplificacions, però també simplificacions i alguna omisió per descuit), van ser traduïdes al peu de la lletra per Carner:

Enter Queen of Fairies, and Bottom, and Fairies, and the King behind them. (IV, 1; 1953, 68)²⁶

Entrent Titania et Bottom, entourés d'un cortège de fées; Obéron, en arrière, invisible. (1859, 149)

Entren Titania y Capdell, envoltats d'un seguici d'essers de l'aire.— Oberon, endarrera, invisible. (1908b, 83)

Enter Quince the carpenter, Snug the joiner, Bottom the weaver, Flute the bellows-mender, Snout the tinker, and Starveling the tailor. (I, 2; 1953, 29)

Entrent Étrique, Bottom, Flute, Groin, Lecoing et Meurt de Fam. (1859, 100)

(el traductor omet el primer personatge, Quince, i no especifica l'ofici de cadascun)

Entren Conveniencies, Capdell, Flauta, Fatxa, Codony y Mort de gana. (1908b, 27)

(la mateixa enumeració simplificada, amb l'omisió, passa al text de Carner)

Fora del text traduït, la influència del llibre publicat per François-Victor Hugo sobre Carner s'endevina també en un parell de detalls: una extensa explicació sobre les festes de Kenilworth (Shakespeare 1859, 302–304) va passar resumida al pròleg de la traducció de 1908; i el fet que aquell llibre (el segon tom de les obres completes de Shakespeare) inclogui també la traducció de *The Tempest*, totes dues obres posades sota el títol comú de «Feeries» —‘històries de fades’, ‘espectacles protagonitzats per éssers sobrenaturals’: una agrupació que el traductor va defensar en la introducció—, devia actuar com un estímul per al

²⁶ Aquí el text que edita Harrison no coincideix amb el del traductor en les denominacions dels personatges, però el que edita Wells (Shakespeare 1967) sí que hi coincideix.

traductor català, que va acabar traduint també *The Tempest* i va prendre la caracterització del *Somni* en aquest sentit com el punt de partida de la seva defensa de l'obra en el pròleg.²⁷

Conclusió

Recapitulant el que hem observat fins aquí, podem dir que la traducció d'*El somni d'una nit d'estiu* va ser feta per Carner partint del text francès de François-Victor Hugo i no pas de l'original de Shakespeare. Ell mateix en va insinuar una justificació en el pròleg en presentar-se com a «traductor fantàstic», amb el dret a la recreació lliure propi de qui ha «somniat el *Somni*», sense el deure d'estudiar-ne a fons l'original. Sabem, també pel pròleg, que la seva recreació l'havia orientat en una direcció molt diferent de la que presentava l'únic volum publicat a la Biblioteca Popular dels Grans Mestres quan ell va conèixer aquesta iniciativa editorial: el *Julius Cèsar* de Salvador Vilaregut. La possibilitat es sostenia en una consciència clara de la legitimitat d'acarar-se a Shakespeare des de pressupòsits estètics diversos, consciència que portava, al seu torn, al reconeixement de la necessària diversitat dels resultats.

D'acord amb el que hem observat en l'estudi de les solucions de traducció, podem dir, encara, que per al propòsit de Carner bastava el suport del sentit literal vehiculat pel text francès; sobretot si tenim en compte el benefici que per a un traductor-recreador representa el fet de disposar d'un text de partida que ja li proporciona una interpretació clara i coherent de l'original. El recurs a la traducció indirecta no té per què determinar, llavors, una valoració negativa del resultat, malgrat el prejudici que subsisteix en aquest sentit (Pięta 2014, 23): la qualitat dependrà del talent del traductor i de l'adequació del text intermediari, tots dos en relació amb l'objectiu perseguit. En el nostre cas, es pot concloure que la fidelitat de François-Victor Hugo al sentit del text de Shakespeare, mantinguda al llarg de tota la traducció, com hem vist, va proporcionar un punt de partida necessari i suficient per al *Somni* que volia Carner. La correcció i la claredat de la versió intermediària haurien estat les condicions de possibilitat del text nou en català. Per a acabar d'entendre'n el propòsit caldria completar-ne la caracterització amb l'anàlisi de dos aspectes més, igualment decisius: la versificació i la llengua literària.

27 Entre els arguments de François-Victor Hugo que implícitament va subscriure Carner es poden citar, per exemple, els següents: «La loi flétrit la féerie: Shakespeare la célèbre dans *Le Songe d'une nuit d'été*. La loi punit par le feu le magicien: Shakespeare le glorifie dans *La Tempête*» (1859, 85); «*Le Songe d'une nuit d'été* représente l'action du monde invisible sur l'homme. *La Tempête* symbolise l'action de l'homme sur le monde invisible» (1859, 87).

Referències bibliogràfiques

- Bellmunt, Domènec de. 1933. *Figures de Catalunya*. Barcelona: Llibreria Catalònia.
- Carner, Josep. 1901. «Els minúsculs». *Universitat Catalana* II, 14 (des.): 215–217.
- . 1907. «Del Shakespeare en llengua catalana», *La Veu de Catalunya*, 14 agost, ed. del vespre, 1–2.
- Carner, Josep. 1908a. «Abans que tot». Pròleg a William Shakespeare, *El somni d'una nit d'estiu* (Shakespeare 1908b: 7–13).
- . 1908b. «Del Somni d'una nit d'istiu», *Teatràlia* I, 3 (1 oct.): 77–81.
- . 1920. «Segon Llibre de Poesies d'Àngel Guimerà». *La Veu de Catalunya*, 31 des., ed. del vespre, 5 (Lletres i Llibres).
- Coll Llinàs, Jaume, ed.. 2004. «Respuesta a una circular sobre la actividad de Carner en El Colegio de México [mayo 1939 – agosto 1945]». Dins Josep Carner, *Misterio de Quanaxhuata*, Jaume Coll Llinàs ed., 219–222. Tlalpan, D. F.: Libros del Umbral.
- Domènech, Eduard. 1907. «Al públic». Quadern de 8 pàgines sense numerar, relligat al final de Shakespeare (1907b) en un exemplar conservat a la Biblioteca de Catalunya (registre 498220).
- Dubeux, Albert. 1928. *Les Traductions françaises de Shakespeare*. París: Les Belles Lettres.
- Esquerra, Ramon. [1937] 2009. *Shakespeare a Catalunya*. Josep M. Fulquet pròleg, Teresa Iribarren i Donadeu ed. Manresa: L'Albí / Faig.
- Guardiola, Carles-Jordi, i Jaume Medina, ed. 1994. «Epistolari de Josep Carner amb Jaume Bofill i Mates». Dins *Epistolari de Josep Carner*, Albert Manent i Jaume Medina, dirs., vol. 1, 67–170. Barcelona: Curial.
- Hugo, François-Victor. 1859. «Introduction». Dins Shakespeare (1859: 7–87).
- Julià i Capdevila, Lluïsa, ed. 1997. «Epistolari de Josep Carner amb Maria Antònia Salvà». Dins *Epistolari de Josep Carner*, Albert Manent i Jaume Medina, dirs., vol. 3, 153–490. Barcelona: Curial.
- Leuven-Zwart, Kitty van. 1989. «Translation and Original: Similarities and Dissimilarities, I», *Target: International Journal of Translation Studies* 1 (2): 151–181.
- . 1990. «Translation and Original: Similarities and Dissimilarities, II», *Target: International Journal of Translation Studies* 2 (1): 69–95.
- Mallet, Nicole. 1993. «Hugo, père et fils, Shakespeare et la traduction». *TTR* 6 (1): 113–130.
- Manent, Albert. [1969] 1982. *Josep Carner i el Noucentisme. Vida, obra i llegenda*. 2a ed. Barcelona: Edicions 62.
- Montoliu, Manuel de. 1907. «Lletres catalanes. Shakespeare en català», *El Poble Català*, 8 jul., [3] (Plana Literària d'El Poble Català).
- . 1908a. «Moviment assimilista de la literatura catalana en els temps moderns. Conveniència de que es facin moltes traduccions i esment amb què cal fer-les». *Primer Congrés Internacional de la Llengua Catalana*, 569–573. Barcelona: Estampa d'En Joaquim Horta.
- . 1908b. «Lletres catalanes. Obres de Shakespeare en català», *El Poble Català*, 21 set., [3] (Plana Literària d'El Poble Català).

- Ortín, Marcel. 2017. *Josep Carner i la traducció*. Lleida: Punctum.
- Palomo Berjaga, Vanessa. 2012. «La influència de la traducció francesa de Maurice Maeterlinck en la traducció de *Macbeth* de Josep Maria de Sagarra». *Quaderns. Revista de Traducció* 19: 277–289.
- . 2020. «Translations and original: A shift model to identify influence between translations». *Babel* 66 (6): 973–998.
- Pięta, Hanna. 2014. «What do (we think) we know about indirectness in literary translation? A tentative review of the state-of-the-art and possible research avenues». Dins *Traducció indirecta en la literatura catalana*, Ivan Garcia Sala, Diana Sanz Roig i Božena Zaboklicka, eds., 15–34. Lleida: Punctum.
- Pujol, Dídac. 2007. *Traduir Shakespeare. Les reflexions dels traductors catalans*. Lleida: Punctum / Trilcat.
- Reiss, Katharina. [1971] 2000. *Translation criticism: The potentials and limitations*, trad. Erroll F. Rhodes. Manchester / Nova York: St Jerome / New York American Bible Society. (Traducció de la 3a ed. de l'original alemany, *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*, Múnic: Hueber, 1986.)
- Ribas Pujol, Albert. 1994. *Opción y coacción en la traducción literaria: clasificación y estudio de divergencias entre el original de «Mémoires d'Hadrien» de Marguerite Yourcenar y la traducción castellana de Julio Cortázar*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Shakespeare, William. 1821. *Œuvres complètes de Shakespeare*. Letourneur, trad.; F. Guizot i A. Pichot, rev. i corr. 13 vols. París: Ladvocat.
- . 1839–1840. *Œuvres complètes*. Benjamin Laroche, trad. 2 vols. París: Marchant. (Reed. en 7 vols, París: Gosselin, 1842–1843).
- . 1859. *Le Songe d'une nuit d'été*. François-Victor Hugo, trad. Dins Shakespeare (1859–1865, II: 89–178).
- . 1859–1865. *Œuvres complètes de W. Shakespeare*. François-Victor Hugo, trad. 15 vols. París: Pagnerre.
- . 1866. *Œuvres complètes de W. Shakespeare: Les Apocryphes*. François-Victor Hugo, trad. 3 vols. París: Pagnerre.
- . 1867–1870. *Œuvres complètes*. Émile Montegut, trad. 3 vols. París: Hachette.
- . 1904. «*Othello*, quart acte [primera escena]». Alfons Par, trad. *Catalunya* I, 29 (maig): v-xv.
- . 1907a. *Macbeth*. Cebrià Montoliu, trad. Barcelona: L'Avenç (Biblioteca Popular de L'Avenç, 74).
- . 1907b. *Julius Cèsar*. Salvador Vilaregut, trad. Barcelona: Estampa d'E. Domenech (Biblioteca Populars dels Grans Mestres, 1).
- . 1908a. *La tragèdia de Macbeth*. Cebrià Montoliu, trad. Barcelona: L'Avenç.
- . 1908b. *El somni d'una nit d'estiu*. Josep Carner, trad. Barcelona: Estampa d'E. Domènech (Biblioteca Popular dels Grans Mestres, 3).
- . 1908c. *La feréstega domada*. J[osep] Farran i Mayoral, trad. Barcelona: Estampa d'E. Domènech (Biblioteca Popular dels Grans Mestres, 7).

- Shakespeare, William. 1908d. *El somni d'una nit d'estiu*. Josep Carner, trad. 2a ed. Barcelona: Estampa d'E. Domènech (Biblioteca Popular dels Grans Mestres, 3).
- . 1909. *Les alegres comares de Windsor*. Josep Carner, trad. Barcelona: Estampa d'E. Domènech (Biblioteca Popular dels Grans Mestres, 12).
- . 1910. *La tempesta*. Josep Carner, trad. Barcelona: Estampa d'E. Domènech (Biblioteca Popular dels Grans Mestres, 16).
- . 1953. *A Midsummer's Night Dream*. G. B. Harrison, ed. 2a ed. Harmondsworth: Penguin Books (The Penguin Shakespeare, B6).
- . 1954. *Julius Caesar*. G. B. Harrison ed. 2a ed. Harmondsworth: Penguin Books (The Penguin Shakespeare, B11).
- . 1967. *A Midsummer's Night Dream*. Stanley Wells, ed. Harmondsworth: Penguin Books (New Penguin Shakespeare).
- Soler i Vinyes, Martí, ed. 2009. «Epistolari entre Josep Carner i Alfonso Reyes i El Colegio de México». Dins *Epistolari de Josep Carner*, Albert Manent i Jaume Medina, dirs., vol. 6, 375–436. Barcelona: Curial.
- Subirana, Jaume, ed. 2002. «Epistolari de Josep Carner i Émilie Noulet amb Marià Manent i Albert Manent». Dins *Epistolari de Josep Carner*, Albert Manent i Jaume Medina, dirs., vol. 5, Jaume Subirana ed., 5–416. Barcelona: Curial.
- [Vilaregut, Salvador.] 1907. «Notes del traductor». Dins *Shakespeare (1907b)*: 171–174.

La recepció crítica de l'estrena de *La visita de la vella dama* [*Der Besuch der alten Dame*], de Friedrich Dürrenmatt a Barcelona (1962)

JUDITH RAIGAL-ARAN
Universitat Pompeu Fabra
judith.raigal@upf.edu

DOI: <https://doi.org/10.31009/anuaritricat.2021.i10.05>

Data de recepció: 12 de juliol de 2020

Resum: En aquest treball s'estudia la recepció crítica de *La visita de la vella dama* (*Der Besuch der alten Dame*), de Friedrich Dürrenmatt, a Barcelona el 1962. El text que va projectar internacionalment el dramaturg suís de parla alemanya va ser el primer que es va representar a Catalunya, segons la traducció directa d'Aurora Díaz-Plaja i F. Ulsamer. El muntatge, que va anar a càrrec de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB) sota la direcció de Frederic Roda, es va estrenar al Palau de la Música Catalana. S'analitza la recepció crítica de l'obra a partir d'un buidat exhaustiu de la premsa periòdica i especialitzada i del fons de l'ADB, dipositat al Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques (CDMAE) de l'Institut del Teatre de Barcelona.

Paraules clau: Dürrenmatt, *La visita de la vella dama*, Agrupació Dramàtica de Barcelona, escena catalana, estudis de recepció, crítica teatral

Abstract: This paper examines the critical reception of Friedrich Dürrenmatt's *The Visit* (*Der Besuch der alten Dame*) in Barcelona in 1962. This play, which made the German-speaking Swiss playwright internationally known, was the author's first play to be performed in Catalonia and had been translated from German to Catalan by Aurora Díaz-Plaja and F. Ulsamer. An amateur theatre group from Barcelona (Agrupació Dramàtica de Barcelona), directed by Frederic Roda, was in charge of organising the production, which premiered in the concert hall Palau de la Música Catalana. This paper presents the critical reception of the play based on a thorough analysis of press articles and the Agrupació Dramàtica de Barcelona's archive, available at the Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques of the Institut del Teatre de Barcelona.

Keywords: Dürrenmatt, *Der Besuch der alten Dame*, Agrupació Dramàtica de Barcelona, Catalan theatre, reception studies, drama criticism

1 Introducció

El teatre de Friedrich Dürrenmatt,¹ escriptor suís de llengua alemanya, va assolir una magnífica recepció en la cultura alemanya de postguerra, alhora que va obtenir de manera gradual un remarcable reconeixement internacional, encara que desigual segons les cultures i els països d'acollida. A Catalunya, l'any 1962 es va representar per primera vegada *La visita de la vella dama*, segons un muntatge de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB).

Des de bon principi, el plantejament dels temes que Dürrenmatt exposava i els recursos estètics que utilitzava van determinar que la seva obra rebés una acollida molt diversa

1 Friedrich Dürrenmatt va néixer el 5 de gener de 1921 a Konolfingen, al cantó federal suís de Berna. Va morir el 14 de desembre de 1990 a Neuchâtel, al cantó federal suís de Neuchâtel.

i contrastada. La dramaturgia de l'escriptor era crítica i compromesa, ja que conduïa el tractament de la realitat a l'extrem, sense arribar mai, però, a esquinçar-la. La seva proposta dramàtica resultava «incòmoda», i ell se sentia particularment a gust provocant aquesta situació. Peter Rüedi explica que les ganes de desafiament eren, en efecte, el seu motor principal: «die Lust zu provozieren war ein Motor für Friedrich Dürrenmatt» (Rüedi 2011, 388).

Precisament aquesta capacitat polèmica és un dels motius que expliquen que Dürrenmatt sigui un dels escriptors més rellevants del segle xx amb una producció teatral que es va convertir en una peça clau de la represa del teatre en llengua alemanya després de la Segona Guerra Mundial.

2 Un dramaturg suís de llengua alemanya i la seva circumstància

Sense cap mena de dubte, la nacionalitat suïssa de Dürrenmatt en va marcar tant l'obra dramàtica com la seva difusió, si es té en compte a més el moment històric concret en què va escriure les seves obres. La producció dramàtica suïssa de postguerra va esdevenir una manifestació cultural de gran qualitat i d'abast universal. Especialment perquè després de la Segona Guerra Mundial la intel·lectualitat suïssa de parla alemanya va veure com la seva inclinació cap a la cultura germànica havia quedat interrompuda durant el nazisme i es va haver de plantejar la necessitat de buscar els recursos necessaris per elaborar una cultura pròpia i diferenciada en el marc d'un país tan aïllat com el seu. En aquest context va sorgir l'obra dramàtica de Dürrenmatt, en la *Stunde null* de la literatura alemanya (Rüedi 2011, 391). Aquesta és una de les raons per les quals els seus textos, com també els del seu contemporani i compatriota Max Frisch (1911–1991), van tenir ben aviat una acollida esplèndida. Tant Frisch com Dürrenmatt van ser dos autors suïssos en llengua alemanya,² deutors de l'expressionisme, que van compartir i intercanviar sovint idees, encara que les obres de Dürrenmatt, a diferència de les de Frisch, manifesten sovint un caràcter més marcadament experimental i amb una tendència predominant a la caricatura irònica i moralitzadora.

Però la nacionalitat suïssa no és l'única circumstància biogràfica que va condicionar el conjunt de la producció dramàtica de Dürrenmatt. La seva família —el seu pare era pastor protestant— i els seus estudis en Teologia —que no va arribar a finalitzar mai— van influir d'una manera molt intensa en la seva formació intel·lectual i literària, tal com observem en les seves obres.³ Quant a la possible influència d'altres autors en el seu teatre, es poden esmentar alguns noms que van ser motiu de valoració i reconeixement per part

2 Dürrenmatt escrivia en *hochdeutsch*, o alemany estàndard, però en la vida quotidiana s'expressava segons la varietat dialectal suïssa.

3 El 1963 va estrenar *Herkules und der Stall des Augias* [Hèrcules i la quadra d'Augias], una sàtira sobre el seu país natal.

de Dürrenmatt en alguns dels seus assaigs i discursos, com ara Aristòfanes, Shakesperare, Molière, o Nestroy (Dürrenmatt 1978, 8). En canvi, i ben contràriament a l'opinió de Frisch, Dürrenmatt no admetia que la vessant del teatre èpic de Bertold Brecht (1898–1956) hagués pogut condicionar el conjunt de la seva producció literària. No obstant això, no negava que el primer teatre del dramaturg alemany havia deixat empremta en alguns aspectes de la seva producció teatral.

Si bé tant Brecht com Dürrenmatt assumien la tradició dramàtica de signe expressionista (Rüedi 2011, 550), tal com queda reflectit en les produccions respectives, les diferències que els separaven són molt notòries. En primer lloc, es distingeixen per una formació filosòfica oposada: la de Dürrenmatt, kantiana, i la de Brecht, hegeliana.⁴ En segon lloc, Dürrenmatt es mostra més aviat pessimista davant de la ciència i la història, enfront de l'actitud optimista de Brecht. I, en tercer lloc, ambdós autors assumeixen una ètica i una estètica molt diferents de la mateixa societat (Rüedi 2011, 550).

A *Theaterprobleme* [Problemes teatrals] (1955) Dürrenmatt va criticar les obres dramàtiques obertament comunistes i el plantejament del teatre èpic de Brecht. Aquesta oposició no resulta gens sorprenent, atès que Dürrenmatt es va manifestar anticomunista. De fet, era contrari a qualsevol mena d'ideologia totalitària, ja fos el comunisme o el nazisme, i apostava per un plantejament intel·lectual i literari de caràcter eminentment moral. Que es mostrés contrari a tota ideologia no treu mèrit a la forta càrrega de protesta política que va desplegar en la seva obra dramàtica (Innes 1979, 7). Amb les seves obres, en general, Dürrenmatt no pretén determinar quin és l'origen socialment modificable de determinades conductes, sinó que intenta exposar la dimensió moral de la pertorbació de la consciència individual. De fet, la primera de les seves obres dramàtiques, *Es steht geschrieben* [Està escrit], va provocar un gran escàndol quan es va estrenar a la Schauspielhaus de Zuric el 1947.⁵ Després de la publicació d'*Es steht geschrieben* i fins al 1955, Dürrenmatt va escriure diverses obres, com ara *Romulus der Grosse* [Ròmul el gran], el 1949, o *Die Ehe des Herrn Mississippi* [El matrimoni del senyor Mississippi], el 1952. En aquestes primeres obres ja s'hi detecten tres dels cinc elements estètics i literaris que caracteritzen el seu estil.

El primer d'aquests elements és el caràcter complex i contradictori del seu teatre: Dürrenmatt combina el pensament nihilista amb una moralitat molt exigent. En els seus textos presenta la corrupció del món, però sense proposar cap solució concreta per acabar amb aquesta situació. El segon element és la seva condició de comediògraf, sobre la qual

4 Breument, Kant sosté que l'única posició vàlida que hi ha envers el coneixement és l'escepticisme. Per veure quins són els seus límits i les seves possibilitats, la raó s'ha de sotmetre a la crítica. Sobre la moral, argumenta que l'home ha d'actuar de manera autònoma i fer aquelles accions que voldria que esdevinguessin lleis universals d'actuació. Hegel va introduir un sistema «dialèctic» per explicar la història de la ciència, l'art, la política i la religió.

5 A *Es steht geschrieben* escarnia l'assentament dels anabaptistes a la ciutat alemanya de Münster amb un protagonista que decideix estimar les rates. Amb aquesta primera obra, que es va representar a París (Théâtre Mathunins, 1953), Dürrenmatt va rebre el seu primer premi, el de literatura de la ciutat de Berna.

ell mateix va reflexionar.⁶ Dürrenmatt justifica la seva elecció per escriure comèdies i no tragèdies; indica que s'ha de presentar allò que és tràgic com un moment espantós, com «un abismo que se abre» (Dürrenmatt 1954, 43). L'autor fa servir les paraules següents per definir la comèdia: «Die Komödie ist eine Mausefalle, in die das Publikum immer wieder gerät» (Dürrenmatt 1954, 45).⁷ I, el tercer, la seva capacitat d'expressar en formes dramàtiques senzilles els temes més aspres i cantelluts de la societat del seu temps. Un d'aquests temes es tracta a *Romulus der Grosse*, que va ser la primera obra de Dürrenmatt que es va representar a Alemanya, a Göttingen, el 1949. S'hi ofereix una visió senzilla i paternalista de l'home per tractar el tema de la futilitat de l'heroisme. El dramaturg utilitza una situació històrica com a base per a una paràbola que explica els últims dies de l'emperador romà. Amb l'elecció de la situació de l'obra, Dürrenmatt no busca fer un retrat acurat dels esdeveniments històrics; de fet, el subtítol de l'obra és *eine ungeschichtliche historische Komödie in vier Akten*.⁸ En aquest sentit, Dürrenmatt se serveix de la paràbola per fer una reflexió crítica sobre el primer temps de la dura postguerra alemanya i posa en paral·lel la caiguda de l'Imperi Romà amb la del Reich.

El quart element característic de la seva obra —que, com hem comentat, no es detecta en les seves primeres obres, sinó en la seva producció més tardana— és la presència de personatges malvats que utilitza per accentuar l'exposició d'aquesta pertorbació de la consciència individual. Fins a *Der Besuch der alten Dame*, els personatges del seu teatre (el cec, Ròmul, Übelohe o Akki) encarnen persones valentes que pretenen restablir l'ordre en el món caòtic que les envolta. Els personatges dels textos que publica després d'*Ein Engel kommt nach Babylon* [Un àngel ve a Babilònia], és a dir, que s'estrenen partir de 1953, formen ja una constel·lació de personatges malvats absolutament deshumanitzats i dominats per un afany de destrucció constant.⁹ Els construeix simplificant d'una manera radical i exagerada la vida (Innes 1979, 116) i cada personatge és «malvat» per un motiu diferent. A *Der Besuch der alten Dame*, l'origen del mal és la venjança; a *Frank der Fünfte* [Frank V],¹⁰ l'ambició de poder, i a *Die Physiker* [Els físics],¹¹ la bogeria.

6 A *Theaterprobleme*, Dürrenmatt reflexiona sobre la comèdia i la tragèdia i defensa la idea que en la realitat contemporània no hi ha espai per escriure més tragèdies i que el món s'ha d'explicar mitjançant la comèdia.

7 «La comedia es una ratonera en la que el público se mete y siempre se meterá», segons la traducció al castellà de *Theaterprobleme* (Dürrenmatt 1961, 47).

8 En català, segons la traducció de Feliu Formosa, *comèdia històrica antihistòrica* (Dürrenmatt 2005).

9 Aquests personatges malvats i sense moral són caricatures que tenen el seu origen en el teatre germànic expressionista amb autors com ara Frank Wedekind, Georg Kaiser o Ernst Toller, els quals Dürrenmatt presenta definits amb una gran originalitat.

10 Precisament és a *Frank der Fünfte* on es percep la influència del primer Brecht. L'obra, dividida en quadres, comparteix amb *Dreigroschenoper* [L'òpera dels tres rals] (1928) diversos aspectes en el tractament de la relació entre la realitat i els valors, el desenvolupament de la narració o la utilització de la música a l'escenari (Orduña 1985, 207). En aquest cas, els personatges són malvats perquè estan corromputs pels diners.

11 La bogeria corromp el personatge malvat de la doctora von Zahnd. En aquesta obra, que es va estrenar el 1962, Dürrenmatt presenta la relació entre la ciència i la política i ho fa mitjançant les tècniques

La gran expressivitat d'aquestes figures crea un efecte constant de ridiculització de l'ésser humà que està obsedit amb el poder o amb els diners, dos aspectes que Dürrenmatt considerava els agents màxims de corrupció de la humanitat. Al cap i a la fi, les descripcions del dramaturg no són més que deformacions de conductes que responien a la realitat històrica del seu temps. És per aquesta raó que sovint les seves obres resultaven tan incòmodes i polèmiques. Dürrenmatt partia del context que l'envoltava i, per a ell, com més crua era aquella realitat, millor.

El darrer element característic de la seva producció dramàtica és la indefinició del lloc en què transcorre l'acció. Dürrenmatt, influït per *The Skin of our Teeth* [La pell de les nostres dents] i *Our Town* [El nostre poble], de Thornton Wilder (1897–1975), defensa la desmaterialització del decorat i del lloc dramàtic (Domènech 1966, 142). Segons l'autor, el lloc dramàtic no existeix a l'escenari per més que s'especifiqui o es descriu amb el decorat, sinó que el lloc dramàtic ha de sorgir de la pròpia acció i el decorat; en paraules de Dürrenmatt, només ha d'insinuar, significar i condensar, no descriure (Dürrenmatt 1954, 22). A la seva obra hi trobem molts exemples d'aquesta indefinició del lloc dramàtic. A *Die Ehe des Herrn Mississippi*, Dürrenmatt situa l'acció en una broma, és a dir, en una comèdia. Ho fa mitjançant el decorat, que consta d'una finestra a través de la qual s'observen dos paisatges molt diferents. En una d'elles, s'hi veu un paisatge nòrdic amb una catedral gòtica, i, a l'altra, un paisatge meridional amb les runes d'un castell, una franja de mar i un xiprer. També a *Der Besuch der alten Dame* trobem un exemple en el qual l'autor s'esforça per remarcar la indefinició del poble en què ocorren tots els esdeveniments: Gullen.

3 *Der Besuch der alten Dame*: una tragicomèdia en tres actes i un epíleg

Der Besuch der alten Dame és l'obra que va proporcionar a Dürrenmatt una projecció que va depassar els límits dels països de parla alemanya. Com ja hem comentat, és la primera obra en què apareix un personatge malvat: Clara Zahanassian, una vella dama, poderosa gràcies a la seva fortuna, que utilitza la justícia com a instrument per poder satisfer el seu desig de venjança. La trama de l'obra gira al voltant d'una dona gran i rica que torna al poble on va créixer per venjar-se despietadament del seu antic amor. Només ajudarà econòmicament el poble si el maten. L'obra compta amb tres protagonistes: la vella dama, Clara Zahanassian;

expressives que caracteritzen el gènere policíac. La doctora von Zahnd, un personatge moralment deformat, és la directora d'un manicomi on hi ha tres pacients. Tots tres afirmen ser científics i estar boigs, però en realitat dos d'ells són agents secrets i el tercer, l'autèntic científic, només fa veure que és boig. *Die Physiker* acredita el domini escènic i dels mitjans d'expressió dramàtica de Dürrenmatt (Domènech 1966, 49). L'obra ofereix una concentració de temps i acció molt sòlida i fa una contribució al tema de la responsabilitat històrica dels físics, tot mostrant una imatge molt mitificada d'aquest tipus de científic. Exposa el problema de la bomba atòmica, que és un tema sobre el qual Dürrenmatt ja hi havia reflexionat anteriorment (Dürrenmatt 1955, 40).

el seu antic amor, Alfred Ill; i la gent del poble de Gullen (alcalde, policia, pastor, mestre, etc.), que Dürrenmatt utilitza per mostrar la debilitat de l'autoritat, el trastorn de la civilització.

A *Der Besuch der alten Dame*, Dürrenmatt exposa un cas concret fins a les últimes conseqüències mentre desenvolupa una paròdia grotesca de la tragèdia clàssica (Orduña 1985, 98). Presenta una mostra eclèctica a cavall del caràcter tancat propi del teatre dramàtic i de determinats recursos èpics que revitalitzaven l'espectacle, com ara escenes paral·leles (quan el diàleg entre Clara i el seu marit es presenta gairebé de manera paral·lela amb el d'Alfred amb els seus clients), detonadors de la condició escènica (ciudadans representant l'animació del bosc) o la utilització del cor clàssic en una peça no arcaïtzant (Orduña 1985, 99). El text compta també amb un epíleg en què es parodia *Antígona*, de Sòfocles.

Un dels principals trets definidors de *Der Besuch der alten Dame* ja ens el revela el subtítol en la llengua original: *eine tragische Komödie*, és a dir «una comèdia tràgica». L'obra, que tracta un tema tan transcendent com és el valor de la justícia en la naturalesa humana, està plena de pinzellades i de detalls gairebé ridículs que creen un efecte antitètic constant amb la gravetat dels fets i les conseqüències que se'n deriven, tant per a l'acció que transcorre dalt de l'escenari com per a la que es mou dins de la consciència dels espectadors. Amb el subtítol, Dürrenmatt avisa d'aquesta doble eina que utilitza. Tant la senzillesa i la crueltat de la tesi que presenta com la relació del tema amb les circumstàncies històriques van donar al text una projecció internacional de la qual el dramaturg suís no havia gaudit fins aleshores.

Der Besuch der alten Dame es va estrenar al Schauspielhaus de Zuric el 29 de gener de 1956. La direcció del muntatge va anar a càrrec d'Oskar Wälterin. *Der Besuch der alten Dame* va convertir-se en l'obra que més vegades es va representar el 1956, davant d'un públic que coneixia el teatre de Dürrenmatt i estava familiaritzat amb la tradició expressionista (Frisch, 1998). El mes de maig d'aquell mateix any, el 28 de maig de 1956, l'obra es va estrenar també a Alemanya, al Münchner Kammerspielen, sota la direcció de Hans Schweikart.¹² En aquest segon muntatge, Dürrenmatt va implementar alguns canvis. El text que es va representar a Munic és el que finalment va publicar l'editorial zuriquesa Arche el 1957. Aquesta primera edició —el 1980 l'autor va publicar-ne una versió revisada—,¹³ es va estrenar el 25 de novembre de 1959 a l'Atelier-Theater de Berna, amb Hilde Hildebrand en el paper principal femení.

4 *La visita de la vella dama*

No es té cap constància dels motius que van fer que l'ADB inclogués dins del seu programa la representació de l'obra de l'autor suís, però tenint en compte les circumstàncies del moment és probable que fos per la rellevància que podia tenir presentar a l'escena barcelonina un

12 No s'ha trobat informació sobre els intèrprets del primer muntatge alemany.

13 La versió que Dürrenmatt va publicar el 1980 és una combinació de les dues versions existents de l'obra, és a dir, la que es va estrenar inicialment a Zuric i la versió revisada que es va representar a Munic.

autor, i sobretot una obra, d'èxit reconegut a les principals capitals europees i als Estats Units, a més de la futura adaptació cinematogràfica amb Ingrid Bergman i Anthony Quinn. De fet, l'ADB va utilitzar la referència cinematogràfica com a reclam.¹⁴ Era la primera vegada que es representava *La visita de la vella dama* i que es representava una obra de Dürrenmatt a Barcelona.¹⁵

L'ADB va traduir expressament l'obra de l'alemany perquè es representés en català. Van encarregar la traducció a Aurora Díaz Plaja i F. Ulsamer.¹⁶ No s'ha pogut esbrinar per què el matrimoni Ulsamer-Díaz Plaja, amb poca experiència en l'àmbit de la traducció i adaptació teatrals,¹⁷ va ser l'encarregat de traduir l'obra. Aurora Díaz Plaja era bibliotecària i el seu marit, de pare alemany i mare catalana, era un arquitecte de professió que es va establir

14 Aquest detall ja es coneixia perquè en una de les publicitats de l'obra de l'ADB es feia referència a la producció de la versió cinematogràfica. A *La Vanguardia Española* del 8 de febrer de 1962, s'anuncia que Ingrid Bergman començaria el rodatge de la versió cinematogràfica, que no es va estrenar a Barcelona fins al 27 d'agost de 1964. La versió traduïda del títol original de la pel·lícula dirigida per Bernhard Wicki, *The Visit*, va ser *La visita del rancor*. La pel·lícula es va estrenar a França el 6 de maig de 1964 i als Estats Units el 4 d'octubre de 1964. Hi ha una versió de l'obra de teatre per a televisió dels *lands* alemanys de Rheinland-Pfalz i Baden-Württemberg produïda l'any 1959 per Südwestfunk (avui SWR) dirigida per Ludwig Cremer i protagonitzada per Elisabeth Flickenschildt. No es té cap constància que aquesta producció s'hagués difós a l'Estat Espanyol, cosa que no és gens sorprenent, tractant-se de finals dels anys 60 i d'una producció en alemany. El 1974 es va estrenar a TVE, dins del programa *Noches de Teatro*, una versió per a televisió de l'obra, adaptada i dirigida per José Luis Alonso. Entre els actors principals hi havia Irene Gutiérrez Caba, María Isbert, Antonio Ferrandis, Javier Loyola, Luis García Ortega i Josep Maria Pou.

15 *La visita de la vella dama* va ser l'obra que va introduir el teatre de Dürrenmatt a Catalunya. A continuació, s'enumeren totes les representacions d'obres de l'autor suïss que tenim constància que s'han representat a Catalunya fins al mes de maig de l'any 2020. El *matrimonio del señor Mississippi*. Versió de Carlos Muñoz. Gogó Teatro Experimental Independiente. Direcció Santiago Sans. Institut d'Estudis Nord-americans de Barcelona, 1964./ *Rómulo el Grande*. Adaptació de Rafael Morales i Pablo Tiján. Compañía Lope de Vega. Direcció de José Osuna. Teatre Grec, 1965/ *Els Físics*. Grup Experimental Nou Teatre. Direcció de Josep Maria Salvadó. Lluïsos de Gràcia de Barcelona, 1969/ *Frank V*. Trad. de Feliu Formosa. El Globus. Direcció de Pau Monterde. Amics de les Arts de Terrassa, 1973/ *Procés per l'ombra d'un ruc*. Adaptació i direcció de Joan Ribas. Grup Proscènium de Girona. Cicle «Cavall Fort». Teatre Romea, 1973/ *Hércules y el estercolero*. Trad. i direcció de Maria Lluïsa Oliveda. Teatre Grec, 1973. *Proceso por la sombra de un burro*. Versió de María López i Miguel Narros. TEI de Madrid. Direcció de José Carlos Plaza. Teatre Capsa, 1973/ *Rómulo el Grande*. Teatro Arriaga de Bilbao. Direcció de Luí Iturri. Teatre Joventut de l'Hospitalet de Llobregat, 1998/ *La visita de la vieja dama*. Trad. de Juan Mayorga. Direcció de Juan Carlos Pérez de la Fuente. Teatre Tívoli, 2000/ *Ròmul el Gran*. Trad. Feliu Formosa. Direcció de Carles Alfaro. Teatre Nacional de Catalunya, 2005/ *Play Strindberg*. Trad. Miguel Sáenz. Direcció de Georges Lavaudant, Teatro de La Abadía. Teatre Nacional de Catalunya, 2007/ *La visita de la vella dama*. Direcció de Dušan Tomić. Teatre Auditori de Granollers, 2014/ *Frank V*. Versió de Sergi Belbel. Teatre Lliure, 2015/ *La visita de la vella dama*. Trad. Aurora Díaz-Plaja i Frederic Ulsamer. Farrés brothers i cia. Teatre Lliure, 2018.

16 Es transcriu el nom dels traductors tal com apareixen a la publicació de la traducció de l'ADB de 1962, a càrrec de Joaquim Horta. Posteriorment se n'han trobat d'altres com, per exemple, amb el nom d'Ulsamer desplegat: Frederic Ulsamer.

17 Aurora Díaz-Plaja, en una carta del 23 de febrer de 1962 al director de l'obra, Frederic Roda, va manifestar: «som novells en aquestes armes i m'agradaria [que] ens orientéssis. Per altra banda m'agradaria assistir a algun assaig si és possible». Fons de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. CDMAE de l'Institut del Teatre.

a Barcelona per col·laborar com a arquitecte en l'Exposició Internacional de Barcelona de 1929. Era a Catalunya quan va començar la guerra i va treballar com a intèrpret a Galícia, ja que parlava més de sis llengües. Un cop acabada la guerra, no li van reconèixer el títol d'arquitecte i va començar a fer de periodista a *Solidaridad Nacional*, on va conèixer la seva dona.¹⁸ Aurora Díaz Plaja és, de fet, un dels únics nexes evidents que podem detectar per intentar determinar com va arribar l'obra a Barcelona, que s'havia estrenat tres anys abans a Madrid: l'autor del text en castellà era Fernando Díaz Plaja, germà d'Aurora. Es desconeix quin era el domini de la llengua alemanya del germà d'Aurora Díaz Plaja; en canvi, la relació d'aquesta llengua amb el matrimoni Ulsamer-Díaz Plaja és ben clara. En una entrevista feta per Laureano Bonet Mojica titulada «“La visita de la vella dama” y sus tres Federicos»,¹⁹ que es va publicar un dia abans de l'estrena de l'obra, el 23 de maig de 1962, a *El Noticiero Universal* (vegeu Annex 1), la traductora feia el comentari següent sobre la feina: «Federico hizo la traducción literal del alemán y yo el traslado en forma literaria al catalán: discutíamos juntos las cuartillas escritas cada día».

En els primers anys seixanta del segle passat no era gens estrany que les obres d'autors en llengua alemanya no fossin traduïdes directament al català o al castellà, perquè un nombre important de traductors, per raons de desconeixença de l'alemany, partien sovint de traduccions ja existents en altres llengües, l'anglès o el francès, bàsicament. No és el cas, però, com hem dit, de *Der Besuch der alten Dame*, que es va fer directament de l'alemany. En aquestes circumstàncies, quan es va estrenar *La visita de la vella dama* a Barcelona, a més de l'edició en la llengua original, hi havia a l'abast la traducció publicada en castellà de F. E. Levalle publicada el 1960 a Buenos Aires; i dues traduccions en llengua francesa, les de Jean Pierre Porret de 1956 i la de Jean-Claude Marrey, que va editar l'Avant-Scène Théâtre el 1961. També hi havia disponible l'adaptació a l'anglès de Maurice Valency, de 1958, i la italiana d'Aloisio Rendi, que va publicar Feltrinelli el 1959.²⁰

El muntatge madrileny és anterior al de l'ADB. A Madrid, *La visita de la vieja dama* es va estrenar dos anys després del muntatge al Théâtre Marigny de París (28 de febrer de 1957), dirigida per Jean-Pierre Grenier, i un any després que l'obra s'estrenés al Lunt-Fontanne Theatre, de Nova York (5 de maig de 1958), dirigida per Peter Brook. El muntatge de Tamayo a Madrid és anterior també al que es va fer al Teatro Astral de Buenos Aires (1960), dirigit per Mario Rolla. L'obra, dirigida per José Tamayo, es va estrenar el 3 d'octubre de 1959 al Teatro Español, seu d'un dels dos Teatros Nacionales. Els intèrprets principals van ser-ne Irene López Heredia (Clara) i Luis Prendes (Till).²¹

18 Tota la informació referent a F. Ulsamer m'ha estat proporcionada per la professora Vall, que el 2013 va organitzar una exposició sobre Aurora Díaz Plaja amb el suport de la família Ulsamer-Díaz Plaja, la qual va llegar l'arxiu personal d'Aurora Díaz Plaja a la Universitat de Barcelona.

19 Els tres «Federicos» fan referència al director de l'obra (Frederic Roda), a l'autor de l'obra (Friderich Dürrenmatt) i al cotraductor de l'obra, F[rederich] Ulsamer.

20 La versió de Fernando Díaz Plaja va ser publicada per Círculo de Lectores el 1965.

21 En la traducció de Fernando Díaz Plaja, el personatge que es diu «Ill» en l'obra original —i també en la versió catalana— passa a dir-se «Till».

En la correspondència dipositada al fons de l'ADB del CMAE de l'Institut del Teatre, es conserven tres cartes que Aurora Díaz Plaja va enviar al director del muntatge, Frederic Roda, abans de l'estrena. En dues d'elles, la traductora mostra el seu interès pel fet que es pugui publicar l'obra. Finalment, l'ADB va editar la traducció a la col·lecció Quaderns de Teatre ADB, el 1962. El director de la col·lecció era Joaquim Horta i la coberta és obra d'Ismael Balanyà. El llibre inclou una introducció a càrrec d'Horta i també els detalls del repartiment de la representació el 23 de maig de 1962. En aquesta introducció, Horta fa palès un coneixement prou ponderat sobre l'obra i l'autor. Tot i que era un autor encara desconegut, en fa una lectura ajustada.

Cal destacar que, en el moment en què es va estrenar l'obra a Barcelona, era difícil que fos coneguda per una gran part de públic, entre altres motius, per les dificultats de difusió (publicació i representació) de determinats autors i textos estrangers que, a causa de la censura, podien xocar amb la ideologia política del règim franquista.²² Encara que la traducció directa de l'alemany al català fos gairebé una excepció en aquell moment, el muntatge que es va oferir no era original, sinó que en bona part va ser manllevat del que s'havia presentat anteriorment a la ciutat d'Estrasburg.

La visita de la vella dama es va representar el dimecres 23 de maig de 1962 a les deu del vespre per primer cop i es va repetir el 24 d'octubre del mateix any a un quart d'onze de la nit al Palau de la Música Catalana (Coca 1978, 264). Les funcions de l'ADB, malgrat ser més pròpies d'un grup de teatre de cambra, és a dir, de durada efímera —habitualment en sessió única, generalment com a única opció autoritzada—, van tenir un impacte força significatiu en determinats sectors de la societat barcelonina de l'època. Les obres de l'ADB solien representar-se en locals com el Teatre Windsor de la Diagonal, el Teatre Candilejas de la Rambla de Catalunya, el Teatre Romea o el Palau de la Música Catalana. La representació s'adreçava a un públic escollit i amb un radi d'acció social molt determinat i reduït.

Es va comptar amb la col·laboració del músic André Roos, del Centre Dramatique de Strasbourg, i del seu director Hubert Gignoux.²³ Les gestions de Josep Maria Flotats, format a l'ADB, van facilitar que el músic francès accedís a col·laborar en el muntatge de l'ADB. També hi va participar el grup teatral Gil Vicente, que com l'ADB també era partidari de renovar l'escena catalana.

Abans de la representació de l'obra, l'ADB va haver de demanar els permisos pertinents. D'una banda, va haver de posar-se en contacte amb el representant de Dürrenmatt per tal d'aconseguir el permís per a la representació. Segons la correspondència entre Aurora Díaz Plaja i Frederic Roda, el contacte amb Herr Kurt Reiss, el representant, va arribar per mitjà del germà de la traductora, Fernando Díaz Plaja. En una carta que es conserva al

22 En la primera pàgina del pròleg de la versió de F. Díaz Plaja, publicada l'any 1965, Ayala comenta «como quiera que las obras de Dürrenmatt, sólo *La visita de la vieja dama* ha sido representada en España y entre el gran público son muy pocos los que han tenido la oportunidad de hacerse con una traducción de cualquiera de las otras [obres de Dürrenmatt]» (Dürrenmatt 1965, 1).

23 En el Fons de l'ADB es conserva la correspondència entre Hubert Gignoux, director del Centre Dramatique de Strasbourg, i Frederic Roda.

fons de l'ADB, datada el 18 d'abril de 1962, es reproduïx el telegrama mitjançant el qual el representant els concedeix el dret de representar l'obra segons el preu habitual dels drets espanyols.

D'altra banda, com era de rigor, per a la representació també es va haver de demanar l'autorització policial i ministerial. Al fons de l'ADB es conserven les peticions al *jefe superior de Policía de Barcelona* per a les representacions del 23 de maig de 1962 i 24 d'octubre de 1962. El primer document del Ministerio de Información y Turismo és del 10 de maig de 1962 i l'autorització es va concedir el 19 del mateix mes. Per a la segona representació, el permís es va demanar el 19 d'octubre de 1962 i la resposta afirmativa es va donar el 22 del mateix mes. Segons consta al document, ambdues peticions les va fer Antoni Sàbat Tobella, vinculat a l'ADB.

A continuació es reproduïx la informació de l'estudi de Jordi Coca sobre la representació de l'obra per part de l'ADB, que inclou les fitxes de les obres representades per l'entitat. Cal destacar que cap dels actors que hi van participar era pròpiament professional i que la majoria tampoc no ho van ser ni ho han estat posteriorment.

La visita de la vella dama, de Friedrich Dürrenmatt
Música d'André Roos
Traducció, Frederic Ulsamer i Aurora Díaz-Plaja

Palau de la Música Catalana, dimecres 23 de maig de 1962.
Nit, 10 h.

Clara Zahanassian	Maria Assumpció Flors
VII Moby, VIII Hoby i IX Zoby	Enric Suñé
Boby, el majordom	Miquel Rodés
Toby y Roby, xicletaires	Lluís Olivares
Koby	Joaquim Canals
Cecs	Joan Zanni i Joan Gil
Criats	Jaume Sisterna i Artur Vidal
Ill	Miquel Gimeno
Mathilde	Natàlia Solernou
Otilia	Aurora Gascó
Karl	Lluís Rodríguez Prat
Alcalde	Jordi Torras
Muller de l'alcalde	Núria Casulleras
Pastor	Agustí Ballester
Mestre	Rafael Vidal Folch
Metge	Xavier Vivé

Policia	Carles Sala ²⁴
Hofbauer	Lluís Bosch
Helmesmerger	Antoni Millà
Hagholzer	Joan Millà
Häuser	Francesc Nubiola
Pintor	Josep Navarra
Dona primera	Montserrat Español
Dona segona	Mercè Guiamet
Senyoreta Lluïsa	Andreu Basseda
Gimnasta	Josep Ferrer
Cap d'estació	Feliu Formosa ²⁵
Revisor	Joan Ribera
Maquinista	Francesc Espinet
Empleat del jutjat	A. Moragas
Veïnes	Carlota Soldevila, ²⁶ Adelaida Espinal, Griselda Barceló i Nuria Danés
Periodista primer	Joaquim Vidiella
Periodista segon	Jordi Salvatella
Locutor de ràdio	Bachs
Càmeraman	Antoni Bachs
Luminotècnia	A. Bachs Torné
Sonorització	Mañé Reventós
Decoració	Pou Vila
Regidoria	Carlota Soldevila
Escenografia	A. Moragas Gallissà
Regidoria general	Joan Ribera
Direcció	Frederic Roda

Amb la col·laboració del Grup Teatral Gil Vicente, el Centre Dramatique de Strasbourg i el seu director, Sr Hubert Gignoux.

L'obra de Dürrenmatt estrenada per l'ADB s'emmarca dins del grup d'obres d'autors contemporanis estrangers, segons la classificació que fa Joan Casas (2011, 46–60) en tres grups: autors clàssics internacionals, autors contemporanis estrangers i autors catalans. Dins del segon grup, a part de Dürrenmatt, només hi trobem un altre autor que escrigui en

24 Actor professional, posteriorment.

25 Actor, director i traductor. Entre d'altres obres, Feliu Formosa, vinculat al grup Gil Vicente, va traduir *Romulus der Grosse* de Dürrenmatt al català.

26 Actriu professional, posteriorment.

alemany: Bertold Brecht. Els traductors de l'obra de Brecht, que es va convertir en l'última producció de l'ADB, van ser Joan Oliver i Feliu Formosa.

La visita de la vella dama es va presentar com una obra ja de referència en el teatre europeu de postguerra. Abans de l'estrena a la ciutat de Barcelona ja s'havia representat a la gran majoria de capitals europees, com París (1957) o Londres (1958), i, també, a Nova York (1958). Aquest element de «popularitat» va tenir un paper molt important en la valoració de la crítica. La quarta sessió de teatre de la temporada 1961–62 de l'ADB es va oferir al públic en els termes següents:

Una altra obra mundialment famosa, que com l'any passat amb *Becket* d'Anouilh, tenim el gust d'oferir al nostre públic. Mort Bertolt Brecht, el seu autor és el més important de l'escena germànica i un dels primers de tot el teatre d'avui. (Fulletó del V Cicle de Teatre de l'ADB, Fons de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. CDMAE de l'Institut del Teatre.)

Així, doncs, l'obra era coneguda tant a Europa com als Estats Units. Elisenda Sala, que va intervenir com a actriu en alguns dels darrers muntatges de l'ADB, va comentar el següent sobre el muntatge, tot destacant-ne l'actualitat del tractament escènic:

Es va estrenar una gran obra en la història de l'ADB: *La visita de la bella [sic] dama*, de Friedrich Dürrenmatt, dirigida també per Frederic Roda. Es va representar al Palau de la Música Catalana i fou la primera estrena important de la temporada, no tan sols per l'actualitat del tractament escènic (hi hagué un repartiment de més de trenta actors), sinó sobretot per l'escenografia, la luminotècnia i els efectes de so. En general, la crítica fou molt favorable. La segona representació es va fer també al Palau, a l'octubre. (Coca 2010, 121)

I, també, en un altre document que presentava l'obra:

Aquesta és, potser, l'obra més important del teatre europeu actual. Ha estat representada arreu el món pels més prestigiosos conjunts dramàtics. Es prepara la versió cinematogràfica protagonitzada per Ingrid Bergmann. Aquesta peça és la impressionant falla del món occidental enfollit. Durrenmatt [sic]²⁷ és l'únic successor aparent de Bertold Brecht. Traducció catalana per l'ADB, de Frederic Ulsamer i Aurora Díaz Plaja. La presentació d'aquesta obra constitueix una sessió extraordinària de l'ADB com ho foren les estrenes absolutes de *Pigmalió* de Shaw, *Les alegres casades de Windsor* de Shakesperare, *L'hort dels cirerers* de Txekof [sic], *Becket o l'honor de déu*

27 En cap cas no s'han corregit les diverses formes amb què es va transcriure el nom de l'autor a la premsa catalana. No només hi trobem el nom de Friedrich Dürrenmatt escrit de manera errònia, sinó també altres exemples (vegeu Annex 1).

d'Anhouil [sic] o la introducció al nostre país d'Eugene Ionesco. (Fons de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. CDMAE de l'Institut del Teatre)

Pel que fa a les xifres d'assistència, a la representació del 23 de maig de 1962 van assistir-hi 573 persones (d'entre les quals 180 eren abonades);²⁸ aquesta xifra representa un 26 % d'ocupació de les localitats del Palau en aquell moment (2.170).²⁹ En la representació del 24 d'octubre de 1962, van ser 486 les localitats que es van vendre (d'entre les quals 93 eren d'abonats); aquest nombre d'espectadors representa un 22 % d'ocupació de l'aforament del Palau. No hi ha dades econòmiques de l'època que permetin arribar a conclusions objectives sobre el preu de les localitats i els ingressos totals de venda d'entrades que se'n desprenen. Amb el nombre d'espectadors ocorre el mateix: caldria contrastar les seves dades amb les xifres d'assistència a altres representacions de l'ADB o amb les de les representacions professionals per fer-ne una valoració adient. No obstant això, s'han pogut fer aquests càlculs aproximats perquè es disposava de les dades de la mateixa ADB. La informació ha estat elaborada a partir de la documentació sobre el muntatge de l'obra que es conserva al fons de l'ADB. Vegeu a continuació una imatge del muntatge al Palau de la Música.



Fotografia del 23 de maig de 1962 o 24 d'octubre de 1962.
Palau de la Música Catalana, *La visita de la vella dama*.
(Autor desconegut. Fons de l'ADB del CDMAE).

28 S'han sumat el número d'entrades venudes, tant d'abonats com de taquilla. Quant a les llotges s'ha fet un càlcul aproximat de quatre espectadors per llotja.

29 L'aforament s'ha calculat sumant les xifres extretes de les liquidacions de cadascuna de les representacions, que es conserven al fons de l'ADB. De nou, s'ha calculat que a cada llotja s'hi encabien quatre persones de mitjana. Es tracta d'un càlcul aproximat, que només pretén ser orientatiu del volum d'espectadors de cada representació. Cal destacar que, segons la informació proporcionada pel mateix Palau de la Música Catalana (vegeu <https://www.palaumusica.cat>), a dia d'avui l'espai compta amb un total de 2.015 localitats disponibles i a cada llotja hi caben entre set i nou cadires.

5 Anàlisi de la recepció crítica

El testimoni principal que determina l'acollida de *La visita de la vella dama* a Barcelona l'ofereix l'atenció de la premsa de l'època. És important destacar un cop més el caràcter de sessió única de la representació per valorar com cal l'impacte del muntatge de l'ADB en el context de l'escena teatral barcelonina dels primers anys seixanta. L'anàlisi de les crítiques de les representacions, tant la del 25 de maig de 1962 com la del 24 d'octubre de 1962, s'ha de valorar juntament amb la de l'assistència, comentada a l'apartat anterior, i sense oblidar el caràcter selecte i minoritari³⁰ que podia tenir la representació de l'obra d'un autor estranger contemporani en català i per un grup no professional.

Per al buidat, s'han consultat diverses publicacions periòdiques, amb especial interès en els mesos d'estrena i posteriors, és a dir, entre maig i novembre de 1962. *La Vanguardia Española*, *El Correo Catalán*, *Solidaridad Nacional* i *Diario de Barcelona* són els diaris buidats de l'edició de matí, i els de l'edició de tarda són *El Noticiero Universal* i *La Prensa*. També s'han consultat publicacions com *Hoja del Lunes*, *Destino*, *Revista*, *Primer Acto*, *La Carreta*, *Serra d'Or* i *Mundo Deportivo*.

A continuació s'ofereix un quadre resum en el qual es recullen les publicacions i els materials que s'hi han localitzat, juntament amb la referència a la transcripció que es pot trobar a l'Annex.³¹

Taula 1. Buidat de publicacions per a l'anàlisi de la recepció crítica

Publicació ³²	Data	Contingut	Annex ³³
<i>Diario de Barcelona</i>	12-5-1962	Publicitat de l'obra	–
	15-5-1962	Nota aplaçament obra	–
	20-5-1962	Publicitat de l'obra	–
	25-5-1962	Crítica	3
	13-10-1962	Article sobre Quaderns de Teatre	9
	18-10-1962	Publicitat de l'obra	–
	24-10-1962	Publicitat de l'obra	–
	26-10-1962	Crítica (L. Sainz)	12

30 Manuel de Cala, crític d'*El Noticiero Universal*, anotava sobre el públic: «con sala llena de distinguido público» (*El Noticiero Universal*, 24 maig 1962).

31 No s'ha trobat cap informació (article i/o anunci) relacionada amb l'estrena de l'ADB en les publicacions següents: *El Correo Catalán*, *Solidaridad Nacional*, *La Prensa*, *Primer Acto*, *La Carreta*, *Revista* i *Mundo Deportivo*.

32 Per ordre de consulta.

33 En aquest quadre s'indica tota la informació aplegada a títol informatiu, però de l'Annex s'han exclòs alguns documents que no aportaven dades noves significatives per a l'anàlisi de la recepció crítica. A l'Annex, s'hi inclouen cronològicament les crítiques, articles i entrevistes que s'indiquen en aquest quadre.

Publicació ³²	Data	Contingut	Annex ³³
<i>La Vanguardia Española</i>	25-5-1962	Crítica (A.M.T.)	4
	18-10-1962	Publicitat de l'obra	10
	21-10-1962	Publicitat de l'obra	–
	24-10-1962	Publicitat de l'obra	–
<i>El Noticiero Universal</i>	19-5-1962	Publicitat de l'obra	–
	23-5-1962	Entrevista (L. Bonet Mojica)	1
	24-5-1962	Crítica (Manuel de Cala)	2
	23-10-1962	Publicitat de l'obra	–
<i>Hoja del Lunes</i>	28-5-1962	Vinyeta (José María Serra)	5
<i>Destino</i>	2-6-1962	Crítica (Martí Farreras)	6
	6-10-1962	Recomanació del llibre	8
<i>Serra d'Or</i>	7-7-1962	Crítica (Jordi Carbonell)	7

La representació del text de Dürrenmatt va ser un encert dins de la trajectòria artística de l'ADB. La crítica va presentar una opinió unànime de la feina de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona i en va lloar globalment tant la feina del director com la dels intèrprets.

Més enllà del tema de l'obra i del desconeixement general de Dürrenmatt en l'escena teatral de Barcelona, sembla que l'èxit que havia tingut a l'estranger i el fet de no ser un autor de l'escena local li va donar un valor extra («una de las más interesantes comedias del moderno teatro europeo», *La Vanguardia Española*, 25 maig 1962). Autor i obra eren coneguts a Europa i als Estats Units amb èxit, i, per tant, el públic i la crítica d'aquí—sense oblidar el tipus de públic—l'acollien i l'acceptaven pel caràcter innovador que ofería, en tractar-se d'un dramaturg estranger.

Que era un dramaturg pràcticament desconegut queda clarament reflectit en les crítiques teatrals. El crític d'*El Noticiero Universal*, per exemple, presenta *La visita* com «la obra del autor austriaco [sic] Friedrich Dürrenmatt»; recordem que era suís. També la crítica del *Diario de Barcelona* situa la població de Güllen a Rússia. I amb el nom de l'autor passava el mateix. En la documentació consultada, fins i tot en impresos de la mateixa entitat, s'hi troben diverses grafies del seu nom.

Sobre la tradició literària en què s'insereix l'autor i sobre les seves influències, se'n parla ben poc. De fet, només un dels crítics, el de *Destino*, tracta amb encert aquesta qüestió. Farreras fa referència a la tradició expressionista de Dürrenmatt, així com als autors que han marcat la seva producció:

La pretensión del autor, antes apuntada, de que la obra sea representada sin olvidar el humor, nos parece delatar una concepción bastante difícil de explicar, como no sea pensando en que el autor es, a fin de cuentas, alemán, y que se mueve bajo el peso de

la herència expresionista que, arrancando en Wedekind y pasando por Georg Kaiser y Cari Sternheim, llega hasta nuestros días. (*Destino*, 2 juny 1962. Martí Farreras)

A part de Martí Farreras, només Joaquim Horta, a la introducció de la versió traduïda al català de l'obra, fa referència a l'herència expresionista de l'autor suís.³⁴

Entre les crítiques aplegades hi ha un detall que diferencia la de *Serra d'Or* de les altres. Mentre que la majoria de valoracions es van publicar immediatament després de l'estrena, la de Jordi Carbonell, de *Serra d'Or*, a causa del caràcter mensual de la revista, no va aparèixer fins al 7 de juliol de 1962. Aquest marge de temps, però sobretot el tipus de públic lector a qui aquesta revista va dirigida, determinen i expliquen que Carbonell proposés probablement una apreciació lleugerament diferent de la de les altres crítiques.

En general, la crítica va destacar tres aspectes de la representació: la direcció de Frederic Roda, la interpretació i la traducció. També va lloar la feina realitzada per l'ADB al llarg de gairebé set anys. La crítica va valorar la seva feina: «a la altura de los mejores grupos “amateurs” del Reino Unido» (*Diario de Barcelona*), «fiel a su loable empeño de ofrecernos las obras más importantes del panorama teatral contemporáneo, se ha atrevido ahora con una de las creaciones escénicas que ha alcanzado mayor resonancia mundial [...]. [La obra] ha llegado al público barcelonés gracias al esfuerzo y al atrevido criterio selectivo de la A.D.B. a la que una vez más, es de justicia dejar constancia de nuestro agradecimiento por ello» (*Destino*), «d'una manera general, però, *La visita de la vella dama*, interpretada en col·laboració amb el Grup Gil Vicente, és de molt la millor realització de l'ADB en la present temporada» (*Serra d'Or*). En aquest sentit, tot reprement el comentari del paràgraf anterior sobre el valor afegit pel fet de tractar-se del text d'un autor europeu reconegut, el criteri de selecció d'obres de l'ADB i l'èxit d'altres representacions organitzades anteriorment també explica que es rebés *La visita de la vella dama* amb una mirada menys escèptica.

Pel que fa a la direcció escènica, tant la crítica d'*El Noticiero Universal* com la del *Diario de Barcelona* van ser molt positives. El crític d'*El Noticiero Universal* va qualificar la tasca de Frederic Roda d'«excelente» i va destacar la seva vàlua i l'expertesa com a director escènic, especialment tractant-se d'una obra que es va representar una única vegada. En canvi, el crític de *Destino*, Martí Farreras, que va demostrar conèixer millor l'obra de Dürrenmatt, no va compartir el mateix punt de vista. El crític va destacar la mecànica que Roda va donar al relat i el cor final, però no es va mostrar convençut pel resultat final, encara que reconeixia la dificultat de la peça («obra difícil entre las difíciles»), i afegia:

[...] meritorio esfuerzo de comprensión en la labor directora de Federico Roda, huyendo, hasta donde es posible, de la seriedad repudiada por el autor, con numerosos aciertos en la mecánica del relato, ingenio en el coro final, y un movimiento escénico que adivinóse de hábil planteamiento, pese a vacilaciones derivadas de la complejidad

34 *La visita de la vella dama*. Quaderns de Teatre ADB. J[oaquim] H[orta] M [assanés].

de la empresa que es, desde luego, de las que exigirían el rigor y posibilidades de la más profesional de las formaciones. (*Destino*, 2 juny 1962. Martí Ferreras)

La valoració del repartiment és paral·lela a la de la direcció. Ferreras també es mostra dur en relació amb la feina dels intèrprets de l'ADB i diu que, tot i el seu entusiasme, la interpretació no és gaire afortunada. També Carbonell comenta que la interpretació va estar «per sota d'aquest nivell», fent referència a l'alt nivell de l'obra. En canvi, la valoració de *Diario de Barcelona*, *El Noticiero Universal* i *La Vanguardia* va ser excellent i es va destacar el paper de diversos components de l'ADB.

Per últim, el tercer gran encert que destaquen els crítics —a excepció del de *Destino*, que no fa cap esment a la traducció de l'obra al català— és la traducció. La feina de F. Ulsamer i Aurora Díaz Plaja es descriu com una «muy buena labor» (*Diario de Barcelona*), «brillante y expresiva» (*La Vanguardia*) i «discreta» (*Serra d'Or*). Manuel de Cala, crític de teatre d'*El Noticiero Universal*, es mostra més crític en la seva valoració i comenta que els traductors han treballat a consciència malgrat «frases y vocablos malsonantes».

També és interessant destacar el relleu que pren l'obra a la *Hoja del Lunes*. En aquesta publicació, que només sortia els dilluns al matí, s'inclou una vinyeta que es limita a informar sobre la representació de l'obra amb una il·lustració sobre l'escenificació del muntatge de l'ADB (Annex 5).

Tal com s'ha comentat anteriorment, la crítica de *Serra d'Or* cal valorar-la des d'un punt de vista diferent del de la premsa periòdica, és a dir, tenint en compte que el públic lector és especialitzat.³⁵ En el text, s'hi observa que el crític coneix què s'ha dit sobre l'obra i per aquesta raó la seva valoració és més fonamentada. També és l'únic que, tot i també anomenar Brecht, en fa una distinció molt clara. Fa palès que els dos escriptors són autors de peces molt diferents, si bé reconeix que en Dürrenmatt s'hi poden identificar alguns trets del teatre brechtia («tècnica de la narració estètica, aprofitament dels mitjans no estrictament teatrals i la concepció que allunya l'espectador del món més sentimental de l'escena»). Amb aquesta diferenciació, també afegeix que el teatre de Dürrenmatt, més proper al de Ionesco, és ple d'un humor «d'una crueltat sovint extrema» que l'acredita com a dramaturg.

De les crítiques publicades es desprèn que l'obra va tenir una bona acollida. No obstant això, és important analitzar com es va percebre aquesta obra de certa dificultat, vinculada a la tradició expressionista que s'inseria en un context teatral força encarcerat el qual, precisament iniciatives com la de l'ADB, intentaven transformar. Com la majoria de les obres de Dürrenmatt, *Der Besuch der alten Dame* no és un text fàcil. Per comprendre bé el teatre de l'autor suís cal conèixer-lo a fons: avaluar-ne l'evolució estètica i les circumstàncies socials i culturals que desemboquen en la proposta d'un teatre absolutament original. Sense un bon coneixement previ d'aquests factors, la seva proposta dramàtica podia desconcertar un determinat tipus d'espectador o lector dels primers seixanta.

35 També ho eren els lectors de *Destino*, *Primer Acto* i *La Carreta*, que era una revista barcelonina.

6 Conclusions

La recepció del muntatge de *La visita de la vella dama* a Barcelona el 1962 va tenir un ressò i unes conseqüències limitades a les característiques de la representació, la qual va involucrar un sector de públic limitat i restringit socialment. Aquesta recepció ve marcada per les restriccions històriques del moment, que la condicionen en tots els seus àmbits i que també són responsables de l'aparició de grups independents com l'ADB. Dürrenmatt arriba a Barcelona d'alguna manera condicionat per la incorporació una mica abans del teatre de Bertold Brecht i avalat i justificat per la seva projecció internacional. No obstant això, en general, no hi ha coneixença de qui és aquest autor, ni de l'estil ni característiques de les seves obres, així com tampoc existeix un públic prou acostumat a les obres estrangeres d'herència expressionista. En aquest sentit, es pot considerar una excepció que la traducció de l'alemany sigui directa i, en canvi, no és estrany que l'espectacle barceloní pogués copiar el muntatge d'Estrasburg.

Així, la crítica documentada reflecteix dues posicions molt marcades: d'una banda, els crítics que es troben davant d'un autor i d'una obra que prové d'una herència expressionista germànica que els resulta poc o gens familiar i, d'altra banda, els altres crítics que reconeixen una determinada trajectòria en l'autor i que situen la peça tot reconeixent les dificultats que presenta i que s'endevinen en el muntatge dirigit per Frederic Roda. Val a dir que a aquest últim grup pertanyen els crítics de publicacions més especialitzades i vinculats al grup de persones compromeses a renovar l'escena catalana amb la incorporació de determinats autors estrangers.

A més a més, la crítica s'ha de valorar sense oblidar que el caràcter de sessió única de la representació restringeix la funció que habitualment hauria de tenir la crítica teatral publicada en un diari o una revista, és a dir, la de recomanar o no aquell muntatge als lectors de la publicació. D'aquesta manera, també hi influeix el temps que el crític tenia per redactar el text. En alguns casos, les crítiques recollides es van publicar un o dos dies després de la representació i, en altres, fins a dos mesos després. Aquesta demora, provocada sovint pel caràcter mensual de la publicació en qüestió —com és el cas de *Serra d'Or* o el text introductori de l'editor Joaquim Horta—, juga a favor de situar de manera adient i documentada autor i obra.

L'impacte social de l'obra de Dürrenmatt va ser escàs, atès el nombre reduït de persones que van veure-la i el nombre de representacions que se'n van dur a terme. Amb tot, el valor d'aquest muntatge resideix en el compromís de les persones que hi van treballar: l'esperit de renovar l'escena teatral barcelonina dels primers anys seixanta mitjançant una institució com l'Agrupació Dramàtica de Barcelona.

Es pot qüestionar quin tipus de renovació podia aportar un grup amateur, format per un conjunt de persones més aviat restringit socialment, que presentava obres en català en sessió única gairebé com a norma. No obstant això, la renovació o la introducció de dramaturgs estrangers era l'eina per a una reivindicació de caire cultural i polític que anava més enllà de l'escenari. Prova d'això va ser la fi de l'Agrupació arran de la representació de

L'òpera dels tres rals de Brecht.³⁶ Vist des d'una perspectiva més global, la introducció d'un dramaturg com Friedrich Dürrenmatt no s'hauria arribat mai a completar. De fet, encara avui en dia l'autor suís té una projecció en altres països i cultures que no ha arribat a tenir mai a Catalunya, si més no com a dramaturg.

Referències bibliogràfiques

- Anònim. 1962. «Palacio de la Música estreno de *La visita de la vella dama* de Durrenmatt». *Diario de Barcelona*, 25 maig.
- Ayala, Francisco. 1965 «Prólogo». Dins Dürrenmatt, Friedrich. *La visita de la vieja dama*. Trad. Fernando Díaz Plaja. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Bonet Mojica, Laureano. 1962. «*La visita de la Vella Dama* y sus tres Federicos». *El Noticiero Universal*, 23 maig, p. 33.
- Carbonell, Jordi. 1962. «*La visita de la vella dama*, de Friedrich Dürrenmatt, per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (Palau de la Música Catalana, Barcelona)». *Serra d'Or* 7: pp. 43–44.
- Casas, Joan. 2010. «Notes sobre el repertori de l'ADB i el seu espai d'influència». Dins: *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona: entre el mite i la realitat? III Jornades de debat sobre el repertori teatral català*, edició de Francesc Foguet, Núria Santamaria i Mercè Saumell, pp. 45–60. Lleida: Punctum / GRAE.
- Coca, Jordi. 1978. *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona: intent de teatre nacional català, 1955–1963*. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre.
- Corcoll, Roberto. 1975. *Estudio sobre la temática y la estructura de las obras literarias de Friderich Dürrenmatt*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- De Cala, Manuel. 1962. «En el Palacio de la Música, estreno de “*La visita de la vella dama*” de Friedrich Dürrenmatt». *El Noticiero Universal*, 24 maig, p. 21.
- Dürrenmatt, Friedrich. 1955. *Theaterprobleme*. Zurich: Verlag der Arche.
- . 1961. *Die Physiker: eine Komödie in zwei Akten*. Zurich: Diogenes.
- . 1962. *La visita de la vella dama*. Trad. F. Ulsamer i Aurora Díaz-Plaja. Barcelona: Quaderns de Teatre, 7–8.
- . 1965. *La visita de la vieja dama*. Trad. Fernando Díaz Plaja. Barcelona: Círculo de Lectores.
- . 1985. *Der Besuch der alten Dame*. Zurich: Diogenes.
- . 2005. *Ròmul el Gran: una comèdia històrica gens històrica*. Trad. Feliu Formosa. Barcelona: Teatre Nacional de Catalunya: Proa.
- Farreras, Martí. 1962. «*La visita de la vella dama* Friedrich Durrenmatt». *Destino*, 1295, 6 juny, p. 51.

36 El mes de novembre de 1963, l'ADB va estrenar la seva darrera obra: *L'òpera de tres rals* de Bertold Brecht. Frederic Roda la va dirigir, Joan Oliver es va encarregar de fer-ne la versió teatral i Feliu Formosa en va traduir les cançons. L'obra, que era la primera vegada que es representava a l'Estat espanyol, només es va poder representar dues vegades, ja que el 2 de desembre d'aquell mateix any es va dissoldre la institució per la persecució del governador de Barcelona.

- Faulí, J. 1962. «Quaderns de Teatre». *Diario de Barcelona*, 13 oct., p. 39.
- Foguet i Boreu, Francesc. 2008. *Teatre en temps de guerra i revolució, 1936–1939*. Barcelona: Punctum / Memorial Democràtic.
- Foguet, Francesc, Núria Santamaria i Mercè Saumell. 2011. *L'agrupació Dramàtica de Barcelona: entre el mite i la realitat?/III Jornades de Debat sobre el Repertori Teatral Català*. Lleida: Punctum / GRAE.
- Frisch, Max. 1998. *Briefwechsel /Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt; mit einem Essay des Herausgebers Peter Rüedi*. Zurich: Diogenes.
- Gallén, Enric. 1985. *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista, 1939–1954*. Pròleg de Joan-Anton Benach. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona / Edicions 62.
- . 2013. «Traducció i censura teatral sota la fèrula franquista dels anys cinquanta». *Quaderns. Revista de traducció*, 20, pp. 95–116.
- H[orta], J[oaquim]. «Friedrich Dürrenmatt». 1961. Dins: Dürrenmatt, F. *La visita de la vella dama (tragicomèdia en tres actes i un epíleg)*. Trad. F. Ulsamer i Aurora Díaz Plaja. Barcelona: Quaderns de Teatre, p. 4.
- Innes, Christopher. 1979. *Modern German Drama: A Study in Form*. Cambridge: Cambridge University Press.
- M[artínez] T[omás], A[ntonio]. 1962. «Agrupació Dramàtica de Barcelona. Presentación en sesión única da la comedia *La visita de la vella dama* de Durrenmatt, en versión catalana de F. Ulsamer y A. Díaz Plaja». *La Vanguardia Española*, 25 maig, p. 33.
- Massip, Francesc. 2007. *Història del teatre català*. Tarragona: Arola.
- Molas, Joaquim. 1936. «Presentació de Bertolt Brecht». *Serra d'Or*, 4, pp. 46–48.
- Rüedi, Peter. 2011. *Dürrenmatt oder Die Ahnung von Ganzen: Biographie*. Zurich: Diogenes.
- Sainz, L. 1962. «Palacio de la Música, *La visita de la vella dama* de Friedrich Dürrenmatt (Agrupación Dramática de Barcelona)». *Diario de Barcelona*, 26 oct., p. 40.
- Serra, José Maria. 1962. «Caricaturas de José María Serra». *Hoja del Lunes*, 28 maig.

Annex

1. ENTREVISTA. *El Noticiero Universal*, 23 maig 1962. Laureano Bonet Mojica.

“La visita de la Vella Dama” y sus tres Federicos

HOY SE REPRESENTA POR LA A.D.B. LA ÚLTIMA OBRA DE FRIEDRICH DÜRRENMATT.— SUS TRADUCTORES SON FEDERICO ULSAMER Y AURORA DIAZ-PLAJA.— SESIÓN ÚNICA EN EL PALACIO DE LA MÚSICA

Federico Ulsamer y Aurora Díaz-Plaja forman un matrimonio polifacético: han hecho y escrito muchas cosas en común; se casaron hace quince años y tienen cuatro hijos: Isabel, Aurora —la más pequeña, una muñeca—, Federico y Fernando.

Ahora van a presentar su primera traducción: “La visita de la vella dama”.

UN TELESCOPIO

Esta noche, en efecto, la Agrupació Dramàtica de Barcelona ofrecerá en sesión única y extraordinaria la última obra del suiza Friderich Dürrenmatt, un cuarentón que se burla y hace reír como Chaplin; que arremete, como Bertold Brecht, contra las instituciones que huelen mal; que desconcierta como Ionesco y que vive con su mujer junto al lago Neuchatel, rodeado de muchos libros, muchos discos, muchos cigarros de fuerte aroma y... un telescopio para observar las estrellas y quizá el mundo que la tocado vivir sin saber por qué.

—En “La visita de la vella dama” han participado tres Federicos— me explica Ulsamer con su palabra amigable y campechana, salpicada de acentos alemanes—: Federico Dürrenmatt, el autor; Federico Roda: el director de escena en la versión de esta noche en el Palacio de la Música, y yo, el traductor.

—¿Y te olvidas de mí? —corta Aurora Díaz-Plaja, no teniéndolas todas consigo.

—Bueno, no te enfades; también me acuerdo de ti; era sólo para redondear la frase —contesta Ulsamer a su esposa.

De improvisto asoma por la puerta la cabeza rubia de Fernando el “violet” de la familia:

—¡La comida está servida!

Nos levantamos del despacho-biblioteca para dirigirnos al comedor. Aquí, junto a los humeantes platos de arroz a la valenciana, volvemos con Dürrenmatt y su vieja dama, una mujer cosmopolita que un buen día descendió a la estación de tercera categoría de su pueblo para comprar la justicia y vengar una seducción que sufrió en su juventud.

—Federico hizo la traducción literal del alemán y yo el traslado en forma literaria al catalán: discutíamos juntos las cuartillas escritas cada día —aclara Aurora.

—Esta obra ha sido nuestro café del verano —añade Fritz Ulsamer.

—¿Cómo? —pregunto intrigado.

—Sí. Trabajábamos en la traducción después de comer, un poco cada día; nos lo hemos pasado muy bien, la verdad —contesta Aurora.

SATIRA

—¿Qué conclusión han sacado desde el punto de vista temático de esta obra?

—“La visita de la vella dama” es, a mi entender, una sátira contra la tendencia materialista del mundo de la trasguerra —añade Aurora Díaz-Plaja.

—¿Sátira concretada en algún lugar geográfico y andamiaje político-social determinados?

—Es difícil particularizar sobre esto. Pero la sátira apunta hacia la Alemania Occidental por ser quizá donde se observa un contraste más fuerte entre el país destrozado por la guerra y el llamado “milagro alemán” —puntualiza Federico Ulsamer.

—La intención habrá causado muchas cosquillas por estos mundos de Dios. ¿Cómo la desarrolla Dürrenmatt?

—Dürrenmatt se presenta como un observador del hecho, pero aceptándolo como persona, como ciudadano, la parte de culpa que pueda tener en la manera de ser de la sociedad actual. Parece decir: no estoy seguro si yo hubiera actuado en forma diferente a estos personajes ante un dilema semejante —continúa Ulsamer.

Mientras charlamos y comemos, Aurora me muestra el comentario que el propio autor —a guisa de epílogo— escribió por las últimas páginas de “La visita de la vella dama”. Dürrenmatt, hombre pudoroso, ciudadano suizo, incapaz de teorizar como todo buen creador, autor en 1959 de una obra con mucha pólvora: “Frank V, ópera para una Banca privada”, dice lo siguiente: “Describo hombres, no marionetas; una acción, no una alegoría... Ni tan sólo me esfuerzo en confrontar mi obra con el mundo, porque esto se realiza naturalmente mientras el teatro cuente con un público”.

DINERO

—“La visita de la vella dama” fue estrenada en Madrid hace dos temporadas por la compañía “Lope de Vega”, de Tamayo. Con traducción castellana de otro Díaz-Plaja: Fernando, historiador del XIX español, profesor en varias Universidades norteamericanas...

—...Pero a mi entender —explica Ulsamer—, la dirección de Tamayo no subrayó bien el carácter e intención de la obra: creó un montaje realista cuando la obra, por el contrario, exige una interpretación a la vez simbólica y satírica, con aire de ballet y de gran guiñol. Así lo ha entendido Federico Roda, el director escénico de esta versión en lengua vernácula.

—La obra es muy amarga —indica Aurora—; hasta los hombres de sentimientos más puros sucumben ante el dinero.

—...Reivindica una honestidad a rajatabla por parte de nuestra sociedad —añade Ulsamer—. “La visita de la vella dama” tiene un comienzo cómico, casi extravagante, y acaba como una gran tragedia de corte griego, áspera, agria.

—¿Preparan alguna traducción más en común?

—No, de momento no —contesta Aurora Díaz-Plaja, como dicen los periodistas officiosos. Un reportaje elaborado en forma un poquito nómada, por cierto: de la biblioteca Ulsamer a

la redacción de “SOLI”, con mi interlocutor recortando noticias con las tijeras de periodista —Laos, Berlín, OAS, Indonesia—, pasando por la mesa humeando arroz tierno a la valenciana...

2. CRÍTICA. *El Noticiero Universal*, 24 maig 1962. Manuel de Cala.

EN EL PALACIO DE LA MÚSICA, ESTRENO DE “LA VISITA DE LA VELLA DAMA” DE FRIEDRICH DÜRRENMATT

Por la “Agrupació Dramàtica de Barcelona” dentro del ciclo de teatro selecto que tradicionalmente realiza, se estrenó anoche, con sala llena de distinguido público, la obra del autor austriaco Friedrich Dürrenmatt, “La visita de la vella dama”, traducida por Federico Ulsamer y Aurora Díaz-Plaja.

El autor, casi desconocido en Barcelona, es escritor de talento, y si los traductores, fieles al original, nada han modificado o aportado algo a la obra de su cosecha, hemos de reconocer en Dürrenmatt una magnífica técnica teatral y una clara exposición de lo que piensa y quiere decir, aun al menos versado en descifrar crucigramas.

“La visita de la vella dama” es un drama, casi tragedia. A su pueblo —lugar imaginario en el centro de Europa Occidental, donde se sitúa la acción— regresa multimillonaria la “dama”, del que un día marcha, deshonrada, a hundirse en el fango de la prostitución. La “dama”, repartió millones, compra terrenos, fincas, las minas de hierro, sin explotar por falta de dinero, y también compra conciencias. Se adueña del pueblo, que alardea de honrado y justo. El hombre que deshonró a la “dama” se caso con otra, de la que tuvo una hija. Los años han pasado y la “dama”, deshonrada y rencorosa, sueña con la venganza. Una idea, un deseo la atormenta: la muerte del culpable. Pero hay que buscar una legal. Al desdichado que lanzo la “dama” al fango, indirectamente se la pone en sus manos una escopeta. Es realmente invitación al suicidio; es cristiano, lo rehúye. Surge la forma legal, sin figura de delito, de deshacerse de él. y el pueblo se vende a la “dama” y se traiciona a sí mismo.

¿Dónde se enriqueció la dama? ¿Puede creerse que una prostituta pueda acumular en tal “oficio” miles de millones? La inventiva del autor ha enlazado esta vulgar historia de amor con determinada idea —nos lo parece—, dando forma teatral a un libelo impertinente, pergeñado desde un falso punto de vista. Nosotros así lo vemos.

Como obra teatral, es hábil, ingeniosa e interesante.

La interpretación, magnífica. Entre los numerosos intérpretes se destacan, por sus excelentes facultades artísticas, María Asunción Fors (la Dama) y Miguel Gimeno (el seductor), ambos principales protagonistas, seguidos de Jorge Tomás, Rafael Vidal, Natalia Solernou, Aurora Gasó, sin desdeñar a los demás intérpretes, cuya lista sería interminable.

Excelente la dirección y montaje de la obra, de Federico Roda, inteligente y experto director, quién una vez más ha demostrado su gran valía con una escenografía de envergadura, en ambiente y detalle, para una sola representación.

Largos y calurosos aplausos obligaron a levantar el telón repetidas veces con los traductores —que dicho sea de paso, han realizado concienzuda labor, a pesar de frases

y vocablos malsonantes—, el director, señor Roda, y todos los intérpretes en escena al terminar la representación.

3. CRÍTICA. *Diario de Barcelona*, 25 maig 1962.

PALACIO DE LA MUSICA ESTRENO DE LA VISITA DE LA VELLA DAMA DE DURRENMATT

En el Palacio de la Música y por la “Agrupación Dramática de Barcelona” se estrenó “La visita de la vella dama”, de Federico Durrenmat [sic], traducida por Federico Ulsamer y Aurora Díaz-Plaja. “La visita de la vella dama”, drama, casi tragedia, es obra que marca un objetivo previsto. La inventiva del autor centra una fabulosa e inverosímil historia en la que es protagonista una mujer que un día marcha deshonrada del pueblo y regresa al tiempo dueña de riquezas con el deseo de tomar venganza de quien la ultrajó. Sobresalieron en el reparto María Asunción Fors, Miguel Gimeno, Jorge Tomás, Rafael Vidal y Natalia Solernou, entre otros.

Federico Roda se mostró un director seguro y preparado. Las mutaciones musicales de Michel Roos, profesor del Conservatorio de Strasburgo, subrayaron el tema vigorosamente.

El montaje escénico de Moragas Gallissá, sobresaliente.

El público aplaudió mucho a los finales de acto, plácemes especialmente dedicados a la dirección y el montaje de la comedia, y por ende al valioso cuadro de interpretes.

4. CRÍTICA. *La Vanguardia Española*, 25 maig 1962. A[ntonio] M[artínez] T[omás].

AGRUPACIO DRAMATICA DE BARCELONA. PRESENTACIÓN EN SESIÓN ÚNICA DA LA COMEDIA “LA VISITA DE LA VELLA DAMA” DE DURRENMATT, EN VERSIÓN CATALANA DE F. ULSAMER Y A. DÍAZ PLAJA

La «Agrupació Dramática de Barcelona» ha presentado, en sesión única, una de las más interesantes comedias del moderno teatro europeo: «La visita de la vella dama», de Frederick Durrenmatt [sic]. La prestigiosa Agrupación ha llevado a cabo un esfuerzo en verdad extraordinario. La obra de Durrenmatt exige un montaje complicado y costoso y un reparto artístico excepcionalmente nutrido. En algunas escenas hay en las tablas más de treinta personas. Esta obra fue estrenada en Madrid, hace un par de años, en el Teatro Español, con brillante puesta en escena de José Tamayo. Gustó mucho, tuvo una buena crítica, pero no llevó a las taquillas el público que cabía esperar. Se trata, en efecto, de una obra difícil, de un sentido trascendente disimulado por el humor, que sólo pueden paladear, en todo su auténtico sabor, las minorías. Durrenmatt es sin duda, uno de los autores coetáneos europeos que realiza una labor escénica más audaz y briosa. Tras la originalidad de la forma, que va desde surrealismo a la pirueta clownesca, hurga y ahonda en los problemas de su tiempo, que es también el nuestro. «La visita de la vella dama» es una tragedia, una tremenda y angustiosa tragedia, bajo la apariencia de un voltijeante humor. Y aunque Durrenmatt ha escrito que sus personajes son seres humanos y no símbolos, y

que la obra responde a una acción, y no a una alegoría, hay que proclamar que esta acción dramática tiene un tono ficticio indiscutible, aunque sea encantadora. Seducción que se alcanza precisamente por ese aspecto de farsa divertida, bajo el cual palpita la áspera y acida condenación de todo un modo de vivir. «El mundo hizo de mi una prostituta —dice la protagonista— y yo quiero hacer del mundo un burdel».

Esto, tan terrible, lo dice «Clara Zachanassian»; que ha llegado a ser la mujer más rica del mundo, con un gesto apacible y distraído, como quien sólo atribuye a esta «revancha» atroz el alcance de un «divertimiento».

Sátira despiadada contra el poder omnipotente del dinero y contra la fragilidad de la naturaleza humana, incapaz de resistirla, «La visita de la vella dama», conmueve, apasiona, irrita y, hace sufrir, obligando al espectador a una especie de íntima y dolorida «autocrítica».

La «Agrupación Dramática de Barcelona», bajo la dirección de Federico Roda, ha puesto en escena la obra de Durrenmatt maravillosamente. El montaje es extraordinario, tanto en lo que atañe a la escenografía como a la luminotecnia y la disposición de los efectos sonoros. El coro final, obra personal del director escénico, es un magno acierto. Entre los intérpretes, que son casi cuarenta, es de destacar la brillante labor de Asunción Fors, Miguel Gimeno, Jorge Torras, Agustín Ballester Carlos Sala, Rafael Vidal Folch, Nuria Casulleras y Aurora Gaseó. Aurora Díaz Plaja y Federico Ulsamer han traducido la obra de Durrenmatt de un modo brillante y expresivo. Su labor tiene tanto de concienzuda como de afortunada.

5. VINYETA. *Hoja del lunes, 28 maig 1962. José María Serra.*



6. CRÍTICA. *Destino*, 2 juny 1962. Martí Farreras.

“LA VISITA DE LA VELLA DAMA FRIEDRICH DURRENMATT”

«Agrupació Dramàtica de Barcelona», fiel a su loable empeño de ofrecernos las obras más importantes del panorama teatral contemporáneo, se ha atrevido ahora con una de las creaciones escénicas que ha alcanzado mayor resonancia mundial: «Der Besuch der alten Dame», de Friedrich Durrenmatt [sic]. Empresa erizada de dificultades de todo orden, desde las de tipo mental a las estrictamente materiales, ha llegado al público barcelonés gracias al esfuerzo y al atrevido criterio selectivo de la A.D.B. a la que una vez más, es de justicia dejar constancia de nuestro agradecimiento por ello. La obra de Durrenmatt —un autor joven, apenas cumplidos los 40 años y en primerísimo lugar en la dramática de última hora— es de una insolencia magistral. Lo que básicamente sorprende de ella, es la tremenda, total y absoluta insolencia de su temática y planteamiento. El autor, bastante aficionado a definirse, aunque sea a base de asegurar que no piensa hacerlo, ha dicho: «Toda gran época teatral, pudo basar tal grandeza amparándose en una fórmula que sabía válida. En la medida que hoy, no existe ni puede existir un estilo teatral unitario, toda creación escénica oscila entre dos polos esquivables: o museo o experimento». Y en el propio programa de la realización que comentamos figura un texto suyo, del cual entresacaremos también unas frases en las que hablando de la vieja dama, Durrenmatt nos dice que «no debe representarse su maldad, sino su humanidad, con tristeza, no con ira, e incluso con humor. Nada puede perjudicar tanto a esta comedia que acaba trágicamente, como una seriedad brutal».

«La visita de la vieja dama» es una farsa de una crueldad refinada, de una crueldad de laboratorio. Como consecuencia de ello, el impacto que produzca es considerable, la simpatía que despierta, escasa. La pretensión del autor, antes apuntada, de que la obra sea representada sin olvidar el humor, nos parece delatar una concepción bastante difícil de explicar, como no sea pensando en que el autor es, a fin de cuentas, alemán, y que se mueve bajo el peso de la herencia expresionista que, arrancando en Wedekind y pasando por Georg Kaiser y Carl Sternheim, llega hasta nuestros días. Bajo un agobiante dosel de horror y de sarcasmo, el humor se hace muy difícil, por no decir imposible y las muletas de tres o cuatro frases de ingenio no bastan para ponerlo en pie. Su llamada a la tristeza puede ser atendida; su llamada al humor, en verdad que no la comprendemos. Nos asegura también Durrenmatt que él no moraliza, y que el Gullen [sic] de la farsa no es alegórico, sino que encaja a la perfección en cualquier ciudad de la Europa Central. Si el autor lo dice... pero al espectador le cuesta enormemente admitirlo. La gelidez moral del clima que nos presenta, con unas resonancias kantianas no del todo imperceptibles, dibuja, llega a crear un mundo de perfecta aptitud para el desarrollo de la farsa, un mundo de un poder escénico, dramático, de primerísima magnitud; pero un mundo absolutamente extraño a toda realidad humana, un mundo lunar, mítico, un mundo en el que la alegoría —quíralo o no— es una pujante flor venenosa que todo lo inunda. La fuerza de la imaginación es impresionante, pero esa imaginación se mantiene asépticamente separada, sin concomitancia alguna, con las realidades humanas de todos los días. La garra constructora sepulta la vena auténticamente

dramàtica y el esqueleto de la farsa —impresionante esqueleto, eso sí— es tan aparente, que no podemos sustraernos jamás a su presencia, que no nos permite atribuir la historia escenificada otra significación que la de un simbolismo para expresionista de filiación inequívocamente germánica, «La visita de la vella dama» es una creación sobrecogedora, de una profunda originalidad, amarga, negra y a fin de cuentas una sátira rabiosa sobre la omnipotencia del dinero, no sobre una mentalidad o una concepción que la hagan posible, puesto que el autor opera sobre un mundo que huele a invención por sus cuatro costados. La historia nos es narrada con una lentitud exasperante y utilizando un vehículo verbal de una inanidad suma, en un lenguaje vulgar y sin la más leve tentación literaria. Pero las situaciones sí existen y tienen entidad y vigor dramáticos muy fuera de lo corriente, adquiriendo en el implacable crescendo final un patetismo desgarrado y alucinante. Obra difícil entre las difíciles, encontró en los componentes de la A.D.B. unos servidores entusiastas, aunque discutiblemente afortunados. Meritorio esfuerzo de comprensión en la labor directora de Federico Roda, huyendo, hasta donde es posible, de la seriedad repudiada por el autor, con numerosos aciertos en la mecánica del relato, ingenio en el coro final, y un movimiento escénico que adivinóse de hábil planteamiento, pese a vacilaciones derivadas de la complejidad de la empresa que es, desde luego, de las que exigirían el rigor y posibilidades de la más profesional de las formaciones.

7. CRÍTICA. *Serra d'Or*, 7 jul. 1962. Jordi Carbonell.

“LA VISITA DE LA VELLA DAMA”, DE FRIEDRICH DÜRRENMATT, PER L'AGRUPACIÓ DRAMÀTICA DE BARCELONA (PALAU DE LA MÚSICA CATALANA, BARCELONA)

Quan Dürrenmatt, a l'advertiment de l'obra afirma “descric homes, no marionetes; una acció, no una alegoria; erigeixo un món, no moralitzo”, crec que parla sincerament. El seu concepte de l'art no sembla anar més enllà. I, tanmateix, hom a trobat a *La visita de la vella dama* tota una gamma de sentits ocults, des de, puerilment, una sàtira contra el poder del diner fins a un escomesa contra la democràtica liberal burgesa (els habitants de Güllen són, teòricament, lliures: essent, però, econòmicament febles, estan a la mercè de la vella Zachanassian i “lliurement”, “democràticament”, escullen de cometre una injustícia). Kenneth Tynan, quan ha sostingut brillantment aquesta última posició, parteix d'una realitat subjectiva seva més que no pas d'allò que hi ha objectivament en l'obra. Si és cert que hom pot donar-li aquest sentit, també un sentit derrotista fóra possible —i potser d'altres—, de manera que, al meu entendre, l'actitud de Dürrenmatt és molt més pròxima a la sibil·lina polivalència de Ionesco que no a l'engatjament brechtia.

De Brecht, però, ha après una tècnica de la narració escènica, una habilitat en l'aprofitament dels mitjans no estrictament teatrals, que l'acosta al teatre total, i també una concepció que allunya l'espectador del món sentimental de l'escena, bé que no el faci “pensar” en el sentit brechtia. Que *La visita de la vella dama* té una intenció anorreant sense implicacions constructives, em sembla evident, i no trobo dins l'obra res que ho contradigui. El món erigit per l'autor fa pensar més en Kafka i el primer Sartre que no pas en el món

neobrechtià d'un Arnold Wesker, per exemple. Això sí: amb una nota molt personal i poderosa d'humor. L'humor de Dürrenmatt, d'una crueltat sovint extrema, té una eficàcia dramàtica de primer ordre, que acredita un gran dramaturg. El problema plantejat al primer acte es desenrotlla en una progressió regular i amb una segura proporció tràgica, sense sorpreses, fins al final.

La realització de Frederic Roda, seguint la donada per Hubert Gignoux amb el Centre Dramatique de l'Est d'Estrasburg, fou excellent —una de les millors coses fetes per l'ADB. El cor final, bé que s'allunya del sentit que li dona l'autor i pren un aire marcadament ionesquià, és d'efectes teatrals.

La interpretació fou per sota d'aquest nivell. Si M^a. Assumpció Fors encarnà convincentment el personatge central, Miquel Gimeno (Ill) estigué baix de to, sense arribar a donar mai res més que una versió superficial del personatge (certament matisat i difícil). Jordi Torras (Alcalde) no tingué tampoc el seu dia. Natàlia Solernou, poc centrada. Els personatges secundaris foren sovint més discrets.

D'una manera general, però, *La visita de la vella dama*, interpretada en col·laboració amb el Grup Gil Vicente, és de molt la millor realització de l'ADB en la present temporada.

La traducció de Frederic Ulsamer i Aurora Díaz-Plaja discreta.

8. RECOMANACIÓ DEL LLIBRE. *Destino*, 6 oct. 1962.

LA VISITA DE LA VELLA DAMA POR FRIEDRICH DÜRRENMATT

Después de Brecht, Dürrenmatt (n. en Suiza en el año 1921) es considerado el más importante autor teatral en lengua alemana. Su obra "La visita de la vella dama" ha sido representada en los principales teatros del mundo y ofrecida en Barcelona por la "Agrupación Dramática de B.". Lo trágico y lo grotesco presiden esta pieza de singular interés en el panorama teatral de hoy. Traducción directa del alemán por F. Ulsamer y A. Díaz-Plaja. (Quaderns de Teatre A.D.B.).

9. ARTICLE. *Diario de Barcelona*, 13 oct. 1962. J. Faulí.

"Quaderns de Teatre"

Cuando aún no han completado la primera decena de sus números, los "Quaderns de Teatre ADB", que bajo el patrocinio de la "Agrupació Dramàtica Barcelona" edita Joaquim Horta, se han convertido en la más importante de nuestras colecciones teatrales. Son, a la vez, una realidad espléndida de buenas traducciones y de obras originales y exponente del deseo esperanzado de que estas obras, por fin, lleguen a nuestros escenarios de una manera absolutamente normal.

Aunque como es lógico, el teatro en principio es para representado y no para [ser] leído, como ha señalado recientemente Francesc Vallverdú en las piezas escénicas "els seus aspectes més purament literaris no són ben copsats si no és per mitjà de la lectura". A causa del interés intrínseco de las obras y como reconocimiento a la labor de los "Quaderns", comentaré hoy brevemente los últimos de sus números.

“La corda del penjat” (1)

Saunders Lewis, la figura más destacada de la moderna literatura galesa, ha hilvanado un drama histórico de los que no se agotan en lo meramente narrativo, pues en torno al príncipe Llywelyn, que representa la afirmación autóctona de lo galés, de su esposa y del amante de ésta, juegan a la vez, hábilmente orquestados por el autor, los eternos conceptos de la razón de estado y la independencia política y los sentimientos eternos del amor y los celos.

En tres actos de escaso movimiento escénico, la palabra se hace señora del escenario y el diálogo llega incluso a hacerse discursivo. Esto, sin embargo, es un inconveniente sólo a medias, porque el “discurso” es interesante y, sobre todo, bello, con torrentes de poesía en embrión.

Los traductores se confiesan autores de un doble “pecado”; el cambio del título, que en el original es “*Slwan*”, nombre de la protagonista, y algunas supresiones relativas a detalles históricos no esenciales. De ambos se les puede absolver, pero hubiera sido preferible respetar la obra original e indicar los cambios como posibles en una representación.

“Calpúrnia” (2)

Alfred Badia ha escrito una “comèdia-ballet” que podría pertenecer a cualquier cultura europea normal. En “Calpúrnia” hay una idea bien desarrollada, un juego escénico bien construido y un lenguaje correcto y adecuado. Es, además, una obra que responde a nuestro tiempo.

Un científico norteamericano ha construido un robot extraordinario, una mujer que será de un valor inestimable como espía. Calpúrnia, que este es el nombre de dicho tesoro de la cibernética, es sometida a una educación y decide aniquilarse tras explicar a su creador de esta manera las razones que la mueven a renunciar a su condición de espía: “¿Espia —dice el robot al científico— al servei de les vostres grotesques lluites de races i idees, de riqueses i de poder? ¿Espia per ajudar-vos a fer alguna de les vostres esplèndides carnisseries?”

Aplicando conceptos de la vieja “carpintería teatral” habría que señalar que “Calpúrnia” carece de factor sorpresa, porque la idea está presente desde la primera hora, y su intención se vislumbra pronto. Personalmente no creo sea un gran inconveniente. Es más importante señalar que el autor dice cuando quiere decir, y lo hace con lógica y arte.

“La visita de la vella dama” (3)

La traducción y representación en nuestros escenarios de esta obra y ahora su edición son unos de los no muchos signos positivos en nuestra vida teatral. Dürrenmatt ha construido una obra que, dotada de valores teatrales innegables, retrata la manera de ser de la gente de nuestro siglo. Por esto la historia sucede en Gullen, “qualsevol lloc” según el autor, y ni es preciso que este lugar sea de Europa central, como él señala.

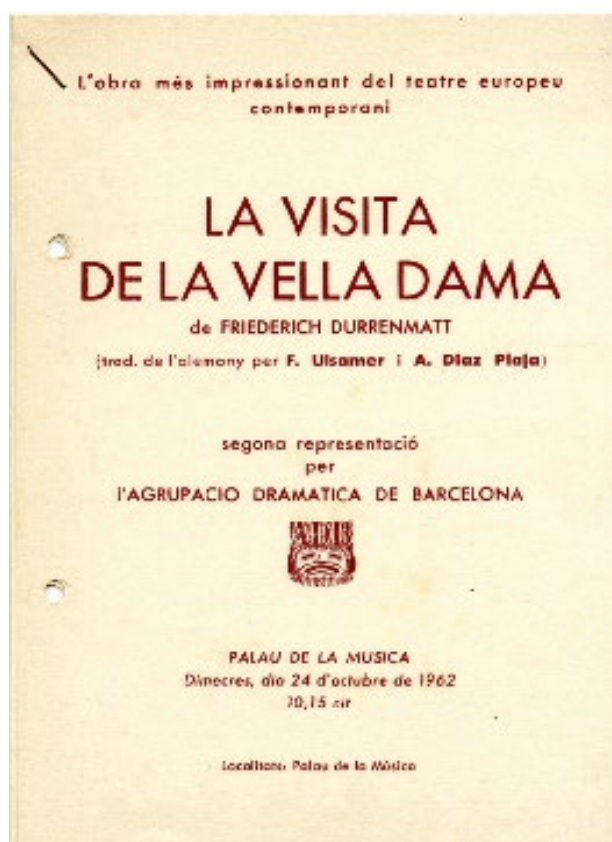
Con una actualísima concepción de lo que es teatro, pero con auténtico “tempo” de tragedia griega, pese al superficial desenfado, el autor conduce la acción de mano maestra, creando una galería de tipos en los que se refleja todo su valor humano, porque quedan caricaturizados en sus defectos y en sus virtudes.

Preside la acció el valor del dinero, y si se reviste de una tardía administració de justicia, esto no hace más que subrayar la nota dominante, de acuerdo con la cual “la vella dama” consigue satisfacer sus deseos de venganza y arrastra a un pueblo al crimen.

10. PUBLICITAT. *La Vanguardia Española*, 18 oct. 1962

Durante la pasada primavera la Agrupació Dramática de Barcelona estrenó la versió de F. Ulsamer y A. Díaz Plaja de “La visita de la vella dama”; de Friderich Dürrenmatt. Este autor suizo de lengua alemana es quizá, hoy por hoy, el máximo exponente de lo que podría denominarse escuela dramática europea. Su obra, y especialmente ésta, quizá la más completa y significativa de su ya extenso repertorio, tiene toda la actualidad del gran problema material y moral de nuestro tiempo, aunado a la dimensión permanente de una tremenda pieza clásica. El humor negro, lo grotesco, lo sentimental, el testimonio acusador de unas generaciones cegadas por el “milagro económico” y cada vez más lejos de su propio espíritu son el contenido de esta gran obra que el próximo 24, en sesión de noche, la A.D.B. volverá a presentar en el Palacio de la Música. La escenografía es de Moragas y A. Vilaplana; la luminotécnica, de Bachs Torné, y la regiduría y dirección general, de Juan Ribera y Frederic Roda.

11. PUBLICITAT DE L'OBRA. 24 oct. 1962 Fons de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. CDMAE de l'Institut del Teatre



12. CRÍTICA. *Diario de Barcelona*, 26 oct. 1962. L. Sainz

PALACIO DE LA MUSICA, “LA VISITA DE LA VELLA DAMA” DE FRIEDRICH DÜRRENMATT (Agrupación Dramática de Barcelona)

Con cierta emoción traspusimos el umbral del Palacio de la Música, en la coyuntura de asistir a la velada de “A.D.B.” que nos ofrecía la representación de “La visita de la vella dama” de Friedrich Dürrenmatt. Emoción por el recuerdo de vidas y cosas. Eduardo Toldrá, Emilio Vendrell, Francisco Costa... todos ellos en muy estrecho contacto en los años, tan felices aun para la música, como los de la pre-guerra mundial última; tiempos del inolvidable maestro Antonio Marqués, a quien acompañábamos mucho al “Palau”. Recuerdo avivado por la entrañable “presencia” del eximio maestro Toldrá, de Millet, y, de aquel emotivo Vendrell, en una cautivante exposición de viejos recuerdos que se exhibe en una de las salas.

Estuvimos junto al gran Francisco Costa en el “Palau” en aquella velada dramática cuando el arco dejó de serie dócil: “Esto se acaba” —musitaba el artista genial, abrazado a uno de sus discípulos favorito. En fin. No hubo estreno por lo que afecta a la obra de Dürrenmatt, pero ¡que riqueza de matices!

La “Agrupación Dramática de Barcelona” con “La visita de la vella dama”, consolida el prestigio alcanzado. ¡Cuanto sentido de responsabilidad y seriedad! La dirección de Federico Roda, atentísima. Aquella estación de Ferrocarril de un escondido rincón de la Rusia, Güllen. Las fuerzas vivas esperan para un cordial “welcome” a Clara Zachanassian, otoñal dama que llega al pueblo natal en compañía de su séptimo esposo “Moby”, un multimillonario”, luego de una ausencia de muchos años y, con deseos de hacer justicia por tristes sucesos de su mocedad... El diálogo, un diálogo directo, hiriente, envuelto en una lejana poesía —muy bella labor de Federico Ulsamer y de su esposa Aurora Díaz Plaja, como a su tiempo lo expresó nuestra dilecta y admirada compañera, María Luz Morales— crea un clima tupido a poco de iniciada la representación. Nuevas salvas por lo que afecta a la agrupación artística “A.D.B.”.

Obra de un gran efecto teatral. Los personajes de “La visita de la vella dama” entran en liza con su individualidad rica, portadores de su propio mensaje.

María Asunción Fors, dio un relieve excepcional a su Clara Zachanassian. En ese orden de aciertos siguen otros actores y actrices. Joaquín Canals y Juan Zanni, en los desventurados hermanos ciegos (“Koby” y “Toby”), soberbios, Jorge Torras en el recto alcalde de Güllen, Jaime Sisterna, Enrique Suñé, Agustín Ballester, Angel Company, Carlos Sala, Jaime Pla...

Si cautivaron unos valores literarios, la interpretación llevó a la sala a un silencio y atención constantes, un público que supo valorizar, que, hizo bueno la mayoría de edad. Nuestro bello Palacio de la Música, apto también para un conjunto como el “A.D.B.”, a la altura de los mejores grupos “amateurs” del Reino Unido. Nos resta añadir, repetir otra vez, que la luminotecnia de Bachs Torné, acertada. Muy ajustada la escenografía de Pou Vila y los bocetos de Alberto Vilaplana.

Quede como ejemplo, bien ejemplo, que todo, respecto a la escena interesa siempre y cuando que en la escena se diga algo, al margen de las vulgares pláticas caseras.

13. INTRODUCCIÓ. 1962. *La visita de la vella dama*. Quaderns de Teatre ADB. J[oaquim] H[orta] M[assanés]

FRIEDRICH DÜRRENMATT

Nascut a la ciutat suïssa de Konolfingen (cantó de Berna) el 6 de gener de 1921, Dürrenmatt és, després de la mort de Brecht, l'autor dramàtic més important en llengua alemanya i, al mateix temps, un dels autors actuals de més categoria. Va estudiar filosofia i història de l'art i la literatura a les Universitats de Berna i de Zurich, i en 1945 inicià la seva carrera d'escriptor amb l'obra *Estava escrit*. Des d'aquest moment es dedicà de ple al conreu de la literatura i escriví novel·les, obres de teatre, guions per a la ràdio i per al cinema, així com també importants assaigs. Segueixen *La promesa* (1948), *Ròmulus Magnus* (1949). La seva primera obra que passa les fronteres suïsses és *El matrimoni del senyor Mississippi* (1959), representada al festival de Venècia. Obté nou èxits amb *Un àngel arriba a Babilònia* (1953), i sobre tot amb *La visita de la vella dama* (1955). Cal destacar la publicació en aquest mateix any de l'assaig *Els problemes del teatre*, on propugna un teatre actual i grotesc. *La visita de la vella dama*, presentada als principals teatres d'Europa, dels Estats Units i de l'Àsia, la coneixem en el nostre país gràcies a la versió que n'han fet F. Ulsamer i Aurora Díaz Plaja, i que els elements de l'"A.D.B.", ens donaren en sessió única. Ara "QUADERNS DE TEATRE" té l'honor de presentar-la als seus lectors. Aquest fet, en altres circumstàncies, constituiria un esdeveniment, però, si tenim en compte que vivim, tal com diu Joaquim Molas, en un petit cementiri literari, adquireix molta més importància.

Sota un perfecte teixit estilístic, ple d'ironia i d'agudeses, trobem una obra de profunda humanitat amb referència a tot allò que té algun valor dins aquesta nostra societat, decadent i enganyosa, en la qual tots ens trobem, vulguem o no, immersos amb responsabilitat de cara al fet col·lectiu, que molts ja comencen a perdre, i que d'altres —massa— ja han perdut totalment. *La visita de la vella dama* —Clara Zachanassian— al seu poble natal —Güllen—, d'on fa 45 anys va fugir, pobra i traïdorament enganyada, la trobem plena d'encerts i de significatives varietats. Ara *Güllen* es troba en un estat de pobresa i de crisi total. Els seus habitants només tenen una solució: la fortuna de la milionària Clara els salvarà de la ruïna. Des de l'episodi en què el Municipi accepta la forta suma que Clara oferí a canvi de l'administració de justícia, fins al final de l'obra, l'evolució que sofreix cada un dels habitants de Güllen és d'una significació social ben definida. La realitat de tantes coses que coneixem, donada dins un clima tràgic i a la vegada grotesc ens l'ofereix Dürrenmatt en un *crescendo* constant. En un sentit diferent de Brecht, la visió que el nostre autor ens dóna de la societat, pot comparar-se, quant a l'enumeració dels fets, a la del seu col·lega. El primer —Brecht— indica unes normes morals i socials per a la salvació; Dürrenmatt deixa constància només d'uns fets, d'un estat de coses de les quals tan sols és espectador. Això no obstant, les paraules en què tancarem aquesta presentació són vàlides per a tots dos: Cal recuperar els valors, els autèntics valors humans, lluitant contra el dolor, la necessitat i la ignorància.

El lector conscient trobarà aquí bon material per plantejar-se coses fonamentals. I avui, més que mai, això és vital.

Jules Verne a Catalunya (1926–1936): articles publicats a la premsa

BRUNA NOGUÉ ESCORIHUELA
brunafolgueroles@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31009/anuaritricat.2021.i10.06>

Data de recepció: 3 de novembre de 2020

Presentem a continuació un seguit de documents sobre l'escriptor francès Jules Verne (1828–1905) publicats a la premsa entre els anys 1926 i 1936. La primera data ve determinada per la primera traducció al català de Verne, *La volta al món en vuitanta dies* (1926, traducció de Clovis Eimeric, pseudònim de Lluís Almerich), a la qual segueixen *L'illa misteriosa* (1927, traducció de J. R. E.) i *Miquel Strogoff o el Correu del Tsar* (1930, traducció de J. Bigordà). L'objectiu és posar a l'abast dels estudiosos i del públic en general els documents més rellevants sobre la presència de l'autor francès en l'àmbit literari català de principis del segle XX.

Aquesta documentació és fruit d'una anàlisi exhaustiva a la premsa de l'època (*La Publicitat*, *La Veu de Catalunya* i *Revista de Catalunya*), que vaig dur a terme per al treball titulat: *La recepció de Jules Verne a Catalunya (1926–1936): Lluís Almerich, el primer traductor de Le Tour du monde en 80 jours al català*.¹ El treball parteix dels estudis generals sobre la recepció de Jules Verne a Catalunya de Pinyol (2005) i Coromina (2013) i de l'estudi de Chumillas (2014) sobre la recepció editorial.² A partir d'aquí, l'anàlisi de la premsa de l'època ha permès determinar que la literatura de gènere que conreava Jules Verne no estava tan estigmatitzada com hauríem pogut pensar d'entrada: era àmpliament coneguda i molt sovint valorada de manera positiva. La figura de Jules Verne era igualment reconeguda entre els autors de literatura universal, i així ho indiquen els articles que la premsa de l'època li va dedicar, escrits per homes de lletres: J.V. Foix, Pompeu Fabra, Carles Soldevila, Josep Pla, Xavier Benguerel, Rafael Tasis, entre molts d'altres. Fins i tot se l'esmentava en contextos no literaris, cosa que indica que era un autor popular. Les tres primeres traduccions catalanes es duen a terme quan l'èxit de Verne ja està assegurat: el públic el coneix pel cinema o pel teatre, i també d'haver-lo llegit en castellà.

Tot seguit reproduïm 15 documents rellevants, al nostre parer, dels 160 localitzats. De les línies futures de recerca que aquests documents plantegen, cal remarcar-ne, per exemple, la pertinença d'analitzar amb més deteniment el gran pes de la literatura infantil i juvenil

1 Bruna Nogué Escorihuela, treball de fi de màster, Màster en Estudis de Traducció de la Universitat Pompeu Fabra, 2020.

2 Pinyol, Ramon (2004), «La recepció de Verne a Catalunya», *Serra d'Or*, 543: 17–20; Coromina, Eusebi (2013), «Contribució de les traduccions catalanes de Verne a la fixació d'un model narratiu i lingüístic», *Bulletin Hispanique*, 115 (2): 685–696; Chumillas, Jordi (2014), *Traducció i edició literària a Catalunya durant la primera dictadura del segle XX (1923–1930)* (Tesi doctoral, Universitat de Vic – Universitat Central de Catalunya).

en català durant aquest període i quin paper hi va tenir l'obra de Jules Verne. Una obra que, com veurem tot seguit, és qualificada tant de literatura «fantàstica», «de viatges» o «d'aventures», com de literatura «infantil i juvenil».

1 Melcior Font. «El centenari de Juli Verne». *Revista de Catalunya*, febrer de 1928.

El centenari de l'home que ha guarnit amb mil meravelloses suggestions la nostra infantesa, ha estat commemorat amb emoció. Amb l'emoció de coses que no tornen. Amb la gratitud de les vides que li deuen uns primers passos decisius o l'afany de somnis que no ho eren del tot. I no us penseu, la vida de Juli Verne no és pas una novel·la extraordinària. Ell ens ha habituat a molt més. Però, tanmateix, la biografia que acabem de llegir de M. Allotte de la Fûye, ens permet de conèixer ben bé la gènesi i el desenrotllament de les seves obres més famoses. I cal dir que aquesta coneixença ens és tan exemplar i tan estimulante com les seves obres mateixes. Seguint pas a pas el seu heroi, projecta davant els nostres ulls les visions banals que, en ampliar-se a través d'una imaginació espurnejant, creà les famoses epopeies, festa de les imaginacions noves.

A onze anys va embarcar-se d'amagat a bord de la *Coralie*. Volia ésser grumet. Descobert, a la fi, va haver de prometre de no tornar-hi. Però, inquiet, ell i el seu esperit cerquen l'aventura. Un dia s'embarca novament, en el *Saint Michel*. On va? Tant se val. El seu desig és el mar, els mars del Nord, sobretot, i les boires, les boires que esborren els contorns i us conviden al somni. Fondre's, en fi, entre el so de les onades i del vent.

En la seva testa s'agitaven aquests temes del mar, de la llibertat i dels sons, amb fúria. La seva obra fóra això. Així que pogués l'escriuria. El vent salabrós del mar li havia fet el cos tot àgil. Sobre els seus genolls, damunt un matalàs tènue, escriví la seva novel·la primera.

En la seva obra, Juli Verne era ben bé fill del seu pare, advocat de Nantes. S'havia encomanat la seva serietat, la seva curiositat científica, el seu afany de precisió. Es complaïa a interrogar els savis i els exploradors. La seva sensibilitat a base dels coneixements que en treia, filava, filava... Al capdavant, la coneixença no és un mitjà d'evasió? Davant els carrers, els marxants d'espigues i les parades d'ocells, sap situar-se als boscos del coco entre simis. Després de conèixer els detalls d'un viatge d'un seu amic al Brasil, ell escriu la història de l'illa de fusta que baixà per l'Amazones. L'encís de les illes llunyanes, dels vaixells, dels "aparells", va guanyant-lo.

És realment amb un mínim d'exotisme que Juli Verne ens ha encomanat el gust del viatge. En això és més dels nostres dies que no d'abans. Amb una sèrie d'enumeracions, sap posar-nos davant els ulls tot un país. És ben bé una obra de suggestió, de provocació, la seva.

Juli Verne ha integrat a la literatura vint móns nous. En el temps que ell escrivia, la Ciència flotava entre els laboratoris dels savis i les especulacions dels filòsofs.

I, tanmateix, potser la més alta virtut de Juli Verne és la seva aptitud a meravellar. Davant les coses més familiars i íntimes, sabia meravellar-nos invenciblement.

Ha dit François Berge amb una fina lucidesa que cal no confondre aquest misticisme científic de Verne amb una feblesa d'amateur. Juli Verne utilitzà, realment, la ciència. Construï els més sorprenents aparells de locomoció, però era per exaltar la potència prodigiosa de les forces de la natura i alhora fer-ne present a l'home.

Ara, encara, la cambra on llegiu Verne, és el laboratori del món. Com els iniciats de l'Orient, ha estat un gran creador de mites. Els seus somnis encara ens vénen com una poesia subtil que encén mil desigs i s'enduu la ploma...

2 J.V. Foix. «El centenari de Juli Verne». *La Publicitat*, 5 febr. 1928.

Dimecres vinent s'escau el centenari de la naixença del famós escriptor francès Juli Verne, el qual nasqué el 8 de febrer de 1828, a Nantes. La Premsa estrangera, singularment la francesa, dies ha que s'ocupa de l'obra d'aquest escriptor. Les opinions més discordes. En una enquesta establerta entre literats i homes de ciència per un diari parisenc entorn la influència exercida per la lectura de les obres de Verne damunt llur activitat professional, els admiradors i els detractors de la novella científica i geogràfica conreada pel precursor de tants descobriments moderns, s'han situat en dos camps rigorosament oposats. Corresponen, si fa no fa, el d'admiradors als homes de ciència i el de detractors o indiferents als literats. És clar que hi ha excepcions: un literat, tal, confessa, sense reserves, la seva afecció per l'obra de Verne; un home de ciència, al contrari, ha afirmat que és excessiu de sostenir que l'obra d'aquest escriptor ha fet progressar la ciència.

En general, els literats neguen a les novel·les de Juli Verne tot valor artístic i literari; els homes de ciència, en canvi, confirmen l'opinió emesa per Pantin, secretari perpetu, en 1872, de l'Acadèmia francesa, el qual, en ésser coronades les obres d'aquest autor, remarcà llur interès, hàbilment sostingut i excitat a benefici de la instrucció. "Hom en beneficia, juntament amb el plaer d'haver après, del desig de saber i de la curiositat científica."

Però sigui la que sigui l'opinió de cadascú davant l'obra de Juli Verne, cal reconèixer que manté una clientela universal de lectors de totes les edats i de totes les races i que els llibres que comprèn es reediten sense interrupció. No fa gaires dies un articulista del *Daily Telegraph* preconitzava fervorosament la celebració a Anglaterra del centenari de la naixença de Juli Verne perquè, segons ell, si hom exceptua Alexandre Dumas, no hi ha cap autor francès els llibres del qual hagin estat llegits per tants de nois, de noies, d'homes, de dones de tots els estaments i a tots els països del món. L'únic rival de Verne fora de França és Daniel de Foe, però no és segur que *Monte Cristo* i *Robinson Crusoe* hagin estat traduïts en tantes de llengües com *20.000 llegües sota els mars*. La seva popularitat és idèntica a França i a Anglaterra.

Un diari esportiu, l'*Auto*, diu que Juli Verne ha ignorat, és cert, les invencions modernes, el motor d'explosió i l'electricitat; però que escriví com si aquestes invencions li haguessin estat revelades: suposà el problema resolt i en féu la prova. Gràcies a Verne, la joventut

francesa, burgesa i immòbil, aprengué en temps oportú que el viatge, el turisme, l'esforç físic, la realització equivalen a la qualitat moral i intel·lectual adés exclusivament propugnada.

Confessem que la lectura de Juli Verne no ens produí, personalment, en la nostra adolescència, l'emoció que altres retreuen amb motiu de la commemoració d'aquests dies. Al *Viatge al centre de la Terra* preferíem una *Història de Grècia i Roma* trobada per atzar a la biblioteca paterna, i a la *Illa misteriosa*, la lectura, a la Biblioteca de la Universitat, del *Tirant lo Blanc*. Però les nostres preferències no suposen pas una tendència generalitzada.

Ignorem quina és la posició de la joventut d'ara, al nostre país, davant les obres de Verne. L'ur traducció a la nostra llengua tenim entès que no ha donat el resultat que en calia preveure. I d'una experiència realitzada per un estimat company en un grup d'infants, sembla que han preferit a Verne, Perrault, Andersen, i àdhuc Schmidt. No ens creiem, però, autoritzats per treure'n cap conclusió. Hi pot haver contribuït una falta d'habitud, un desentrenament tradicional per les obres d'imaginació... Tot allò que es faci entre nosaltres per estimular-ne la divulgació i acréixer-ne la fretura ho creurem útil i oportú. Sembla, segons ens diuen, que són precisament les directives adoptades pel grup redactor de *Jordi*, el novell periòdic infantil.

3 Antoni Rovira i Virgili. «El viatge a la Lluna». *La Publicitat*, 7 febr. 1928.

La primera impressió que un hom té davant les últimes informacions de la Premsa relatives a la possibilitat del viatge a la lluna, és que es tracta d'un tema humorístic. I tanmateix, aviat podem adonar-nos que hi ha un fonament científic en el pensament de la navegació interastral. D'altra banda, s'ha de remarcar que la iniciativa de la Societat Astronòmica de França i dels fundadors del premi de 50.000 francs, senyors Esnault i Hirsch, és d'una lloable serietat. No demanen pas que s'inventi tot d'una l'aparell que ha de permetre el viatge al nostre satèl·lit. Es limiten a oferir un premi anual de la dita quantitat a l'autor del millor estudi tècnic sobre el problema de la navegació interplanetària i intersideral.

La realització d'aquest pensament audaç demana un període preparatori, probablement llarg. Abans no hi hagi qui estigui disposat a entrar dins el projectil-vehicle que ha d'anar cap a la lluna o cap a un altre astre, hauran de fer-se molts estudis i moltes proves de laboratori i de taller, per tal de resoldre els problemes físics i químics de la navegació més enllà de l'atmosfera que volta la terra. El progrés humà en la ciència i en la tècnica no té límits. Si la intel·ligència i l'enginy humans no degeneren, o si una catàstrofe no posa un final, diguem-ne prematur, a la vida del nostre planeta, vindrà dia que l'home navegarà pels espais siderals de la mateixa manera que navega damunt les mars i en els aires. ¿Quants anys o quants segles ens separen d'aquesta meravellosa conquesta? Això és el que ningú no pot arriscar-se a dir. Tot el que pot fer-se, és acostar la data incògnita mitjançant estudis i treballs per l'estil dels que es proposa estimular el premi Esnault-Hirsch.

La navegació entre els astres és una cosa que apareix naturalment més possible que moltes altres coses ja realitzades. Un home primitiu quedaria més sorprès escoltant el fonògraf o la radiotelefonia que no pas veient com solca els espais siderals el projectil-vehicle.

Aquest tema recorda les obres de Juli Verne, el centenari del qual s'escau demà. Repetidament s'ha donat el cas que les realitzacions científiques i tècniques posteriors a Verne han seguit, en la part essencial, la direcció que el novel·lista francès havia imaginat. En alguns casos, la imaginació de Verne constituïa un admirable anunci d'invencions futures. Una de les més populars novel·les d'aventures extraordinàries que Juli Verne va escriure és la del viatge a la lluna. I el sistema del projectil que ell va imaginar per a atènyer el nostre satèl·lit és el que avui presenta més probabilitats d'èxit.

Ja sabem que existeix en els nostres dies una tendència a menysprear el progrés i la ciència. Al nostre entendre, aquest menyspreu és injust. De segur que els menyspreadors no s'avindrien de bona gana a prescindir dels avantatges i de les comoditats que els avenços de la ciència i de la tècnica proporcionen als homes d'avui. Però, a més dels avantatges i de les comoditats materials, hi ha en el progrés un eixamplament dels horitzons del món, una altificació de l'ànima humana. El progrés material no assegura un nivell equivalent de progrés moral. Tanmateix, les successives enquestes de l'home damunt la natura ennoblexen la humanitat, encara que puguin ésser aprofitades per al mal i per a la destrucció. Els que menyspreen el progrés, els que diuen que tant-se-val la navegació entre els astres com el passeig entre quatre parets, mostren una mesquinesa d'esperit que no parla pas a favor de la seva superioritat mental.

4 Pol. «Juli Verne». *La Veu de Catalunya*, 8 febr. 1928.

Avui fa cent anys que va néixer a Nantes un dels més populars novel·lers del món: Juli Verne. França celebra amb festes el centenari.

Pocs autors han estat més discutits que aquest gran narrador d'aventures del cel, terra i mars. Pocs han venut tant llurs obres traduïdes a tots els idiomes civilitzats. Ell i Dumas han omplert de milions de volums les llibreries.

Les concepcions de Juli Verne s'han avançat, a voltes, als descobriments científics, que ha pressentit. Quan va escriure «Vint mil llegües de viatge submarí»,³ no podia pas pensar-se que l'electricitat, aplicada a l'aparell creat per la seva fantasia, el fes una arma poderosa que, aplicada a una gran guerra, determinés, per la intervenció dels Estats Units, la transformació del mapa d'Europa. I poc devia pensar, en escriure el seu «Viatge de la Terra a la lluna», que al voltant del centenari de la seva naixença es fessin treballs, a París, per a constituir una societat que té per objecte la construcció d'un aparell que, per la força del radio, porti l'home al satèl·lit de la terra.

3 Fou inspirada, aquesta obra, per l'invent del mestre Monturiol.

El centenari de Juli Verne ha portat novament discussió dels seus mèrits. Mentre els uns li neguen les més petites condicions de literat, altres l'exalcen. No he pas d'intervenir en aquestes discussions. Però sí que he de dir que Juli Verne, amb les seves novel·les científiques, amb la relació de les aventures dels seus herois, és instructiu i, per damunt de tot, educatiu. És clar que, avui per avui, la ciència de Juli Verne és endarrerida; que de publicar-se avui les seves obres, fóra, més que convenient, necessari anotar-les degudament. Però ara i sempre, Juli Verne, més que els autors jaquis moderns, és un gran educador de la voluntat.

Els herois de Juli Verne, pels seus coneixements científics, pel seu valor, per la seva tenacitat, es salven dels enemics llurs, dels fenòmens naturals, de l'enveja i de l'egoisme: fan confiats els homes en sí mateixos i en la ciència; i moltes de les coses apreses confosament en les primeres lletres, s'aclareixen en les intel·ligències dels joves, en llegir les aplicacions i les explicacions que dels fenòmens naturals fan els personatges aventurers de les seves obres.

Juli Verne és, doncs, un gran francès. En l'obra seva, els francesos vencen sempre els anglesos, els alemanys, els nord-americans, etc. I quan no són francesos els vencedors és mitjançant un francès que vencen.

Confesso que de molt jove Juli Verne i Dumas han estat per a mi, més que llegits, devorats. I quan, més tard, ja home, han caigut a les meves mans en una biblioteca de casino o de balneari, els he tornat a llegir amb gust, trobant-hi mèrits que no podia capir en altre temps, i, és natural, defectes que tampoc hi havia vist. Però sempre trobant-hi aquella força d'atracció i d'educació que per instint ja hi havia endevinat.

Robinson, Gulliver i altres creacions de novel·listes d'aventures, poden tenir i tenen, al meu entendre, una finalitat més filosòfica que les de Juli Verne: obeeixen a una concepció ben diferent; però Juli Verne, per l'extensió de l'obra seva, per l'ensenyament de secrets de la naturalesa, als Pols, a l'Equador, als deserts, a les ciutats, a l'interior de la terra, al fons i a la superfície dels mars, en l'aire i al buit sideral, fent aplicació de tota la ciència en el seu temps coneguda, ensenya més i educa més.

El cronista es proposa celebrar el centenari de Juli Verne llegint alguna de les seves obres. Serà un homenatge a un gran novel·ler d'aventures i un aconsolador retorn, en viatge imaginari, a la meva primera joventut.

5 J.V. Foix. «Literatura per a infants». *La Publicitat*, 10 febr. 1928.

El centenari de la naixença de Juli Verne, commemorat ahir, i l'aparició imminent d'un setmanari nou per a infants, em dóna ocasió per a parlar de literatura infantil. Són unes observacions provocades no solament per aquests dos fets als quals ja he tingut oportunitat de referir-me, ans també per petites enquestes establertes ací o a l'estranger a propòsit de les aspiracions i dels gustos infantívols. Una d'aquestes ha consistit a esbrinar les preferències dels infants de set a vuit anys davant uns "cavallets" de fira, moderns, engegats al so de suggestives tonades vieneses.

En aquests “cavallets” hi ha, alternats, avions, autos i cavalls. ¿Per quins d'aquests sistemes figurats de transport senten preferència els nois o noies il·lusionats per pujar-hi? Heu-vos ací la primera sorpresa: ¿pels avions? no; són els menys sol·licitats. Pels autors? tampoc; més preferits que els anteriors, potser gràcies a la botxina, no obtenen però els sufragis victoriosos dels cavalls per a cavalcar, als quals cal fer cua o repartir algun màstec. La conclusió, provisional i lliurada al debat de psicòlegs i de pedagogs és que qui munta aquests cavalls disposa d'una petita tralla amb la qual pot fuetejar, sense gaire pietat, els corsers de pista i treure la il·lusió de poder i de domini. Es una anècdota controlable que ofereixo a la consideració d'En Josep Pla.

Una altra petita enquesta ha estat oberta entre joves dels 25 als 30 anys, admiradors, durant llur adolescència, de Verne i dels seus imitadors. Alguns d'ells han estat lectors apassionadíssims de llibres d'aventures científiques i geogràfiques i encara avui hi retornen amb franca simpatia. D'aquests lectors, però, i aquest era el sentit de la informació, cap d'ells no ha cercat el seu destí social impulsat per l'amor del risc i de la descoberta que alguns pedagogs n'esperaven. És més; de tres lectors fervorosos de Verne, de tarannà indolent, un d'ells sol·licita tot just fet el servei militar, una porteria; l'altre fa de mosso de magatzem i el tercer és conserge d'una societat coral. Llur afecció per les novel·les de viatges i d'aventures era precisament el símptoma d'una feblesa de caràcter, una de les manifestacions de l'apatia crònica més combatuda pels tractadistes de l'educació de la voluntat. Allò que en els lectors del primer grup —literats i periodistes— era un alliberament de la imaginació, en aquests darrers, és una inhibició absoluta de llur personalitat. En les seves lectures mai no s'ha substituït el personatge central de la novel·la. Ignoren els impulsos més elementals de l'ambició.

Nombre de lectors adolescents d'aquestes novel·les hi reconeixen efectivament l'origen de llur vocació científica o literària. Però, a la inversa dels altres, han perdut, de grans, llur devoció per aquells autors substituïda per la dels autors especialitzats. Alguns d'ells han confessat llur aversió posterior per aquelles lectures de minyonesa. Reconequem que és injusta.

Però en esbrinar les lectures que preferiren en llur adolescència els homes d'acció d'avui, reeixits en llur activitat, és quan les dades que hom recull són més interessants. Per a un grup important la lectura no fou cap estímul. Millor: no llegiren. Llur ambició o bé ha estat ingènita i els ha permès desenrotllar-se sota el propi impuls que els ha anat suggerint les solucions més avantatjoses davant l'adversitat, o ha estat desvetllada per un heroi vivent. Llur pedra de toc no és aquest o aquell personatge de la novel·la o de la història, sinó tal superior jeràrquic o tal adversari més poderós.

Alguns retreuen, no pas lectures aventureres, sinó la literatura francament estimuladora: aquest atribueix els seus èxits a Smiles, del qual té totes les obres: confessa que li basta llegir-ne els títols per a vèncer qualsevol feblesa. Aquest altre, un fort industrial, atribueix a Plutarc l'haver sortit, victoriós, d'estudiant, d'una incertitud malaltissa.

No vull pas donar una importància excessiva a aquests casos, alguns d'ells personalment constatats. Una informació més vasta, oportuna, podria donar un resultat ben diferent.

Amb tot, m'ha semblat descobrir en els lectors més obsessionats de la literatura destinada a desvetllar vocacions, una indignació al llindar de la misèria. Ha estat una revelació paradoxal. Per què ¿calia, doncs, concloure la inutilitat de la literatura d'imaginació? No m'hi hauria avingut. Crec, al contrari, que les nostres lletres estan mancades d'aquestes narracions, en les quals la geografia, la història, les descobertes científiques tenen una bona perspectiva d'ésser propagades amb bell estil. D'altra part, la literatura per a infants i adolescents no compta entre nosaltres, amb gaires anys d'existència.

Però una darrera informació m'ha permès suposar que a l'escola elemental, que, fetes les excepcions conegudes, no prepara els infants per a la intel·ligència dels textos, devia el resultat inesperat obtingut de l'interrogatori d'una vintena de lectors d'ara, de Verne —dels 15 als 18 anys. Verne, per a una part d'ells, és un autor difícil. ¿Com pot ésser que Anglaterra, que Alemanya mateix, festegin Verne com un autor propi i que el jove lector d'ací el refusi? Les dades geogràfiques, les dades científiques que un escolar britànic aprèn amb les primeres lletres, nombre crescut d'escolars nostres les ignoren en sortir de l'Institut.

Els que creuen que el nostre país és mancat d'ambicions —ni ambició personal, ni ambició col·lectiva— els que coneixen la penúria de coneixements escolars i paternes, no s'estranyen del desinterès de part dels nostres escolars per la literatura estimuladora de l'acció o divulgadora de coneixements científics. Són ells qui més han d'interessar-se per evitar la fossilització de la joventut novella. La indecisió, la irresolució, la perplexitat davant la vida moderna d'estols nombrosos de joves sortits de l'adolescència, són albiradores al nostre país.

Si el grup d'amics redactors de "Jordi" ha d'acceptar les meves suggestions, no em dol repetir que tot allò que serveix d'ambició serveix la ciutat, tota literatura destinada a estimular-la farà una obra benemèrita davant tants d'indiferents, d'insensibles, d'apàtics i d'indolents. Penseu, en escriure, en els infants que, fuet en ma, cerquen els cavalls de cartó de la fira. Ha d'ésser per a ells el vostre periòdic, que la sensació de poder i de domini no la perdi més tard per la mala literatura d'infants.

6 Pompeu Fabra. «L'obra de Juli Verne». *La Publicitat*, 11 febr. 1928.

Londres, 10.—En un editorial dedicat a la memòria de Juli Verne, el "Times" diu que entre els escriptors francesos de la mateixa època sols Víctor Hugo i Dumas tenen avui un nombre de lectors comparables als de l'autor de "Vint mil llegues de viatge submarí".

El diari afegeix que Juli Verne ha adquirit en aquest gènere un lloc inexpugnable a pesar de les novetats que puguin introduir-hi en el gènere els seus successors entre ells H.G. Wells.

7 Carles Capdevila. «L'enigma de la lluna». *La Publicitat*, 12 febr. 1928.

Che fai tu, luna in cieli dimmi che fai, sinenziosa luna?

Això preguntava, assegut en una roca; immòbil en la quietud argentada de la nit asiàtica, el pastor errant de Leopardi. Segons anuncien informacions de París, estem en perill de poder respondre ben aviat, i amb relativa precisió, aquesta pregunta trèmula de neguit i d'amargura.

Uns savis projecten un enginy que permetrà violar el silenci glacial de la lluna i sembla que hi ha grans esperances en l'èxit de l'empresa. L'anhel d'envair els dominis lunars és vell; el centenari de Juli Verne, celebrat pocs dies endarrera, n'ha revifat l'actualitat i ara tot fa creure que la cosa va de debò. Qualsevol nit, els vidres de totes les finestres de París s'extremiran, les cases ensorraran la teulada entre les espatlles, i tota la ciutat quedarà eixordada d'una detonació monstruosa. Al cap de poca estona un projectil fantàstic s'encastarà a la cara sorneguera del pacífic satèl·lit de la terra i uns homes, uns herois, prendran possessió del territori lunar abandonat de temps immemorial. L'excursió és engrescadora i no hi ha dubte que serà molt comentada. Però un hom es pregunta, ¿què hi faran a la lluna aquells arriscats exploradors?

Es evident que el dia que aquesta meravella es realitzés, la ciència s'apuntaria l'èxit més sorollós de la història; és possible, però, que la humanitat no en tregui altre profit que el de rumbejar l'orgull immens de posseir una colònia estèril en les regions siderals.

Aquest punt de vista utilitari, provocarà segurament un d'aquells gestos de desdeny que us glacen la sang i us arboren les galtes per part dels que estan posseïts de l'insaciable ardor de la glòria, i la glòria més gran a què avui l'home pot aspirar, és assolir velocitats que privin la respiració. El viatge a la lluna serà el triomf de la velocitat. Batut aquest record, caldrà anar de seguida pel record Terra-Març. Les fantasies de Wells es convertirien en realitat. Exhausta la via diplomàtica, el món es prepararia per a la guerra sideral i els grans rotatius posarien en campanya els seus corresponsals de guerra.

Però això voldrà el seu temps. Una conflagració d'aquesta magnitud exigeix una gestació molt llarga; els homes, per a destruir-se organitzadament, necessiten prendre moltes precaucions. Ara com ara, doncs, la fórmula seria el protectorat, i el primer de tots, naturalment, seria el protectorat de la lluna.

La lluna, però, tenim indicis fundats per a creure que rebrà els inversors amb la seva indiferència inalterable. El seu candor és a prova de bomba; l'esforç gegantí dels homes caurà com una gota d'aigua en la seva inèrcia mil·lenària i es fondrà sense alterar gens ni mica la reserva fabulosa de poesia que la pàl·lida viatgera del cel guarda per als enamorats i els poetes.

La seva claror, segura i blanca, seguirà poetitzant el repòs nocturn de la terra; el seu raig s'estendrà en la mar com un camí fulgurant, donarà al paisatge aquella suor d'angúnia que sembla que s'hagi de morir; quan li toqui sortirà a fer la ronda, entre els estels, amb la seva rialleta cansada i maternal. Tothom en té un bon record o altre; tothom, entre els

seus records, en serva un que cada vegada que se li aboca a l'empit de la memòria el fa esborronar. Jo li agrairé tota la vida una visió, vulgar insignificant, però que quan l'evoco té el do d'esgarrifar-me com si sentís el contacte d'una fulla de ganivet sota l'orella. Fa anys que en una nit de lluna plena, en una carretera empordanesa, de l'ombra d'una masia voltada d'arbres va sortir un esgarip terrible i un gat magnífic, blanc clapat de negre salta al mig de la carretera llisa, lluenta com una tira d'allumini; la bèstia girà el cap amb desconfiança; el clar de lluna inundava els seus ulls. En sentir el trip traj del cavall de la nostra tartana, travessà la carretera amb el ventre a terra i es ficà entre uns ceps de l'altra banda. El clar de lluna em servia aquella bestiola recelosa en un moment tan propici a l'alucinació, que les seves proporcions em semblaren espectrals. No he pogut comprendre mai per què la visió d'un gat fugint entre uns ceps va impressionar-me talment, que record d'aquella visió en la impunitat d'una nit idíllica m'esgarrifa com si hagués viscut un instant d'un conte de bruixes.

Aquest recinte de la suggestió és inexpugnable; mentre els homes conservin la facultat d'emocionar-se, la lluna donarà molt de joc a la terra. Encara que arribés a instal·lar-s'hi un sanatori per cures de repòs amb jazz i ruleta, la seva dolcesa enigmàtica atrauria els ulls de tots els que somnien desperts; les coses pràctiques, les coses útils amb el temps es desacrediten; les coses que no serveixen sinò per a poesia, tenen la vida assegurada mentre quedin homes.

Barbey d'Aurevilly deia que l'espectacle d'un sentinella en la quietud de la nit sempre és patètic. Cap altre sentinella més emocionant que la lluna en la seva ronda interminable. Podem estar tranquils; el seu destí poètic està assegurat; malgrat totes les violacions, restarà intacte l'enigma de la seva poesia, seguirà argentant les valls, cobrirà les mars de llusors misterioses, brunyirà les aigües adormides, farà més tristes les ruïnes i més impressionants les catedrals i es filtrarà per les esclotxes; continuarà rabent les confidències de llavis febrerosos i sempre hi haurà algú que en un moment de desolació, en sentir el regust del fel a la boca, li preguntarà amb la veu tremolosa com el pastor errant de Leopardi:

...dimmi: ove tende questo vagar mio breve, il tuo corso immortale

8 Carles Rahola. «Paraules al marge – Sobre Juli Verne». *La Publicitat*, 19 febr. 1928.

Seria curiós d'esbrinar la influència de Juli Verne en alguns dels nostres escriptors. Santiago Rossinyol, en una mena d'enquesta que hem fet, ens diu que l'únic que recorda haver llegit amb molt de gust quan era adolescent, foren les obres d'aquell autor, a les quals devem tantes emocions de petits.

Valery Larbaud ha dit molt bé la influència de Juli Verne en la imaginació dels nens. El seu nom figura només a la coberta, però el llibre que l'infant llegeix també és una obra seva, en col·laboració amb Juli Verne: ell l'enriqueix amb la seva experiència, amb els seus

sentiments, amb els seus descobriments, amb els seus més antics somnis; allarga i complica les aventures i afegeix episodis i personatges a la seva invenció.

Aquesta col·laboració tindrà, en alguns casos, damunt el petit lector, una positiva eficàcia.

9 Carles Soldevila. «L'humor, la providència i altres coses». *La Publicitat*, 24 febr. 1928.

Si els escriptors no ens hem posat encara d'acord sobre com ha d'ésser la literatura consagrada als grans, creieu que la discòrdia no és gaire menys viva quan tractem de precisar com ha d'ésser la literatura dedicada als petits.

En els pobles anglo-saxons predomina la idea que als petits no els convé cap mena de literatura. La literatura, vulgues no vulgues, és una invitació a reflexionar sobre la existència; l'educador anglès creu més convenient que el seu deixeble visqui preocupat amb els resultats de la regata anual Oxford-Cambridge, absorbit pel desig de tornar els cops de punys dels companys o de destacar en el team de futbol del Col·legi, que no pas atret pels grans problemes de l'ànima humana.

Actitud anti-sentimental i anti-literària; actitud predominantment higiènica. Els seus resultats—el gentleman anglès—no són gens negligibles.

Però segurament fóra exagerat de creure que els deixebles dels grans Col·legis anglesos, voltats d'herbeis i d'eures, no llegeixen llibres i diaris. En llegeixen, més que llurs contemporanis de Barcelona, segurament.

Però en general, tendeixen a no donar bel·ligerància a les històries sentimentals, a salvar la gran depressió de l'adolescència amb una enèrgica disciplina física.

Es per això que els llibres d'aventures són un producte típicament anglosaxò. Tant, que el mateix Verne, quan va escriure els seus, atorgà gairebé tots els papers de protagonista a personatges anglesos, i deixava reduïts els seus compatriotes a representar segons papers brillants, però secundaris i moltes vegades servils.

Si li cal entrar en contacte amb el sentiment, l'anglès procura entrar-hi pels camins sinuosos de l'humorisme, plens de recers i de puntals que el salven de submergir-se en la mar sense fons de la tendresa. Es per això que gairebé tots els llibres infantils engendrats en terres britàniques tenen una tintura humorística.

També en té l'estupend llibre "Sis Joans", que ha publicat fa pocs dies el nostre Carles Riba. Hom discuteix si en aquest microcosmos dels *Joans* la Providència pren unes revenges excessives, abusa del seu poder, puneix amb càstics desmesurats faltes més aviat venials... Al meu entendre, és que en el llibre del meu amic fins la Providència és humorística. L'actitud, el moment de la justícia, es plau a engrossir la veu, i a fer melodrames. En un mot, la Providència es disfressa de Papu.

No sé què pensaran els pedagogs davant aquest travestiment. El cert és que als infants de nou i deu anys, els sembla molt bé i copsen amb esbalaïdora facilitat el seu sentit humorístic alhora que la seva lliçó moral.

I ara deixeu-me dir que tot i que l'èxit d'aquest llibre, la cosa més interessant no és el que dona sinó el que promet. “Sis Joans” promet, amb penyores que no poden faltar, una pròxima temptativa novellística del seu autor... Carles Riba ens oferirà aviat una novella per a grans, per a adultes...

Qui m'ho ha dit? No pas ell, sinó l'embranchida i la voluptat amb què narra alguns episodis del *Joan Brut* i del *Joan turmenta bèsties*.

Si després d'aquestes penyores, manqués al pacte, no el perdonaríem. Això sí que no.

10 Josep Pla. «Sobre l'aventura i el viatjar». *La Veu de Catalunya*, 24 des. 1928.

El diari «Politiken», de Copenhaguen, ha volgut celebrar el centenari de Juli Verne d'una manera digna. Ha obert un concurs entre xicots danesos de quinze a disset anys per a pagar un viatge al voltant del món. Les condicions del concurs foren poder tenir una conversa en alemany i en anglès i posseir nocions de francès. Dinamarca és un país petit. Es presentaren al concurs milers de xicots de l'edat exigida. La lluita fou molt renyida i el jurat donà el bitllet a un xicot de setze anys que demostrà conèixer a la perfecció l'anglès, l'alemany i el francès.

A setze anys s'és una criatura, sobretot per a donar la volta al món. Aquest danès, però, no tingué pas espines als peus: prengué el bitllet i els diners que li corresponien, agafà la maleta familiar i enfilà la terra. Ara ha tornat, encantat i feliç, amb uns apunts que li serviran —ha dit— per escriure un llibre. Això del llibre és el de menys. El que està bé és la iniciativa. En tant que la iniciativa ha servit per excitar la imaginació dels xicots danesos i fomentar l'esperit d'aventura i de risc, és magnífica.

Antigament, el viatjar era un privilegi de gran senyor. Generalment, era la coronació normal dels estudis d'un home. Ara el viatjar s'ha generalitzat i democratitzat considerablement. Viatja molta gent. Però, potser, les persones que viatgen per arrodonir i afermar la seva visió del món i dels homes són més rares avui que fa cent anys. En el nostre país hi ha tres pretextos essencials per a passar la frontera: la peregrinació a Lourdes, la lluna de mel i els negocis. Hom no pot tenir idea de la quantitat de gent del nostre país que ha estat a Lourdes. Es incontrolable. Fa trenta anys, les persones riques de Catalunya feien el viatge de nocces a Madrid. Avui van a París o a Niça i de vegades a Itàlia. La lluna de mel, però, és un mal temps per veure res i per formar-se. No es poden pas fer dues coses importants a la vegada. El pitjor temps, potser, per a viatjar, de la vida, és la temporada de la lluna de mel. Si els casats de nou es quedessin a casa, que és el que haurien de fer per la seva economia general, ens estalviaríem aquest tipus de persones que desembarquen a l'estació de França fatigats, esllomats, traient foc pels queixals, covant un odi, amb el foc dels ulls de poll, contra Europa, descomunal. No. No és pas els millors temps per viatjar la lluna de mel. És el millor temps per sortir a prendre una hora el solet del Passeig de Gràcia. I el tercer

pretext, els negocis, és com els dos anteriors; no deixa pas temps per enriquir, amb la visió del món exterior, la intel·ligència i el caràcter.

L'essencial, per aprofitar un viatge, és prendre'l com a finalitat mateixa. S'ha de viatjar per a descobrir amb els propis ulls que el món és molt petit —i, per tant, que cal fer un esforç per a dignificar la visió, fins arribar a veure les coses en gran. S'ha de viatjar per a saber que una passió, una idea, un home, només és important si resisteix una projecció a través del temps i de l'espai. El viatge, en efecte, és el millor remei que existeix per a combatre la malaltia de la proximitat. Per això ha estat sempre utilíssim als polítics i als intel·lectuals, que són les professions humanes que solen confondre amb més facilitat el picar de peus sobre un mateix rajol amb el caminar. Es en aquest sentit, em sembla, que els antics entenien el desplaçar-se. Ho consideraven un bon mètode per a saber prescindir de petiteses, de detalls, per a saber copsar, de les coses humanes, l'essencial.

L'aventura és una altra part del viatge. Es la flor, el perfum de l'atzar i de la diversitat. De vegades és una porta que se us obre davant un món insospitat.

11 Sense signar. «Juli Verne, precursor de les invencions modernes». *La Publicitat*, 20 gen. 1929.

Hom ha celebrat a París, en una solemne cerimònia que tingué lloc a la Sorbona, el centenari de Juli Verne. El ministre d'Instrucció pública, senyor Pierre Marraud, que presidia l'acte en nom del govern, pronuncià el següent interessant discurs:

“Seria empètitir l'amplada i l'abast de l'obra de Juli Verne de no veure-hi sinó una aplicació de les adquisicions científiques del segle dinovè al nivell de les intel·ligències infantils. Pocs escriptors han exercit una influència comparable a la seva. El segell amb què ha marcat diverses generacions successives ha estat més profund perquè les agafava en l'edat de les primeres impressions en el moment en què l'esperit es desperta a la lectura i en què esdevé conscient, per a l'infant, la coneixença del món exterior. Quantes vocacions no ha suscitat! Juli Verne fou un meravellós evocador dels horitzons llunyans, dels llocs inexplorats i dels móns inconeguts. La seva obra ha estat una perptua invitació al viatge i a la descoberta. Si el mot no hagués estat usat tantes vegades, diria que aquest home fou, per a tota la joventut, un admirable professor d'energia.

Es possible mesurar exactament la influència que irradià la seva obra? Ningú podrà dir mai, quantes invencions o quants progressos científics li deuen llur primer origen. Car tot radica en l'espurna inicial, en la primera impressió que rep l'esperit i que l'inclina a seguir el camí vers el qual guiaven ja les seves tendències secretes. Els que han creat la navegació submarina, els que han perfeccionat la direcció dels globus, els que han construït els primers aeroplans, potser s'inspiraven en els records d'aquelles primeres lectures que estimularen una imaginació creadora que havia de portar-les a la realització dels Nautilus o dels Albatros, amb els quals somniaven quan tenien deu anys. La plèiade d'exploradors que ha penetrat els secrets del Continent africà potser havia sentit l'atractiu de l'Àfrica, en la

lectura engrescadora de “Cinc setmanes en globus”, “El Capità de 15 anys” o “Les aventures de tres russos i de tres anglesos”. Les descobertes del Pol, els Peary, els Scott, els Amundsen, els Shackleton, als quals el destí reservava una fi tan tràgica, no feien altra cosa que seguir les traces del capità Halberns o dels marins de la “Jane”.

Juli Verne ha estat abans que tot i molt essencialment, un precursor. Arribà a l'edat moderna vers la meitat del segle dinovè, durant l'època en què el gran ressorgiment científic renovava la faç del món, l'època en què Taine i Renan publicaven llurs primeres obres, en què l'home, davant del progrés indefinit i sempre accelerat de les descobertes científiques, concebia immenses esperances. Aquestes esperances, Juli Verne s'encarregà de projectar-les damunt el pla dels somnis. D'un salt de la seva imaginació fecunda, aquest celta pensatiu suposarà obtinguts tots aquells resultats que hom comença tot just d'entreveure i realitzades plenament unes empreses que potser restaran quimèriques per sempre. En certa manera, ¿no podríem dir que la seva originalitat sabé renovar els contes de fades i donar-los un suport científic? En lloc de creacions arbitràries de genis meravellosos i sobrehumans, movent-se fora del pla de l'experiència i dispersant llurs favors a l'atzar, Juli Verne posa en escena homes iguals que nosaltres la intel·ligència i l'energia dels quals desenrotllaran totes les promences incloses en les descobertes realitzades i alliberaran l'home, amb mitjans exclusivament humans, de les traves que fins aleshores semblaven limitar la seva activitat.

Juli Verne havia tingut també els seus precursors. Sense parlar d'aquest simpàtic Cyrano de Bergerac, els viatges del qual als països siderals presagiaven, l'empresa dels ardits aventurers que van de la Terra a la Lluna, més prop de la seva època, Juli Verne estava probablement influït pels contes d'Edgar Poe, els quals representen per a ell la idea primera del tipus d'obres que volgué realitzar. Alguns contes extraordinaris li donaren el tema dels seus primers llibres i un dels darrers fou consagrat a continuar les aventures d'Artur Gordon Pym. Però amb un esforç literari inferior Juli Verne donà al procediment imaginat per Edgar Poe una força i un abast en el món sencer que l'han fet, indubtablement, el formador inconscient i poc sospitat de certs aspectes de l'ànima moderna.

I si tingué precursors, Juli Verne també ha tingut continuadors i admirables èmuls de la seva obra. Hom no pot prescindir, per exemple, de citar el nom de H. S. Wells. Hom ha presentat, sovint, la semblança d'aquestes dues figures, però el potent i pràctic anglès, és ben diferent, en molts aspectes, del dolç somniador bretó. Cal, per damunt de tot, veure i apreciar en Juli Verne un dels escriptors d'imaginació que més influència han exercit sobre les generacions de la fi del segle dinovè.

I el fet, veritablement remarcable, és que aquesta obra exaltant l'audàcia i l'aventura ha sortit de la ploma d'aquest pacífic burgès d'Amiens, d'aquest perfecte conseller municipal que Adolf Brisson ens ha descrit a la tardor de la seva vida. L'ànima dels seus avantpassats, aventurers i marins, devia reviure en ell. Tant és veritat que de vegades portem dintre nostre energies creadores insospitades.

Senyors, el ministre d'Instrucció pública, saluda la memòria de Juli Verne, que ha contribuït d'una manera que ell volia modesta, però que en realitat ha estat gran, a l'educació de la joventut francesa.”

12 Alexandre Galí. «Llibres estimulants». *La Publicitat*, 3 abr. 1929.

En aquests temps de preocupacions pedagògiques i de profusió literària, havia d'ésser plantejat amb insistència el problema de la influència de la literatura en la formació del caràcter i amb ell el de les anomenades literatures estimulants. Parteix aquesta qüestió, com la de la influència del cinema, d'una premissa que es topa de seguida: la suggestió. La novella exerceix, com el cinema, una suggestió innegable, que té innegables influència sobre la formació de la personalitat, o si el vol del caràcter en el sentit més general. El que cal esbrinar, però, és quan i com la novella o bé quina mena de novella exerceix influència generosa en un sentit estimulant de perfeccionament o superació. Un instint molt segur ha deixat entreveure que la condició estimulant de la literatura era l'exemplaritat, però en l'aplicació d'aquest mot exemplaritat és on hi ha hagut, al nostre judici, les equivocacions i les divergències.

La majoria dels que han tractat la qüestió, han cregut que l'exemplaritat havia de raure en el contingut, o millor dit en l'argument, en els incidents que s'expliquen en les obres literàries.

No negarem que en determinades circumstàncies, molt rares per cert, aquest tipus d'exemplaritat pot produir algun efecte, però ningú deixarà de reconèixer amb nosaltres que aquest criteri no ha fet més que donar al món una renglera d'obres estimulants les més insulses i les més capaces d'idiotitzar la joventut. Juli Verne mateix no representa més que una mena d'entreteniments del veritable menjar formador del caràcter. A l'edat en què el caràcter es plasma, Juli Verne ja ha perdut la millor part de l'interès.

En contra d'aquest criteri, Puig i Ferrer endevina un altre tipus d'exemplaritat que al nostre entendre és l'únic veritablement educador i estimulant: és l'exemplaritat de l'obra mateixa i de l'home que l'ha produïda. L'obra, per a ésser exemplar i estimulant, ha d'oferir a la joventut, un espectacle de grandesa, de perfecció, de força, de generositat, i ha de deixar transparentar l'espectacle, de lluita, i d'ideal de l'home que l'ha donada al món. En el moment suprem de la formació del caràcter, res no interessa tant a la joventut com els homes i les seves gestes.

En el fons, aquesta interpretació de l'exemplaritat significa que la influència sobre el caràcter s'exerceix no per les coses que es diuen, sinó per les que es fan. Cap mena d'ensinistrament no necessita una praxis i una ascesis tan pregones, tan constants, tan metòdiques gosariem dir, com la formació del caràcter. Només cal preguntar-ho als moralistes de totes les escoles i de totes les religions. En cap rengle de les activitats humanes no és tan necessari moure l'instint d'imitació com en el rengle de les grans accions. Per això la història-biografia, avui, pedagògicament, tan menyspreada, no ha fallat mai en l'educació de les joventuts ni l'ha negligida: cap nació que hagi volgut prosperar. Tots sabem que Grècia i Roma tenien a la base del seu heroisme, el culte dels herois.

¿Però, d'una manera concreta i cenyida quina és, en suma, l'obra literària estimulant? Hom sol respondre a aquesta pregunta a base de les llistes de llibres. Els cinquanta llibres, els cent llibres que cal llegir, això és el que es desitja saber. Nosaltres no gosariem adreçar

de cop i volta una llista, però proposaríem una fórmula ben senzilla: L'obra estimulant, l'obra heroica, és l'obra que perdura.

No parlem ara de les obres didàctiques o de caràcter doctrinal, sinó de les estrictament literàries i en aquest ram no ens hem d'enganyar. Possiblement existeixen obres actuals d'immens valor, però no perdem el temps ni ens exposem cercant-les quan hi ha una cosa segura que tenim a mà i podem aprofitar sense por; l'obra perdurable.

La perdurabilitat és la concepció definitiva de les obres. La prova del temps, la lluita contra els anys, contra l'oblit, contra l'acció corrosiva de les generacions, és la prova de resistència més concloent i a la vegada la més impressionant de les lluites. Es, en últim terme, la lluita de la immortalitat, i la immortalitat, entesa com es vulgui, és sempre el trofeu màxim, l'estímul suprem, l'espectacle heroic per excel·lència.

13 Rafael Tasis. «Variacions sobre el Robinsonisme – El Robinson en família». *La Publicitat*, 4 maig 1929.

A Joan Sacs

I

No em cal una llarga definició per fer-me entendre dels meus llegidors: el Robinson és aquell benemèrit ciutadà que, transportat a una illa deserta, és capaç d'enginyar-se perfectament tot sol i d'instalar tots els refinaments i totes les comoditats de la civilització sense cap ajuda i amb la sola destresa natural de les seves mans al servei d'una desperta intel·ligència.

El seu patró, mal que a ell li pesi, i potser sense ni coneixe'l, és un ésser purament literari, el famós Robinson Crusoe que Daniel de Foe creà per a embadaliment de moltes infanteses i com a lliçó moral de caràcter no gaire adient amb l'accidentada vida de l'autor. Així mateix les obres de Juli Verne han contribuït notablement a la seva formació moral, i particularment una d'elles "La Illa misteriosa" que és un nou Robinsón multiplicat per quatre i amb uns perfeccionaments que en aquests temps tan fèrtils en descobriments i invencions no ens colpeixen massa, però que fa trenta anys eren l'admiració i la joia dels minyons d'aleshores.

Cal dir que aquest tipus social té una abundosa menja espiritual: un gran nombre de revistes i manuals li és dedicat, i en intenció a les aptituds que hi ha en potència dins el seu esperit, diversos autors d'abrandada imaginació elaboren complicades receptes casolanes i descriuen fantàstics processos de transformació d'estris casolans o de creació del no-res de mobles futuristes. La voga de la ràdio-telefonía ha acabat de fer produir la pastura necessària a aquests esperits selectes i llur capacitat ha restat saturada de detractors, altaveus, antenes i altres complicacions més o menys molestes per al veïnat.

La família del modern Robinson ha de gaudir de les dèries infatigables d'aquest personatge. ¡Res de pensar en sortir els diumenges per anar al teatre o al cinema! L'únic dia que el Robinson pot dedicar totalment a les seves tasques constructores no pot ésser

malversat en fútils divertiments. La senyora ha d'estar amatent a recalcar l'escala damunt de la qual el marit s'agita febrós tot penjant una pintura o posant una línia elèctrica. Els fills han de dur-li els martells, claus, tacs, filaberquins, tenalles, pintures i altres ingredients necessaris al bon èxit de les fórmules que els autors de les revistes de vulgarització científica s'han imaginat, i tot el conjunt familiar, comptant-hi el gos, ha d'estar religiosament pendent del treball intuïtiu del formidable *amateur* de totes les professions.

Per a una muller casolana, tenir el marit robinsonesc és el més gran benifet que Déu pot atorgar-li. Tots els plats trencats, els llistons que es desencolen, les cadires que van de gairell, els cubells foradats i les aixetes defectuoses són reservats al talent aparidor de l'amant espòs, qui té encara lleure per a construir un galliner monumental a la galeria, per a produir tots els patinets necessaris a la felicitat dels nens i per a entretenir-se desmuntant el rellotge per tal de netejar-lo i ajustar-lo.

Aquesta bona dama pot beneir el cel que tan pròdigament l'ha servida. El marit no es distreurrà pecaminosament dels deures familiars, no s'emplenarà el cap de cabòries llibresques, no anirà a futbol, ni al cafè, ni al teatre, ni tindrà velleïtats polítiques. Ell sempre a caseta, embrancat en experiments constructius cada cop més difícils, i si el galliner ja està fet, en farà un altre per a fer-li companyia, o bé perfeccionarà el ja existent fins a convertir-lo, amb tots els avenços de la ciència avícola, en una mena de Ritz gallinístic. Si tots els mobles estan bons i llatins, els desmuntarà, serrarà i reconstruirà per a fer-ne nous models i farà un saló cubista, un menjador xinès, o una cuina russa. Quan no tindrà cap altra urgent ocupació, emblanquinarà tots els sostres del pis, pintarà amb esmalt les portes, i empaperarà les parets. Farà decoracions murals a la cuina i la dotarà d'una sèrie inacabable de lleixes, prestatgeries i armaris. Construirà per a admiració dels fills un vaixell, un automòbil, una grua, un gronxador i un teatre de putxinellis. Desmuntarà cada dia per altre l'antena de la ràdio i repararà totes les instal·lacions de la família i dels veïns. Maldarà per fer-se un gramòfon amb peces velles i materials incongruents. I no tindrà —ai las!—, pau ni repòs mentre hi hagin nous problemes de tècnica casolana per resoldre o avaries recents per aparlar. Serà un Tàntal d'estar per casa, i el seu daler de perfecció l'anirà separant cada dia de l'imminent ideal a assolir, mentre la dona i la mainada es frisan a l'aguait de les noves i complicades creacions del cap de casa, Robinson fecund i destre situat al tercer pis d'una casa vulgar en una illa de l'Eixample barceloní.

14 Sense signar. «Diverses». *La Veu de Catalunya*, 28 març 1930.

Aquests darrers dies de març s'escau el vint-i-cinquè aniversari de la mort de Juli Verne.

El novellista de tanta anomenada, autor d'obres fantàstiques, ha estat, amb les seves singulars i interessants fantasies, el precursor de diverses i sorprenents realitats de l'hora actual.

Els vells, que en llur infantesa havien fruit llegint la descripció d'aquelles invencions que aleshores semblaven pures fantasies imaginatives, han pogut comprovar la naixença real

de semblants invents i certificar que el precursor, el profeta de moltes meravelles modernes, ha estat l'escriptor Juli Verne.

El que és especialment remarcable —llegim en un periòdic— és la rapidesa amb què les profecies de Juli Verne han passat a la realitat: la navegació submarina i l'aviació, deixaren, ja fa temps, el període experimental. Si la comunicació amb altres planetes no és encara assegurada, la idea no s'abandona; quimèrica per a nosaltres, no ho és tant per a d'altres que cerquen explotar el mateix procediment que descriu Juli Verne.

Potser la influència exercida per l'escriptor fantasiós té una part en aquest gust pels viatges ràpids i emocionants, que és una de les característiques de la nostra època. Cert que no calen ja 80 dies per donar la volta al món. Juli Verne sabia que la imaginació més fèrtil és, un dia o altre, ultrapassada per la realitat.

15 Xavier Benguerel. *La Veu de Catalunya*, 15 maig 1930.

«Quin estil el de Juli Verne! Res més que substantius!», deia Guillaume Apollinaire a tall d'elogi. Si a aquesta sobrietat afegiu l'interès que desvetllen les aventures del correu del tsar —víctima d'una mediocre i no gaire reclusa adaptació cinematogràfica— us explicarà per què Verne pot ésser un bon autor per a una col·lecció popular com la que s'acaba d'inaugurar amb «Miquel Strogoff», col·lecció popular, d'altra banda, força ben presentada i que, com es desprèn del seu nom i del propòsit editorial que encapçala el volum, té l'objecte de posar a les mans d'un vast públic les obres més susceptibles d'interessar-lo.

Els pagesos normands i els nois de Tombuctú parlen en català. Apunts sobre la traducció de *Contes del dia i de la nit*, de Guy de Maupassant

LOURDES BIGORRA CERVELLÓ
Universitat Pompeu Fabra
marialourdes.bigorra@upf.edu

DOI: <https://doi.org/10.31009/anuaritricat.2021.i10.07>

Data de recepció: 3 de setembre de 2020

He llegit sovint que Maupassant és un dels millors contistes de tots els temps. De vegades, en boca d'altres escriptors de renom. D'altres, en manuals de literatura, o a les contraportades de les edicions de les seves obres. Sembla una d'aquelles afirmacions que van passant de l'un a l'altre perquè sempre queda bé dir-les, sobretot si no coneixes gaire l'obra de Maupassant. Com que de seguida es veurà que no soc una gran coneixedora dels aproximadament 300 contes que va escriure en els gairebé 43 anys que va viure, em limitaré a donar-ne la visió que en vaig treure des de la finestra que em va obrir la traducció del llibre *Contes del dia i de la nit* (Edicions de 1984, 2000).

Una de les virtuts que més m'agrada de Maupassant és que no es distreu mai, que sap on vol anar i hi va directe («Apunta i toca», que diria Espriu). Dels vint contes inclosos en el llibre, un títol té 5 paraules, un altre 4 paraules, cinc una sola paraula, i els altres tretze es componen d'un article i un substantiu («El pare», «El consentiment», «El borratxo»...). Per als amants dels matisos, vegeu altres autors. Maupassant parla dels defectes (la gasiveria, l'afany de revenja) i també de les virtuts (la compassió, el perdó) dels humans sense entretenir-se gaire en descripcions (a diferència de Zola o Huysmanns, per exemple, companys de Médan, és a dir, naturalistes com ell). Quatre detalls de l'espai per situar els protagonistes, i un seguit d'accions que se succeeixen tan ràpid que no és estrany llegir en els seus contes «Des années s'écoulèrent», «Une année entière s'écoula», «Des années encore passèrent», sense esmentar res del contingut de tots aquests anys. Maupassant avança amb tanta energia que, fins quan no convenç, t'arrossega.

Tot això ve a tomb per dir que, si Maupassant ha adjudicat a alguns dels seus personatges variants no estàndards del francès, no deu ser per un mer afany d'«ornamentació». En el cas dels vint contes que ens ocupen, els personatges burgesos, que són els més nombrosos, parlen, és clar, un francès del tot normatiu. Però hi ha altres personatges que s'aparten de l'estàndard. A continuació veurem quins són aquests personatges, com es caracteritzen lingüísticament i quines solucions de traducció van ser les adoptades.

Tombuctú és un noi negre que, «no se sap com, no se sap per on», arriba a l'exèrcit francès. Té un nom molt llarg que al lloctinent li sembla complicat, per això el denomina amb el sobrenom de Tombuctú, el seu país d'origen. Tombuctú parla un francès molt rudimentari gramaticalment i amb una pronunciació defectuosa. Les primeres paraules que li sentim pronunciar són: «Bonjou, mon lieutenant», que per a l'edició catalana vaig traduir per «Bon

dia, iocinent». Com veiem, en l'original francès, desapareix la r de Bonjour. En aquest punt cal dir que Maupassant no és sistemàtic a l'hora de caracteritzar aquest personatge (ni a l'hora d'altres coses, em sap greu dir-ho; en Maupassant el temperament i l'objectiu passen per davant de la precisió). Així, Tombuctú diu paraules sense r (*bonjou* per *bonjour*, *agent* per *argent*, *aisin* per *raisin*, *fancs* per *francs*, entre d'altres); i en canvi, en pronuncia algunes *reconné* (per *reconnait*), *cherché*, i una vegada *raisin*. Quedava clar, doncs, que si calia per reconèixer la paraula, en Tombuctú aprenia a pronunciar la r amb intermitència. Entesos, Maupassant, la comprensió que no es perdi. Un altre tret molt característic de Tombuctú és l'ús dels pronoms, sempre la forma tònica (*moi*, *toi*) combinats amb formes verbals impersonals: «Moi aimé beaucoup toi» (Je t'ai beaucoup aimé); «Si toi pas gardé manteau, moi coupé» (Si tu ne gardes pas le manteau, je vais le couper); o sense verb: «deux cents mille fancs à moi» (J'ai deux cents mille francs).

La primera frase que Tombuctú pronuncia és, com ja hem dit, «Bonjou, mon lieutenant». El Tombuctú parlaria en català sense la r (si no era estrictament necessari per a la comprensió), però *bon dia* no inclou cap r. Per tant, vaig decidir que el que no pronunciaria Tombuctú seria la ll de lloctinent, una lletra que imaginava també difícil de pronunciar per a un no nadiu (i de vegades, actualment, fins per a alguns nadius), i així, la traducció va ser «Bon dia, iocinent».

Tenint en compte els trets esmentats (pronunciació, pronoms, formes verbals), altres de les solucions adoptades van ser les que s'exposen al quadre següent:

Moi aimé beaucoup toi, lieutenant Védie, siège Bézi, beaucoup raisin, cherché moi.	Io molt estimar tu, iocinent Védié, setge Bezi, molt daïm, io buscat
Si, si, ya, mon lieutenant, reconné Tombouctou, ya, bonjou.	Sí, sí, iocinent, reconegut Tombuctú, ia, hola.
Les gives mangé tout le aisin, capules !	Els tords menjar tot daïm, doents!
Toi beaucoup faim, moi bon viande.	Tu molta gana, io carn bona.
Non, mon lieutenant, pou toi, moi pas besoin, moi chaud, chaud.	No, no, iocinent, pe' tu; io no necessitar, io calent, calent.
Si toi pas gardé manteau, moi coupé ; pésonne manteau.	Si tu no quedar capa, io tallar; dingú capa.

Tombuctú és un personatge peculiar, que fa riure el lloctinent, un supervivent que sap treure partit de situacions difícils. Un cas molt diferent, fins i tot contrari, dels altres personatges que en aquests contes no parlen francès estàndard: els pagesos normands.

Com ja hem esmentat, l'escenari dels contes és descrit amb pocs detalls, però això no vol dir que no sigui significant. Per exemple, l'acció del conte «Una vendetta» té lloc a Còrsega. El marc geogràfic i la paraula italiana del títol estalvien molta feina a l'autor. Així, quan situa alguns dels contes a Normandia, els detalls locals són escassos però força significants: a «El crim del vell Boniface», s'esmenta el diari *Le Petit Normand* i els pobles de Vireville i Sennemare (inventats o actualment amb un altre nom); a «El consentiment», Yvetot (real):

a «El vell», les vaques i les pomes, Tourville (real) i Manetot (inventat); «El borratxo», Yport. Hi ha un altre conte, «Coco», segurament també ambientat a Normandia (vent violent i pomeres rabassudes), però només amb dues línies de diàleg irrelevantes.

A «El crim del vell Boniface», el protagonista, Boniface, a més de pegar la dona, confon el panteix de l'acte sexual amb els crits d'una persona que estan assassinant. A «El consentiment», la filla consent tenir relacions sexuals amb el cotxer que la porta cada setmana a ciutat a vendre els productes de la granja perquè no li cobri el trajecte, i la mare, un cop sap que s'ha quedat prenyada, calcula quan poden estalviar si no diuen res de l'embaràs i la filla continua deixant-se seduir fins que el cotxer no se n'adoni. A «El vell», un matrimoni de pagesos esperen amb tanta impaciència que es mori el pare de la dona perquè no els destorbi la sembra de la colza, que convoquen la família a l'enterrament abans no mori, però és en va, el pare no ha mort, i així han d'organitzar i pagar la reunió dues vegades. A «El borratxo», un home mata la seva dona brutalment sense saber ben bé què fa encogat per l'alcohol. Com veiem, no són precisament els contes on Maupassant se centrava en les virtuts de l'ésser humà (menys nombrosos que els que s'ocupen dels defectes, tot s'ha de dir). Això em suposava alguns punts de reflexió.

El primer problema era, podríem dir, moral. Els normands no surten gens ben parats. El dialecte (si es podia considerar dialecte), la variant o el que parlessin, no venia sol, portava una càrrega força feixuga que feia de mal atribuir. El segon problema és que Maupassant era normand. I això vol dir que «criticava» els normands des de dintre, amb coneixement de causa i qui sap si «dient dels normands el que no en podria sentir a dir». El tercer problema era discernir si els personatges parlaven realment normand o només un francès amb unes notes de color. El quart problema, molt freqüent en la traducció, era la distància temporal. En concret, entre l'original i la traducció era exactament de 115 anys.

En començar a rumiar opcions, se'm van acudir les que tenia més a mà, les parles dels llocs on havia estiuejat. Ara, a mi els habitants d'aquests dos o tres llocs, em cauen molt bé. I no n'havia conegut ni un de sol a qui, com a mínim en aparença, pogués atribuir el grau d'ignorància, la gasiveria i fins la brutalitat exemplificats. A més, si bé coneixia algunes expressions i paraules pròpies de cadascuna d'aquestes zones, cal dir que quan no es parla la variant pròpia, el més fàcil és caure en tòpics, cometre errors i, sovint, fins fer el ridícul (tots recordarem acudits sobre catalans explicats per no catalans que imiten molt malament la llengua i, en molts casos, fan ben poca gràcia). La resolució del primer problema em portava, doncs, a no triar cap variant concreta. Pel que fa al segon problema, la meua variant del català té prou parlants per encabir-hi tots els vicis, però tampoc no es caracteritza per aquests concrets, i haurien quedat molt dissolts dins el magma. La resolució del segon problema m'empenyia en la direcció de no triar cap variant concreta. Discernir si els personatges parlaven realment normand o no ja era un pèl més complicat (tenint en compte que l'any 2000 els recursos telemàtics no eren els d'ara), però una ràpida visita a la biblioteca de l'edifici històric de la Universitat de Barcelona em va resoldre el dubte: la llengua dels personatges no era estrictament normand, només una llengua oral amb unes «notes de color», amb incongruències (com en el cas de Tombuctú, i com en tants altres

detalls en Maupassant), sempre al servei de la comprensió. I si calgués triar entre dialecte i sociolecte, seria més el segon que el primer. Gràcies a la resolució del tercer problema, el recurs a cap variant concreta era cada cop més clar. Pel que fa al quart problema, ni és nou ni és únic, és el que sempre planteja traduir obres no contemporànies. Jo l'acostumo a solucionar «à la Maupassant», unes notes de color que transportin a èpoques anteriors i sempre supeditades a la comprensió —i intentant no caure en el ridícul. És a dir, cap variant concreta. Tot plegat deixa molt de marge i no és gaire precís, no ho negaré. Però, ¿algú pot afirmar que traduir sigui una ciència?

A l'hora de concretar els trets lingüístics, el primer que se'm va fer evident va ser utilitzar l'article masculí singular *lo* en lloc de *el*, ja que tenia dos avantatges: era utilitzat en un territori prou ampli per no identificar una comarca concreta i també tenia un to arcaïtzant. El segon, i pels mateixos motius, l'ús dels pronoms febles *te* per *et*, *me* per *em*, *mos* per *ens*, entre d'altres. El tercer, la supressió d'algunes vocals, un tret oral usat amb profusió, i prou antic per no permetre'm recordar alguna persona d'edat que durant la meua infància no digués *tronja* per *taronja*. Pel que fa al vocabulari, quan fos oportú, miraria d'emprar paraules comprensibles però no habituals en el moment de traduir. Ja ho tenia tot a punt per començar la feina, de la qual es mostren alguns exemples al quadre següent:

«L'aveu»	«El consentiment»
Qué qu'tas ?	Què te passa?
Je crois ben que me v'la grosse.	Me sembla molt qu'estic prenyada.
Où qu't'as attrappé ça, roulure ?	I se pot saber on ho has arreplegat, açò, barjaula?
Faut qu'i t'ait jeté un sort, pour sûr, un propre à rien !	Te deu haver tirat un <i>melefici</i> , de segur, un home que no serveix per a re!
Ça vous fait pas moins deux francs par mois.	No vós faria menys de dos francs al mes.

«Le vieux»	«El vell»
M'sieu l' curé dit que c'est la fin, qu'il n' passera point la nuit.	Lo mossèn diu qu'és lo final, que no passarà 'questa nit.
C'te fois, c'est fini ; i n'ira pas seulement à la nuit.	Questa vegada, s'ha acabat; no 'ribarà ni a la nit.
Et le pé, où qui n'en est !	I lo pare, com se'n gira?
C'est samedi l'imunation, à sept heures, vu les cossards qui pressent.	Dissabte és la <i>imunació</i> , a les set, vist que la colza mos empaita.
C'est-i contrariant, tout d' même!	Ja és una bona murga, remanoi!

J' savions bien qu' ça n' pouvait point durer.	Ja sabíem que no podia durar gaire. Només
Si seulement il avait pu s' décider c' te nuit, ça	que s'hauria pogut decidir 'questa nit, no mos
n' aurait point fait tout ce dérangement.	hauria fet tot aquest desgavell.

Vistos avui els exemples esmentats, penso que hauria pogut anar una mica més enllà, sobretot en el cas del conte «El vell». En reflexionar sobre per què no m'hi vaig atrevir, se m'acudeixen diverses opcions. Potser va ser falta de decisió, o por que no s'entengués el text, o no haver participat encara en els congressos, debats i xerrades i cursos sobre dialectologia als quals he assistit d'ençà de la traducció d'aquest llibre i que agraeixo i valoro en tot moment, però que, sense excepció, em fan arribar a la mateixa conclusió: si et toca traduir-ho, hi hauràs de posar més intuïció i ofici que ciència. I, com Gide va dir de Maupassant, hauràs de ser «un impeccable ouvrier des lettres».

Una traducció de l'estranger?

MIQUEL CABAL GUARRO
Universitat Pompeu Fabra / Universitat de Barcelona
miquel.cabal@upf.edu

DOI: <https://doi.org/10.31009/anuaritricat.2021.i10.08>

Data de recepció: 24 d'octubre de 2021

Fiódor Dostoievski va escriure *Crim i càstig* entre 1865 i 1866, any en què la novel·la va veure la llum per entregues a la revista *El missatger rus*. Se'n van publicar diverses edicions ja en forma de llibre i amb retocs més o menys substanciosos fins a l'any 1877, quan va sortir-ne la darrera edició en vida de l'autor.

Dostoievski va construir la novel·la a partir d'una trama principal senzilla, però la va fer créixer en múltiples direccions per mitjà de personatges molt diversos i subtrames que s'entrecreuen. Inicialment, sembla que les línies d'en Rodion Raskólnikov i en Semion Marmelàdov havien de servir de base per a novel·les diferents, però l'autor va optar per ajuntar-ne les històries en aquesta mena de festival de la novel·la psicològica que va acabar sent *Crim i càstig*. Una obra coral que aplega diversos personatges estereotipats que, en bona mesura, encarnen molts dels problemes de caràcter social i polític que patia la Rússia de les grans reformes de la dècada de 1860.

Un dels personatges centrals de l'obra és en Dmitri Razumikhin, company d'estudis d'en Raskólnikov i únic (mig) amic del protagonista. En Razumikhin no està afectat per aquesta mena d'existencialisme tenyit de nihilisme que sí que aclapara en Raskólnikov (i bona part del jovent rus urbà de l'època, pel que ens diu Dostoievski en aquesta i en altres obres). En Razumikhin és d'extracció humil, com ho és també en Raskólnikov, i per mantenir-se i pagar-se els estudis es dedica a traduir de l'alemany uns opuscles sobre temes d'actualitat que afirma que es venen com el pa beneit.

En Razumikhin és l'únic que de tant en tant gosa esbrincar en Raskólnikov, li diu tot el que pensa d'ell i, alhora, l'ajuda en els seus mals moments de salut física i mental fins a límits insospitats. En Raskólnikov, que no es vol deixar ajudar de cap manera i que escenifica aquest rebuig sense parar, en un moment donat (al capítol sisè de la segona part) demana a en Razumikhin que el deixi estar d'una vegada, que no l'ajudi més. En Razumikhin s'indigna, és clar, perquè només vol que en Raskólnikov no estigui tot sol i assisteixi a la festeta d'inauguració que ha muntat aquell vespre al pis on s'acaba de traslladar, per més que en Raskólnikov està molt dèbil i no hi acaba de ser tot. Quan finalment en Raskólnikov l'engega i li diu que no hi pensa anar, en Razumikhin li respon això:

—Espera't! —va bramar tot d'un plegat, quan en Raskólnikov ja iniciava la marxa—. Escolta'm. Et ben asseguro que tots vosaltres, del primer a l'últim, sou una colla de xarlatans i fatxendes! Quan teniu un petit maldecap, us poseu a covar-lo com una gallina cova un ou. Fins i tot en això robeu les idees d'altres autors! No teniu ni un bri de vida independent! Esteu tots fets d'espermaceti i, en lloc de sang, teniu xerigot! No me'n crec

cap ni un, de vosaltres! En qualsevol circumstància, per a vosaltres el més important és no semblar humans! Es-pee-ra't! —va exclamar amb una fúria redoblada en adonar-se que en Raskólnikov tornava a iniciar la marxa—. Escolta'm fins al final! Saps que avui faig la festa al pis nou, que hi tinc gent, que potser ja hi són i tot, perquè és que hi he deixat l'oncle per rebre'ls, mentre jo venia aquí un moment. Doncs bé, si no fossis un tanoca, un tanoca rematat, un tanoca integral, si no fossis una traducció de l'estranger... Perquè mira, Ródia, reconec que ets un nano intel·ligent, però ets un tanoca! Doncs bé, si no fossis un tanoca, avui el millor que podries fer és venir a casa, a la festa, en lloc de gastar les soles en va. Ara ja has sortit de casa, ja no s'hi pot fer res! Et col·locaré una butaca flonja, els amos en tenen una... Una tasseteta de te, bona companyia... I, si no, doncs et podries estirar al divan, però almenys series amb nosaltres... En Zossímov també hi serà. Oi que vindràs?

—No.

En Razumikhin retreu a en Raskólnikov que aquest posat seu d'indolència i menyspreu és poc més que una manera de fer-se veure. La idea que tot plegat és una imitació dels postulats d'altres autors, d'inquietuds que no li són pròpies, és un leitmotiv en aquesta rèplica i en d'altres, i és la base d'algunes de les discussions més aferrissades de l'obra. I potser també és la clau per entendre una expressió que apareix en aquest fragment de més amunt i que pot arribar a passar desapercebuda, malgrat que si es llegeix amb deteniment s'arriba a la conclusió que no és gens clara. A mitja esbrancada, en Razumikhin etziba al seu amic, en aquesta meua versió literal:

Doncs bé, si no fossis un tanoca, un tanoca rematat, un tanoca integral, si no fossis una traducció de l'estranger...

Entenem sense problemes que un amic retregui a un altre que és un tanoca, sobretot en una escena així. En canvi, ¿entenem que li retregui que és una traducció de l'estranger? Em fa l'efecte que més aviat no gaire. En una lectura ràpida, la intuïció ens pot fer passar de puntetes per la frase, perquè certament té una importància molt relativa en una obra tan voluminosa i tan plena de consideracions personals, retrets, insults i calúmnies entre els diversos personatges. Però és justament en aquests obstacles amb prou feines perceptibles on els traductors acabem anant a ensopegar. On ens quedem embarrancats.

En l'original rus, la frase és:

Так вот, если бы ты не был дурак, не пошлый дурак, не набитый дурак, не перевод с иностранного...

Aquesta «traducció de l'estranger» és una traducció literalíssima del *перевод с иностранного* (*perevod s inostrànnogo*), sintagma en què trobem *перевод* ('traducció', substantiu en nominatiu), *с* ('de', preposició d'origen, de procedència) i *иностранного*

(‘estranjer’, adjectiu masculí o neutre en genitiu per la recció de la preposició). Cal destacar que aquest adjectiu queda substantivat, però que alhora indueix a sobreentendre un nom que vindria a continuació. Un nom que el context («traducció de ... estranjer») ens aboca a pensar que és *llengua* (que en rus és un nom masculí), però que podria molt ben ser qualsevol altre. Perquè el fet és que en aquesta expressió jo hi llegia un retret que més aviat s’encaminava a alguna cosa lligada al sentit etimològic de la paraula *traducció* que, en rus com en català, té a veure amb el trasllat d’un lloc a un altre.

La recerca lexicogràfica de fraseologia que m’ajudés a entendre l’expressió en el sentit intuït va ser del tot infructuosa. Cap dels diccionaris consultats no registra res que s’hi assembla i que pogués conferir a l’expressió un significat diferent del literal. Vaig començar la recerca en el diccionari general de Vladímir Dal, publicat a l’època de *Crim i càstig*, i vaig arribar fins al diccionari general de Tatiana Iefréмова, aparegut l’any 2000, passant entremig pel diccionari fraseològic de Morits Mikhelson (1896) i per tota mena d’obres lexicogràfiques i compendis fraseològics russos publicats al llarg de tot el segle xx. Enlloc no vaig documentar cap expressió que s’acostés a la senzilla construcció de Dostoievski. Per tant, calia mirar altres fonts, calia veure altres maneres d’entendre la frase.

Per començar, el més fàcil semblava fer una cerca a Internet i esperar que algú s’hagués fet la mateixa pregunta. Doncs no vulgueu saber quin daltabaix suposa mirar de trobar a Internet una frase del tipus «traducció de l’estranjer» en rus. Sobretot si, a més a més, cal acompanyar-la de mots clau com és ara *Dostoievski*, *frase feta*, etc. La quantitat ingent de resultats que em tornava el cercador estava relacionada amb les traduccions de les obres de Dostoievski a tota mena de llengües, és clar, i va ser totalment impossible de localitzar cap referència en què la frase en qüestió fos l’objecte d’estudi. És a dir, no afirmo que ningú no n’hagi dit mai res enlloc, sinó que la frase mateixa és un vestit d’invisibilitat digital excel·lent i que, per tant, és poc menys que impossible comprovar si ha estat matèria de discussió en alguna banda.

Aleshores vaig començar a remenar altres traduccions. Volia veure com havien solucionat els altres traductors aquell entrebanc que començava a tenir unes dimensions considerables. Calia mirar altres llengües i comprovar si algú altre s’havia encallat en aquest punt. Si algú altre havia fet provatures en algun altre sentit. Si aquella frase tan clara i opaca alhora havia fet saltar els ploms a cap altre traductor. I vet aquí com és la frase en qüestió en la mitja dotzena de versions en castellà a les quals vaig tenir accés, de la vintena de traduccions que hi ha de l’obra en aquesta llengua:

Bueno; pues si tú no fueras un imbécil, un necio rematado, un tonto de marca mayor, una copia del extranjero...

Pues bien; si no fueras un tonto, un tonto de remate, un tonto de capirote, una traducción del extranjero...

Pues bien, si tú no fueras un imbécil, un verdadero imbécil, un idiota de marca mayor, un simple imitador de gentes extranjeras...

Bueno, si no fueras un necio, un necio común y corriente, un necio redomado, si fueras un original y no una traducción...

Así que, si no fueses un idiota, un pobre idiota, un tonto de capirote, una traducción del extranjero...

Total, que si no fueras un idiota, un idiota de tomo y lomo, un idiota de marca mayor, si no fueras la traducción de una obra extranjera...

La diversitat en les interpretacions de l'expressió, que van de la literal «una traducción del extranjero» a la inventiva «un simple imitador de gentes extranjeras», em va confirmar que eren una bona colla els traductors de l'obra que s'havien trencat el cap amb un sintagma d'aparença tan transparent. Si més no en la mostra de traduccions castellanés de què disposava.

Vaig voler comprovar també què feien amb la frase els traductors d'altres llengües, i vaig topar de nou amb versions que van de la literalitat a la (lliure) recreació:

And if you weren't a fool, a common fool, a perfect fool, if you were an original instead of a translation...

So, if you weren't a fool, a banal fool, an utter fool, a foreign translation...

Now if you weren't such a fool, a second-hand fool, a triple fool, a walking translation...

Ainsi, voilà, si tu n'étais pas un imbécile, un plat imbécile, un fieffé imbécile...

Eh bien, si tu n'es pas un imbécile, un triste imbécile, un phénoménal idiot, une simple copie d'étranger...

Et bien voilà, si tu n'étais pas un imbécile, un vulgaire imbécile, un idiot fieffé, si tu n'étais pas une traduction de l'étranger...

E così, se tu non fossi un imbecille, un volgare imbecille, un perfetto imbecille, tradotto da una lingua straniera...

E dunque, se tu non fossi uno scemo, un volgare scemo, uno scemo patentato, una traduzione da una lingua straniera...

Be', se non fossi un imbecille, un volgare imbecille, un completo imbecille, se non fossi una copia da qualche modello straniero...

Wenn du also kein Dummkopf bist, kein alberner Dummkopf, kein verstockter Dummkopf, kein nachgemachter Ausländer...

Wärst du nicht ein Narr, ein hoffnungsloser Narr, ein ausgemacher Narr, nicht eine wandelnde Übersetzung aus fremden Sprachen...

Finalment, i no abans de tenir enllestida la primera versió de la traducció de *Crim i càstig*, vaig consultar-ne la traducció catalana d'Andreu Nin, publicada l'any 1929 per l'editorial Proa. De fet, aquesta és l'única frase de tot el llibre que vaig mirar com havia abordat Nin, i vaig fer-ho només perquè ja tenia la intenció d'escriure aquest article. No vaig recórrer a Nin per cap altre entrebanc amb l'original, perquè tenia la idea (o la por, més aviat, o fins i tot la certesa covarda, si voleu) que qualsevol solució de Nin m'agradaria més que una de meva i que el meu text acabaria sent una versió molt poc diferent de la de fa un segle. Cosa que la convertiria en una versió injustificable, en una traducció no-meva.

En aquest punt, la traducció d'Andreu Nin proposa una solució literal:

I bé, si no fossis un totxo, un totxo de cap a peus, un totxo com un ase, una traducció de l'estranger...

Cal mencionar que la traducció francesa de Doussia Ergaz incorpora una nota que, en referència a l'expressió *copie d'étranger*, diu el següent:

Poètes anglais, techniciens et philosophes allemands, socialistes français avaient si fortement influencé les classes cultivées, surtout après les guerres de Napoléon, que les jeunes Russes des années 1820, puis 1840, puis 1860 se demandaient avec inquiétude où résidait leur propre essence dans cet amalgame d'éléments hétérogènes.

La traducció italiana de Pina Maiani (posterior a la d'Ergaz) inclou una nota, gairebé calcada a la francesa, en el mateix sentit. Aquestes notes ens ajuda molt a entendre d'on pot venir l'expressió dostoievskiana. De fet, les versions en altres llengües que defugen la literalitat insinuen un mateix sentit, una mateixa línia d'interpretació que és la que ja apunta Ergaz a la nota i que al·ludeix a una manca (traumàtica) d'originalitat, a una (mala) còpia o a la importació d'un model estranger, etc. Calia confirmar si aquesta intuïció generalitzada, que d'alguna manera també lligava amb el primer pensament que havia tingut jo en aferrar-me al sentit etimològic de la paraula *traducció* (el trasllat, la translació), tenia cap fonament. Si els lectors de l'original també copsaven l'expressió de la mateixa manera.

En consultes amb especialistes com l'Andrei Zainuldínov i la Natàlia Grúixina, professors de llengua russa a la Universitat de Barcelona, així com amb la Marina Ketlerova, doctoranda

de l'àmbit de la literatura russa, tots tres amb el rus com a llengua primera, vaig confirmar que la intuïció general d'Ergaz i dels traductors que s'apartaven de la literalitat era fundada i que, a més a més, en general havien optat per solucions força encertades, cadascun amb el seu estil propi.

Després de prendre consciència de la intenció de Dostoievski, però, calia arribar a una solució de compromís, calia trobar la manera de transmetre alhora dos elements que se m'havien revelat fonamentals, un de semàntic i un d'intencional. D'una banda, el fet que en Razumikhin retreu a en Raskólnikov la manca d'originalitat i, de l'altra, que també li retreu que aquesta originalitat la manlevi de l'estranger. D'un *estranger* evocat amb recel i un bri de menysteniment, com el que podem copsar en una frase col·loquial com: «No els entenc, parlen en estranger».

Per construir una solució que em satisfés i que alhora fos fidel a l'original dostoievskià, vaig fer l'exercici aparentment contradictori d'allunyar-me de la literalitat, però sense deixar d'aprofitar com a guia els elements que aquesta mateixa literalitat m'oferia. En aquest sentit, cal tenir present aquesta breu i preclara reflexió de Joan Sellent sobre la fidelitat:

No cal dir que el concepte de *fidelitat* no l'entendem com a sinònim de *literalitat* [...], sinó com a recreació satisfactòria del sentit, del to i de la intenció de l'original; un objectiu que, com sap prou bé qui hagi reflexionat mínimament sobre els mecanismes de la traducció literària, sovint demana altres vies que l'estrictament literal.

Volia mantenir l'*estranger* com a adjectiu i, per tant, em calia lligar-hi algun substantiu prou ample perquè passés desapercebut. Si a l'original no s'hi ofereix el substantiu, havia de trobar-ne un que resultés tan accessori com un verb copulatiu. Una mena de *substantiu copulatiu*, un sac on tot hi cabés però que no tingués forma ni color. Que tingués molt poca càrrega semàntica. Vaig arribar a la conclusió que el que em calia era un element tan buit i prosaic com *cosa*. D'aquesta manera, el pes del sintagma requeia de ple en l'adjectiu *estrangera*, i això comportava justament l'efecte que buscava.

D'altra banda, tenia el problema de la traducció del mot *traducció*. Necessitava alguna cosa que impliqués el moviment, el trasllat d'una forma impròpia, d'un model vingut de fora. En primer terme se'm van acudir dues solucions, *manlleu* i *calc*, però tots dos mots estan massa vinculats a la lexicografia i de seguida ens indueixen a pensar en les paraules des d'un punt de vista excessivament tècnic. De nou, com en el cas de *cosa*, vaig decidir-me per la forma menys marcada, la més neutra i de sentit més ampli: la *còpia*.

Finalment, doncs, la frase del maldecap va quedar de la manera següent:

Doncs bé, si no fossis un tanoca, un tanoca rematat, un tanoca integral, si no fossis la còpia d'una cosa estrangera...

Estic convençut que en aquest cas es pot argumentar també, i de manera ben fonamentada, a favor de la traducció literal de l'expressió. De fet, jo mateix hauria pogut reflexionar en aquest altre sentit i em veuria capaç de defensar la solució que n'hagués resultat. Perquè potser és veritat que en tot aquest procés d'allunyament de la literalitat hem perdut el potent valor metafòric de la frase original. I les pèrdues sempre saben greu, els traductors sempre n'hem de passar el dol, com diu Ricœur. Tanmateix, no tinc cap certesa que l'efecte que pugui arribar a tenir una frase del tipus «si no fossis una traducció de l'estranger» en un lector català del segle XXI s'acosti ni de bon tros al que devia produir l'original en el lector rus del segle XIX. Perquè elucubrar els efectes de les paraules i les expressions d'un altre en algú altre, sobretot quan tots dos altres ens queden tan allunyats en el temps i en l'espai, és una bona quimera.

Vet aquí per què he tirat per on he tirat, doncs. Ara, val més que no continuï trencant-m'hi el cap, això sí, perquè encara acabaria canviant d'opinió. Al capdavall, la còpia d'una cosa estrangera no és una traducció de l'estranger?

Narracions sicilianes, de Giovanni Verga

ANNA CASASSAS
Traductora

DOI: <https://doi.org/10.31009/anuaritricat.2021.i10.09>

Data de recepció: 15 de juny de 2020

IL REVERENDO

Di reverendo non aveva più né la barba lunga, né lo scapolare di zoccolante, ora che si faceva radere ogni domenica, e andava a spasso colla sua bella sottana di panno fine, e il tabarro colle rivolte di seta sul braccio. Allorché guardava i suoi campi, e le sue vigne, e i suoi armenti, e i suoi bifolchi, colle mani in tasca e la pipetta in bocca, se si fosse rammentato del tempo in cui lavava le scodelle ai cappuccini, e che gli avevano messo il saio per carità, si sarebbe fatta la croce colla mano sinistra.

Ma se non gli avessero insegnato a dir messa, e a leggere e a scrivere per carità, non sarebbe riuscito a ficcarsi nelle primarie casate del paese, né ad inchiodare nei suoi bilanci il nome di tutti quei mezzadri che lavoravano e pregavano Dio e la buon'annata per lui, e bestemmiavano poi come turchi al far dei conti. «Guarda ciò che sono e non da chi son nato», dice il proverbio. Da chi era nato lui, tutti lo sapevano, che sua madre li scopava tuttora la casa.

EL REVEREND

De reverend ja no en tenia ni la barba llarga ni l'escapulari de frare, ara que cada diumenge es feia afaitar i anava a passeig amb la seva preciosa sotana de roba fina i al braç la capa amb les gires de seda. Quan mirava els seus camps, i les seves vinyes, i els seus ramats, i els seus pagesos, amb les mans a les butxaques i la pipa a la boca, si s'hagués recordat del temps que rentava els plats als caputxins, i que li havien posat l'hàbit per caritat, s'hauria fet el senyal de la creu amb la mà esquerra.

Però si no li haguessin ensenyat a dir missa i a llegir i a escriure per caritat, no hauria aconseguit introduir-se als primers casals del poble, ni enganxar als seus balanços el nom de tots els parcers que treballaven i resaven, a Déu i a la bona anyada, per ell, i després renegaven com sarrains a l'hora de passar comptes. «Mira on he arribat i no de qui sóc nat», diu el proverbi. De qui havia nascut ell, tothom ho sabia, que la seva mare encara li escombrava la casa.

Així comença el primer conte del recull *Novelle rusticane*, de Giovanni Verga. Amb les primeres paraules ja notem que la construcció de les frases no serà ordinària. L'ordre de la primera ja és especial, amb el complement desplaçat a l'esquerra amb la intenció d'evocar el llenguatge popular, parlat. Tenim la sort que aquest recurs de la dislocació funciona de manera equivalent en la llengua de l'original i en la de la traducció, i també és equivalent l'efecte que produeix de remetre a l'oralitat.

L'última frase d'aquest fragment torna a estar construïda amb un desplaçament a l'esquerra, reforçat amb el pronom feble corresponent, tant en italià com en català, i aquests dos recursos sumats (dislocació i redundància) s'aniran repetint molt sovint al llarg de tot el recull.

Al setè conte del recull (*La roba*, *El cabal*), la ruptura de l'ordre de la frase arribarà a ser escandalós. Comença així:

Il viandante che andava lungo il Biviere di Lentini, steso là come un pezzo di mare morto, e le stoppie riarse della Piana di Catania, e gli aranci sempre verdi di Francofonte, e i sugheri grigi di Resecone, e i pascoli deserti di Passaneto e di Passanitello, se domandava, per ingannare la noia della lunga strada polverosa, sotto il cielo fosco dal caldo, nell'ora in cui i campanelli della lettiga suonano tristamente nell'immensa campagna, e i muli lasciano ciondolare il capo e la coda, e il lettighiere canta la sua canzone malinconica per non lasciarsi vincere dal sonno della malaria: —Qui di chi è?— sentiva risponderci. —Di Mazzarò.

Aquest fragment, traduït fa:

El viatger que passava per davant del Biviere de Lentini, estès allà com un tros de mar mort, i dels rostolls ressecs de la plana de Catània, i dels tarongers sempre verds de Francofonte, i de les alzines sureres grises de Resecone, i de les pastures desertes de Passaneto i de Passanitello, si preguntava, per enganyar l'avorrimet del llarg camí polsegós, sota el cel entelat per la calor, a l'hora que les campanetes de la llitera sonen tristament per la immensitat dels camps i els rucs deixen penjar balancejant el cap i la cua, i el portador canta la seva cançó melangiosa per no deixar-se guanyar pel son del mal aire: «Tot això de qui és»; se sentia respondre: «D'en Mazzarò».

Aquí el «si» condicional que normalment hauria introduït la frase no apareix fins a la quarta ratlla! I és vital, un cop més, que la traducció no caigui en la temptació d'ordenar el text i fer alguna cosa com ara: «Si el viatger que passava... hagués preguntat...». Si diguéssim això, encara que fos amb la intenció (conscient o inconscient) de facilitar la lectura, el resultat que s'aconseguiria de passada, encara que fos sense voler, seria el d'esguerrar tots els esforços de Verga per trobar la sintaxi desitjada. Perquè totes aquestes construccions més o menys forçades són part, juntament amb d'altres que ara assenyalaré, de l'estratègia innovadora de Verga per tenyir de dialectalitat la seva obra. Una estratègia que es desplega sobretot per mitjà de la sintaxi.

S'ha d'entendre que Verga vol escriure en italià per a tots els italians: la unitat d'Itàlia és molt recent, tot just acabada d'estrenar, i seria impensable escriure en dialecte o ni tan sols fent servir un lèxic dialectal, seria com oposar-se a aquesta nova unitat i per tant tancar-se totes les portes. Però Verga, sicilià, volia retratar en les seves obres la realitat del poble, i per fer-ho va triar un camí molt diferent del del seu contemporani Émile Zola. Verga també volia

representar la «realitat», però per mostrar-la no opta per fer-ne descripcions paternalistes, i encara menys moralistes, sinó que vol mostrar la gent i el paisatge directament, sense filtres, i això ho fa buscant com donar un to popular al text de manera que els lectors tinguem la sensació que és el mateix poble qui ens explica els contes.

Pel motiu que he dit, no ho pot fer a través del lèxic, i la seva gran innovació revolucionària serà donar la vivor de la parla del món que ens ensenya, i de retruc aconseguir que aquest món visqui davant dels ulls del lector, a través sobretot dels girs sintàctics. Una estratègia que deu ser el primer escriptor que fa servir, però que posteriorment ha tingut molts seguidors i que, curiosament, després s'ha generalitzat i popularitzat a tot Itàlia i actualment està de moda.

Si tornem a la primera frase pel primer fragment, veiem que ja s'hi insinua una altra característica que també serà constant en aquestes narracions, destinada igualment a reforçar aquesta sensació de llenguatge espontani (ni la barba, ni l'escapulari); una característica que es revela molt més descaradament a la segona, de frase, amb els camps, i les vinyes, i els ramats, i els pagesos: la parataxi, l'acumulació d'elements, de complements, és a dir, d'informació, a base simplement d'anar-los afegint amb conjuncions copulatives. Ho veiem, també, en la descripció del paisatge al segon fragment.

Els recursos que han sortit fins ara (alteració de l'ordre de la frase amb una simple dislocació o amb una ruptura més profunda, la redundància i la parataxi) són fàcilment traslladables al català i, en principi, només demanen prou atenció per no caure en la temptació, de vegades inconscient, de reordenar els elements o de separar-los per comes d'una manera més convencional. Per tant podríem dir que, fins aquí, l'únic problema de traducció és el de mantenir desperta la consciència per tenir sempre present la intenció de Giovanni Verga.

Si seguim llegint el primer fragment, arribem, en el segon paràgraf, a «inchiodare nei suoi bilanci il nome di tutti quei mezzadri che lavoravano e pregavano Dio e la buon'annata per lui». Aquí la traducció topa amb un tema ben diferent, no sintàctic, que és el de saber com reflectir qüestions pròpies de la cultura de partida, és a dir la siciliana, que per postres estan expressades amb una economia de llenguatge molt eficaç i visual però que exigeix la participació activa del lector. S'hi parla d'una situació terriblement comuna en aquell temps i en aquell sistema semifeudal: la dels pagesos que queden clavats (diu literalment «clavats», *inchiodati*, com clavats a la creu) als dietaris dels propietaris de les terres que cultiven, amb qui han de passar anualment els comptes. Segur que *crucificats* hauria estat, justament, la manera més clara i gràfica de fer entendre el dramatisme del moment. Però potser massa pel que diu realment l'original, sobretot perquè el nom queda fixat als llibres abans del moment fatídic de passar comptes, per tant serà més tard, si de cas, que els pagesos seran sacrificats; en el moment que el reverend n'apunta els noms, encara només ho fa per tenir-los lligats. *Clavats*, però, em va semblar poc entenedor, ambigu. Vaig optar per *enganxar* en el sentit d'«enxampar», d'«impedir l'escapatòria».

I tot seguit apareix el proverbi: «Guarda ciò che sono e non da chi son nato». Els proverbis (reals o inventats), les frases fetes, els símls i les comparacions són una altra de les estratègies

recurrents de Verga per donar l'aire d'oralitat als relats. Verga mateix comentava en una carta al seu traductor Édouard Rod que era conscient de la dificultat de trobar com donar a la traducció el mateix «color local». En català, aquí, calia trobar una frase que també fos creïble com a proverbi i, encara que la rima no fos imprescindible, em va semblar que la millor opció per donar-li aquest to de dita popular era, sens dubte, donar-li forma de rodolí. Per això «Mira on he arribat i no de qui sóc nat», que reproduïx exactament el sentit i alhora la intenció de la frase original.

De manera similar, al conte al qual pertany el segon fragment citat, diu: «la roba non è di chi l'ha, ma di chi la sa fare». Aquesta frase no és cap proverbi, sinó una exclamació amb la qual el pagès enriquit justifica que té més dret a les propietats que no pas el baró «carallot» (*minchione*), però, per donar-li el mateix to lapidari, a la traducció, doncs, també es converteix en un rodolí: «El cabal no és de qui el té, sinó de qui el sap fer».

Tornant a les principals estratègies sintàctiques de Verga en aquests relats (i sense entrar en les altres estratègies estilístiques per donar-los agilitat i immediatesa), faltaria assenyalar l'abundància de la partícula *que* amb un ús «oralitzant», tant per introduir oracions de naturalesa causal, com relativa o interrogativa. Podem veure'n un cas al final del primer fragment que he copiat: «De qui havia nascut ell, tothom ho sabia, que la seva mare encara li escombrava la casa.» I en molts altres dels relats del recull el trobem només de començar. Per exemple, el conte *Il mistero* (El misteri), comença així: «Questa, ogni volta che tornava a contarla, gli venivano i lucciconi allo zio Giovanni, che non pareva vero, su quella faccia di sbirro». Que traduït fa: «Cada vegada que la tornava a explicar, aquesta, a l'oncle Giovanni li queien les llagrimasses, que no semblava veritat, en aquella cara de bòfia». I aquí vaig poder fer servir el mateix recurs, en la mateixa posició, sense més problemes. Però, tot i que una de les qualitats que s'hauria de reclamar a una traducció és la coherència en les solucions adoptades, no sempre em vaig veure amb cor de mantenir aquest *que*, potser perquè segons quina funció usurpés se'm feia tolerable en català, o en canvi se'm feia massa forçat i poc entenedor. Per exemple, el conte *Don Licciu Papa* comença dient:

Le comari filavano al sole, e le galline razzolavano nel pattume, davanti agli usci, allorché successe un gridio, un fuggi fuggi per tutta la stradiciuola, che si vide comparire da lontano lo zio Masi, l'acchiappaporci, col laccio in mano; e il pollame scappava chiamizzando, come se lo conoscesse.

En aquest cas, vaig cedir a la temptació de substituir el *que* per un «perquè» clarificador, tot i els dubtes sobre la legitimitat que una traducció hagi de fer més explícit un sentit, o sigui lícit que ho faci. La traducció d'aquesta frase diu així:

Les comares filaven al sol i les gallines escarbotaven la brossa, davant de les portes, quan va començar una cridòria i un campí qui pugui per tot el carreronet, perquè es va veure venir de lluny l'oncle Masi, l'arrapaporcs, amb el llaç a la mà, i l'aviram fugia escatainant com si el conegués.

En aquest cas, potser estava justificada la substitució? Es podria discutir. En canvi, el primer paràgraf del conte *Pane nero* (Pa negre) comença dient:

Appena chiuse gli occhi compare Nanni, e ci era ancora il prete colla stola, scoppiò subito la guerra tra i figliuoli, a chi tocasse pagare la spesa del mortorio, ché il reverendo lo mandarono via coll'aspersorio sotto l'ascella.

Això ho vaig traduir així:

Tan bon punt el compare Nanni va tancar els ulls, i encara hi havia el rector amb l'estola, de seguida va esclatar la guerra entre els fills, a veure a qui li tocava pagar l'enterrament, i al capellà el van fer marxar amb l'aspersori sota el braç.

En aquest fragment hi ha dues solucions molt més que discutibles. Primer, l'afegit «a veure» absolutament explicatiu sense cap excusa, i, segon, la substitució del *que* de l'última subordinada per una «i», un *que* que s'hauria pogut mantenir perfectament. De la traducció d'aquest paràgraf és evident que no n'estic contenta, però qui ha fet una traducció en la qual posteriorment no corregiria res de res? Qui estigui lliure de pecat, que tiri la primera pedra.

Una trobada amb Julia Franck i la seva novel·la *Die Mittagsfrau*

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

DOI: <https://doi.org/10.31009/anuaritrilcat.2021.i10.10>

Data de recepció: 18 de maig de 2020

Aprofito l'amable invitació dels editors de l'*Anuari TRILCAT* d'enguany per tal de presentar l'experiència de traduir la novel·la *La dona del migdia*, objecte d'una extensa trobada amb l'autora a l'Europäisches Übersetzerkollegium, institució pionera de les que han anat rebent el nom genèric de «Cases del Traductor».¹ Fundada el 1978 a la tranquil·la localitat de Straelen, el topònim mateix ens adverteix de la necessitat de tenir en compte l'ambigüitat de les fronteres territorials i lingüístiques: situada en territori políticament alemany (Renània del Nord-Westfàlia), i a tocar dels Països Baixos, la grafia ens obliga a recordar que les fronteres geopolítiques no coincideixen pas amb les realitats històriques i que aquest «ae» tan cridaner no representa cap diftong, sinó que en el baix alemany visible en els topònims de la regió el grafema «e» en aquesta posició assenyala la longitud de la vocal prèvia, de manera que saber pronunciar correctament /ʃtra:lən/ demostra un primer nivell d'iniciació. L'amabilíssim personal de la casa, començant per la direcció, la immensa biblioteca, la cuina compartida afavoridora de la conversa espontània entre els estadants, hi fan la resta si no t'has perdut per dins l'edifici: de vegades m'hauria estat més fàcil travessar la frontera neerlandesa que no pas localitzar el menjador comunitari o la ubicació de determinades obres de consulta i literatura, hàbilment distribuïdes (per no dir entaforades) per totes les cambres que formen l'illa de cases a l'entorn del pati central, el montpeller ambiciosament anomenat «Atrium» on tenien lloc les reunions de treball durant més de vuit hores al dia i cinc jornades seguides, sempre amb l'autora, el moderador i la redactora de les actes.

En aquest pati central, que aprofita amb una gran lluernia la claror aconseguida en unificar l'illa de cases, envoltat de llibres i a l'entorn d'una taula immensa, vaig anar descobrint el funcionament de la institució, que celebrava el vint-i-cinquè aniversari,² les mil possibilitats de consulta que permetia resoldre, l'eficiència pacient de la doctora Renate Birkenhauer, vídua d'un dels impulsors que juntament amb el doctor Elmar Tophoven i altres membres havien donat vida a la iniciativa, sinó també el dinamisme del moderador, el periodista cultural Denis Scheck, i sobretot la personalitat de Julia Franck i el sentit de molts elements de l'obra que m'haurien romàs inexplorats.

1 Proposem com a punt de partida la informació continguda a https://de.wikipedia.org/wiki/Europäisches_Übersetzer-Kollegium.

2 El llibret commemoratiu *Warum ich so oft nach Straelen fahre?*, Straelen: Europäisches Übersetzer-Kollegium, 2003, ens ofereix les experiències dels creadors de la institució i d'un bon nombre d'usuaris ben coneguts com a traductors i publicistes, com ara Ljubomir Iliev, Oili Suominen o Silvia Brice. Vegeu a més l'adreça electrònica ja indicada, que ofereix moltes pàgines sistemàticament actualitzades i ampliades.

Prèviament, l'única obra de l'autora³ traduïda en l'àmbit hispànic era *Lagerfeuer*, denominada *Fuegos de campamento* per Belén Santana, professora de la Universitat de Salamanca present també a la trobada. L'encontre constituïa el segon «Atriumsgespräch», organitzat gràcies a la designació de l'obra com a *Deutscher Buchpreis 2007* i precedit pel premiat corresponent al 2006, de Feridun Zaimoglu. Érem en total divuit traductors treballant cadascun cap a la llengua materna, asseguts al voltant de l'autora, el moderador i la doctora Birkenhauer, que redactava el protocol i afegia valuoses indicacions sociohistòriques i bibliogràfiques.⁴ Jo tenia l'experiència prèvia de dues trobades amb Günter Grass moderades pel doctor Helmut Frielinghaus,⁵ i per tant no em sorprenia la possibilitat de fer les preguntes més diverses, però cada trobada, cada autor i cada entorn generen situacions irrepetibles, molt determinades per la personalitat dels escriptors, dels moderadors, dels companys traductors i altres persones amb qui es comparteix la trobada (personal de la institució, periodistes, membres de l'editorial original, experts en l'autor o la temàtica, i en el cas de Grass la presència i la intervenció de la seva esposa Ute). Fins i tot les característiques de l'entorn on se celebra la trobada es reflecteixen de forma més o menys subtil en l'actitud d'aquesta traductora davant la tasca.

En el cas de *La dona del migdia* va ser admirable el tarannà de l'autora, molt oberta a facilitar la comprensió de les circumstàncies històriques i materials dels personatges, que tot i no ser pas tan llunyanes en l'aspecte cronològic (al voltant d'una protagonista nascuda a principis dels anys vint que anem seguint durant la infantesa i la joventut, tot fent un llarg salt cronològic enmig d'una trajectòria emmarcada entre un pròleg i un epíleg relatats des de la perspectiva del seu fill, primer com un nen de set anys i després ja en plena adolescència). L'actitud narrativa, majoritàriament referida a una protagonista que oscil·lava des d'una posició auctorial distant i objectivadora a una molt propera a la visió en primera persona a través del discurs indirecte lliure (*Erlebte Rede*), obria perspectives a una forma de vida de petita classe mitjana en un entorn urbà tradicional, a la ciutat de Bautzen, pertanyent aleshores a Prússia Oriental.⁶

El pare de la protagonista, Ernst Ludwig Würsich, és un intel·lectual d'origen benestant que es manté gràcies a una impremta combinada amb papereria i llibreria, si bé llastat per uns interessos científics molt distants dels que li farien profit com a botiguer. Respectat ell mateix pel seu entorn, tot just se li tolera la flaqueza d'haver-se casat amb una bella dona jueva, Selma, força extravagant i vinguda de fora, que anem coneixent des de la

3 Nascuda el 1970 a Berlín Oriental, havia descrit precisament en aquella novella l'experiència del pas d'un sector a l'altre encara sota el règim anterior.

4 Notes recollides a la pagina web de la institució sota l'encapçalament «2. Straelener Atriumsgespräch vom 30. Juni bis 4. Juli 2008 im Europäischen Übersetzer-Kollegium, Straelen, mit der Autorin Julia Franck über ihren Roman Die Mittagsfrau, moderiert von Denis Schenk. Protokoll: Dr. Renate Birkenhauer.»

5 Intento reflectir aquesta mena de trobades en articles com el de *Anuari Trilcat 4* (2014) o el publicat a *Revisiones*: vegeu bibliografia.

6 Bautzen forma actualment part de la Saxònia oriental; en la llengua original sòraba pròpia del territori es va dir oficialment Budissin fins l'any 1868.

perspectiva de la nena i la descripció de les seves manies i reaccions sovint gens habituals; la seva psicopatologia no se'ns defineix pas com a tal, sinó projectada a través de les dues filles, Helene i Martha, la germana gran. No ens la jutja pas la veu narradora, que va modificant la perspectiva, situada estrictament en el punt de vista del nen en els capítols inicial i final, i en canvi enfocada en el cos de l'obra a través de la filla petita, Helene, un infant extraordinàriament intel·ligent però inicialment tan ingenu com pertoca a l'edat. Totes dues perspectives permeten introduir referents objectius a través de la presència de l'entorn i del curs dels esdeveniments. Així, ens assabentem com si fos de passada del deteriorament de la situació política i econòmica en general i de la percepció social negativa de la qual les dones de la família són objecte. Martha, força més gran que Helene, ja de ben jove deixa d'ajudar a la botiga-impremta i comença a treballar d'infermera en un hospital, mentre la petita va descobrint indicis cada cop més clars que la germana ha esdevingut drogodependent. El lligam amb Martha i amb la metgessa amiga d'aquesta determinaran bona part de la trajectòria de la protagonista, que a diferència d'ella no presenta aspectes físics que la delatin com a jueva, però ja de ben joveneta el deteriorament de l'entorn lligat a l'ascens del nazisme la fa adonar-se cada cop més del perill. Ja independitzada de la germana i de la tieta inicialment rica i ostentosa que les va acollir a Berlín, i profundament trabsalsada per l'accident mortal del jove estudiós amb qui havia conviscut durant tres anys, el jueu benestant Carl Wertheimer, que acabava d'obtenir el doctorat en filosofia amb la qualificació de *summa cum laude* i just abans de patir l'accident l'anava a presentar als seus pares com la seva promesa, ens assabentem indirectament que la família del jove s'està preparant per emprendre l'exili, i que Ernst Heidegger li ha denegat la plaça d'ajudant a la qual el noi aspirava. Enmig d'aquesta situació asfixiant en la qual Helene ja ha començat a tenir dificultats per justificar la seva puresa racial i tan sols se sent capaç de continuar treballant incessantment com a infermera, apareix un admirador molt insistent i convencional que d'entrada li ofereix protecció a través d'una intervenció inicialment oportuna per a encobrir l'origen matern, en proporcionar-li la documentació i el nom d'Alice Sehmisch, arrossegant-la al matrimoni i traslladant-se amb ella de Berlín a Stettin.⁷ Aquí, Helene, oficialment Alice, és tractada cada cop amb més fredor per Wilhelm, un enginyer trepa cada cop més identificat amb la ideologia nazi que ben aviat la menysprearà i la deixarà sola fent-se càrrec del fill dels dos mentre treballa com a infermera; malgrat la protecció inicial oferida per la falsa identitat tramada pel marit, d'ara endavant l'única ajuda que li presti es limitarà a no delatar-la. Ara bé, en aquesta identitat fictícia i aquest matrimoni pràcticament inexistent rau l'única possibilitat que Helene té a l'abast d'evitar que l'estigma racial caigui no tan sols sobre ella, sinó més encara sobre el seu fill i la seva germana Martha; el pare ja va morir abans de marxar elles a Berlín, i la mare porta anys ingressada en un frenopàtic on ens cal deduir que serà eliminada com a exponent d'una «unwertes Leben», un ésser la vida del qual està mancada de cap valor.

7 La ciutat anomenada en alemany Stettin actualment es diu Szczecini i pertany de bell nou a Polònia.

Helene es refugia de forma sistemàtica en el silenci, com a personatge central i també com a veu narrativa en primera o tercera persona, sense que pràcticament mai s'expliciti la gravetat de la situació: així, d'ençà que un cop mort el pare marxa amb la germana a Berlín a casa de la tieta materna fins al darrer moment, el relat mai no ens ofereix cap motivació explícita dels motius de la seva actuació. Aquesta podria ser una de les raons per les quals la recepció superficial de l'obra per part de diversos crítics i lectors la solia condemnar com una mala mare, però una lectura més intensa (com ara la que imposa el fet de traduir-la) ens permet veure que tota la seva vida se centra en l'esforç de no causar cap dany a ningú, de passar desapercebuda i mantenir el seu fill i el seu entorn en la ignorància; fins i tot ja acabada la guerra segueix creient que la seva presència seria perjudicial per al noi, que enviarà a viure a casa de l'oncle patern, i la protagonista només gosarà anar a buscar la germana, l'estat de la qual ja no se'ns descriu, però s'evidencia com del tot dependent.

La vida de Helene és, doncs, un sacrifici autoimposat per la por de causar dany als que l'envolten, encara que sigui només pel fet mateix d'existir i arribar a ser identificada. Podríem dir que la noció dominant és la necessitat de fugir, de passar desapercebuda tot treballant al màxim pel bé dels altres, fins i tot sense aconseguir transmetre que aquest és l'únic objectiu que intenta assolir, el motiu de la seva actitud.

Em penso que l'angoixa de la incertesa, interrompuda només per alguns fragments de caire més lluminós i esperançat, es reflecteix volgudament en l'absència d'un índex sistematitzat amb títols per a cada capítol: només tres grans apartats tenen denominació pròpia, en dos casos aparentment optimista, «Tenim el món sencer al davant», «No hi ha cap instant més bell que aquest», i el tercer en contrast flagrant ja des del títol mateix, «El parany de la nit». Curiosament, l'autora havia rebutjat explícitament que l'original disposés de cap índex.

Després d'aquest intent d'esbossar l'ambient i la motivació del tram narratiu de la novel·la, voldria presentar algunes mostres de la intensa identificació amb la veu narradora i la sensació d'angoixa que l'autora és capaç de transmetre, amb una mostra del segment previ a la fugida de mare i fill cap a l'oest mentre ja les tropes soviètiques van envaint l'antic espai prussià oriental.⁸ Formalment, l'apartat sembla anunciar-se com un breu intermedi idíl·lic: un matí de diumenge que la mare ha aconseguit tenir lliure per anar amb el fill a cercar bolets a un bosc proper, fins llavors considerat per ella com un refugi segur i familiar. Però el lector hi va descobrint a través dels sentits de la protagonista que el perill del camp d'extermini hi és més proper que mai. El contrast amb la innocència o ignorància del nen, que tot just està a punt de fer set anys, subratlla la necessitat imperiosa que sent la mare d'apartar-lo d'ella, segura que només pot causar-li perjudicis i posar-lo en perill.

La passejada comença amb la seguretat d'una gran collita, ja que la protagonista coneix el terreny i el temps ha estat favorable; remarquem la reiteració del seu nom propi en funció

⁸ Ens referirem de forma genèrica al segment que ocupa les pp. 402–410 de l'original (indicat com TO i seguit del número de pàgina) i al corresponent de la versió catalana, pp. 366–373 (indicat com TM).

de subjecte i del possessiu femení de tercera persona ben destacat, opcions explícitament voluntàries per part de l'autora.

Anirem a buscar bolets, va anunciar Helene [...]. Helene se sabia ben bé el camí que li convenia per anar al bosc, era el seu camí. [...] Helene anava al davant, caminava amb pas ràpid, es coneixia bé el seu bosc i les clarianes. [...]

Mare, espera, vas molt de pressa. Segur que Peter ja anava vint o trenta passes més enrere. Helene es va girar a mirar-lo, el nen era jove, tenia les cames àgils, doncs que no badés. Va seguir endavant, passant per sobre de branques caigudes, els branquillons es trencaven en trepitjar-los, les gírgoles no li agradaven, ja podien continuar creixent als troncs podrits, ella volia trobar ceps, ceps i cigrons bais. [...] Tan sols hi havia una explicació possible: que algú ja hi hagués estat abans, algun furtiu que hagués estat caçant bolets al seu bosc, al seu agre, a la seva clariana. [TM 366–367]⁹

Tant de bo aquest «espoli» hagués estat l'únic problema: de sobte lladra un gos, se senten xiulets. Mentre Helene, famolenca, recorda un cop i altre com havia cuinat temps enrere un conillet tendre amb bolets per al marit, la realitat s'interfereix en forma d'una via de tren on hi ha aturats uns estranys vagons metàl·lics, totalment closos i rovellats.

Els arribava una pudor que tapava els sentits. Feia pudor de carronya, d'orina i d'excrements. Damunt les vies, a certa distància, hi havia un tren que transportava bestiar. [...] Potser la màquina de tren s'havia avariat, el bestiar ho passava malament quan els transports es perllongaven. [...] Els calia evitar el tren, voltar-lo a molta distància per escapar-se de la pudor que desprenia i no topa-se amb els gossos. [...] Un cop haguessin fet la volta al tren en direcció nord-oest, la situació milloraria, la pudor anava cap al sud-est, emportada pel vent que arribava del mar. Altre cop va arribar-li el so del xiulet. ¿Potser se'ls havien escapat animals? [...] [TM 367–68]¹⁰

9 Wir gehen in die Pilze, erklärte Helene [...]. Helene kannte ihren Weg in den Wald. [...] Helene ging voran, sie ging schnellen Schrittes, sie kannte ihren Wald und seine Lichtungen. [...]

Mutter warte, du gehst so schnell. Peter war bestimmt schon zwanzig, dreißig Schritte hinter ihr. Helene drehte sich nach ihm um, er war jung, er hatte flinke Beine, nicht träumen sollte er. Helene setzte ihren Weg fort, sie stieg über abgefallene Äste, die Zweige unter ihren Füßen brachen, Baumschwämme mochte sie nicht, sollten sie nur an ihren morschen Stümpfen wuchern, sie ging weiter, sie wollte Steinpilze finden, Steinpilze und Maronen. [...] Nur eins war möglich, dass jemand bereits vor ihnen hier gewesen war und gewildert hatte in ihrem Wald, an ihrem Saum, auf ihrer Lichtung. [TO 402–403]

10 [TO 404] Ein sinnesbetäubender Gestank wehte ihnen entgegen. Nach Aas stank es, nach Urin und Exkrementen. Auf der Strecke stand in einiger Entfernung ein Viehtransport. [...] Womöglich war die Lok ausgefallen, das Vieh darbt bei langdauernden Transporten. [...] Sie mussten den Zug umgehen, in großem Bogen umrunden, um seinem Gestank zu entrinnen und den Hunden nicht über den Weg zu laufen. [...] Wenn sie den Zug erst in nordwestlicher Richtung umrundet hätten, würde es besser werden, der Gestank trieb nach Südosten, mit dem Wind, der von der See kam. Wieder drang die Trillerpfeife an Helenes Ohr. Vielleicht war ihnen Vieh abhanden gekommen? [...]

Durant la fugida la protagonista va associant fragments recordats de contes de Wilhelm Hauff que la vegetació i les bestioles del bosc ja aparentment lliure de perills li suggereixen que aconseguixi per llegir-los al nen, sense que mai gosi parar de córrer. De sobte, el malson torna a fer-se ben present, sempre narrat des del punt de vista de la mare. La seqüència comença quan intenta superar un gran arbre caigut al mig del camí.

Va sentir un cruixit. No podia ser que el tronc es trenqués. El cruixit era molt a la vora. La pudor, ja hi tornava a ser. [...] Un horror, aquella pudor, no era carronya, eren purins, purins miserables. Com podia ser, ja se n'havien escapolit, del transport de bestiar, l'havien deixat al darrere, segur que sí. Un esternut. Helene va fer mitja volta. A sota del tronc, dins del forat que havien deixat les arrels que s'enlairaven cap al cel, hi havia una persona arrupida. [...] Tremolava tan fort que feia trontollar les fulles marcides de les branques amb què es tapava. Altre cop es va sentir un cruixit. Aquella persona devia tenir dificultats per estar-se ben quieta, perquè res no la fes moure ni ella fes moure res. [TM369]¹¹

Així doncs, era un presoner escapat del transport de «bestiar», amb la qual cosa la veu narradora entra de ple en l'angoixa per aconseguir ocultar-se ella, protegir el seu fill, sense deixar de témer per la seva germana, massa vistosa per poder ocultar l'ascendència jueva...

¿Havia vist la cara del fugitiu, ell havia alçat el cap i ella li havia mirat els ulls, ulls esporuguits, ulls negres? Eren els ulls de Martha, els que Helene veia ara. Els ulls esporuguits de Martha. Helene veia Martha al vagó de bestiar, veia com li relliscaven pels excrements els peus descalços, com buscava un lloc on agafar-se, sentia els gemecs de la gent entatxonada dins dels vagons, el tremolor del fugitiu, les branques de roure amb què es tapava, i sentia l'esternut. Es va sentir un tret.

Un caçador, va dir Peter, visca! [TM 370]¹²

Alhora, el presoner amagat provoca a Helene associacions amb el conill tendre que havia cuinat anys enrere i que feia ben poc anhelava tornar a preparar; en canvi, ara en rebutja la

11 [TO 405–06] Ein Übel, der Geruch, nicht Aas, nur Jauche, elende Jauche. Wie konnte das sein, sie waren ihm ganz entronnen, dem Viehtransport, er lag hinter ihnen, ganz sicher. Ein Niesen. Helene drehte sich um. Unterhalb des Stammes, in der Grube, die das in den Himmel ragende Wurzelwerk hinterlassen hatte, kauerte ein Mensch. [...] Er zitterte so stark, dass die welken Blätter an den Ästen, die er über sich gehäuft hatte, wackelten. Wieder knackte es. Offenbar fiel es dem Menschen schwer, stillzuhalten, dass nichts ihn rührte und er nichts rührte.

12 [TO 407] Hatte sie das Gesicht des Geflohenen gesehen, hatte er den Kopf gehoben und sie in seine Augen geblickt, ängstliche Augen, schwarze Augen? Es waren Marthas Augen, die Helene jetzt sah. Marthas ängstliche Augen. Helene sah Martha in dem Viehwaggon, sie sah, wie Marthas nackte Füße auf den Exkrementen ausrutschten, wie sie Halt suchte, das Stöhnen der Gepferchten, das Ächzen des Menschen, sein Zittern, sein Eichenlaub und das Niesen. Ein Schuß fiel.

Ein Jäger, rief Peter, er juchzte.

idea amb angúnia i se sent culpable. I aquí es barregen les al·lusions al conillet de la recepta amb els conills i les llebres, que solen tenir més protagonisme en els contes i cançons infantils alemanys, tot associant bocins de frases preestablertes, gairebé ritualitzades, que vaig intentar restituir d'acord amb la cultura d'arribada, malgrat tenir ben clar que evidentment es tracta d'altres jocs i cantarelles.

Conill amb rossinyols, una menja ben senzilla, conillets a amagar, que la llebre ja se'n va, conillets, que esteu ben amagadets? Amagadets al cau, sobretot ben al fons del cau. Bestiar. ¿Com era possible que mai hagués menjat conill? [TM 371]¹³

Després d'aquest moment de pànic intens, seguit per una fase en la qual Helene s'amaga i es menja crus en una mena d'atac de pànic els bolets que per fi ha trobat, venen altres associacions més culinàries i lligades a la fam física. Finalment, mare i fill es reuneixen i constatem que el nen no ha patit gaire més que un moment d'angúnia quan no la veia. Però aquest episodi és probablement el detonant que acaba de decidir Helene a enviar Peter a casa del seu oncle patern, on suposa que per força Wilhelm, de qui ella ja fa temps que no té cap notícia, haurà de fer-se càrrec de l'alimentació i subvenir-ne les despeses. Després d'aquesta experiència, ella encara es veu més a si mateixa com un perill que pot delatar la sang parcialment impura del nen, de tal manera que del cap de dos breus segments, els darrers narrats a través del punt de vista de la mare, emprendran la incerta marxa cap a l'oest. La cloenda vindrà tot seguit amb l'epíleg, des del punt de vista de Peter com a narrador d'una visita de la mare que el noi ja adolescent es nega a saludar i observa ben amagat a l'estable de l'oncle.

Tant de bo aquest intent d'esbós aconseguís donar una idea de la intensitat narrativa de l'original, que juntament amb la renúncia de l'autora a qualsevol concessió cap a una lectura fàcil penso que podria ajudar a explicar una recepció no gaire intensa en el nostre entorn, emboirada pel tabú moral d'anar més enllà de la noció superficial dominant d'una mare que deixa el seu fill en mans d'altri. Cal dir que aquesta traductora no va ser capaç de facilitar-hi l'accés més enllà de buscar la transmissió més propera possible a l'original, per més empatia i bona comunicació que s'establís amb l'autora, sempre oberta a la col·laboració, tant durant com després de la trobada.

Referències bibliogràfiques

Fonts

- Franck, Julia. 2007. *Die Mittagsfrau*. Roman. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- . 2009. *La dona del migdia*. Traducció al català de Pilar Estelrich i Arce. Barcelona: Edicions 62.

13 [TO 407] Kaninchen mit Pfifferlingen, etwas ganz einfaches, Häschen in der Grube, zwischen Berg und tiefem, tiefem Tal. Vor allem, im Tal. Vieh. Wie konnte sie nur einmal Kaninchen gegessen haben?

Altres

Wikipedia. «Europäisches Übersetzer-Kollegium». https://de.wikipedia.org/wiki/Europäisches_Übersetzer-Kollegium.

«2. *Straelener Atriumsgespräch*. Vom 30. Juni bis 4. Juli 2008 im Europäischen Übersetzer-Kollegium, Straelen, mit der Autorin Julia Franck über ihren Roman *Die Mittagsfrau*, moderiert von Denis Schenk. Protokoll: Dr. Renate Birkenhauer.»

Estelrich, Pilar. 2010. «Una declaración de amor a la lengua alemana: *Grimms Wörter*, de Günter Grass.» *Revisiones. Revista de crítica cultural* 6: 43–48.

———. 2014. «Una petita incursió en la lírica de Günter Grass». *Anuari TRILCAT* 4: 81–101.

Teresa Molés-Cases, Maria D. Oltra Ripoll (eds.), *El corpus COVALT: model de llengua, sociologia del traductor i anàlisi traductològica*. Biblioteca Catalànica Germànica, 15. Aachen: Shaker Verlag, 2019, VI + 226 pp.

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

DOI: <https://doi.org/10.31009/anuaritricat.2021.i10.11>

Data de recepció: 15 de juliol de 2020

El volum *El corpus COVALT: model de llengua, sociologia del traductor i anàlisi traductològica* aplega una selecció de treballs del grup de recerca COVALT (Corpus Valencià de Literatura Traduïda) de la Universitat Jaume I, que des de l'any 2001 es dedica als estudis de traducció basats en corpus. Aquests treballs s'inscriuen en el marc dels projectes FFI2015-68867-P, finançat pel Ministeri d'Economia i Competitivitat, i UJI-B2017-58, finançat per la Universitat Jaume I, centrats en els models de llengua literària de les traduccions al català valencià contemporani (període 1990–2000). El llibre resultant fa el quinzè volum de la Biblioteca Catalànica Germànica de l'editorial alemanya Shaker Verlag, que el 2013 ja va publicar *El corpus COVALT: un observatori de fraseologia traduïda* (Bracho Lapiedra 2013).

Tal com expliquen al pròleg les editores del volum (pp. 1–4), Teresa Molés Cases i Maria D. Oltra Ripoll, totes dues membres del grup, les investigacions dutes a terme per COVALT s'inscriuen de ple en els estudis descriptius de traducció, que pretenen identificar les normes, lleis o regularitats que condicionen l'activitat traductora (Toury 1995, 55). Amb aquest objectiu, la lingüística de corpus ha suposat importants avenços metodològics, per tal com els corpus permeten analitzar grans quantitats de dades i extreure de forma automàtica tendències en el llenguatge. Concretament, avui dia el corpus COVALT està format per diferents subcorpus combinats que faciliten la cerca dels anomenats *universals de traducció* (Baker 1993) i, així, la caracterització de la llengua traduïda: d'una banda, sis subcorpus paral·lels amb traduccions al català i al castellà (anglès > català / castellà, francès > català / castellà i alemany > català / castellà); de l'altra, dos subcorpus comparables monolingües (un en català i un en castellà), formats en cada cas per textos originals i per textos traduïts del mateix gènere textual. Mentre que els corpus paral·lels permeten estudiar el procés de traducció i els trets dels textos traduïts en comparació amb els dels textos d'origen, els corpus comparables monolingües permeten estudiar la traducció com a producte, és a dir, els trets dels textos traduïts en comparació amb els trets de textos originals similars en la mateixa llengua. Des dels seus inicis, el corpus COVALT ha servit al grup homònim per a l'estudi de diverses qüestions relatives al fenomen de la traducció, com ara la fraseologia, l'explicitació, els referents culturals, la variació lingüística o l'aplicació de la metodologia de corpus a l'aula.

Després d'un breu repàs de l'evolució del corpus COVALT, les editores destaquen la novetat tècnica d'aquesta segona fase en què es troba: la integració del corpus a la interfície CQPweb, la versió en línia de Corpus Query Processor (CQP). Segons les autores, es tracta

d'una avançada eina d'interrogació de corpus que permet l'anàlisi en línia de corpus monolingües i paral·lels i la cerca tant per forma com per lema i categoria gramatical, possible gràcies a una fase prèvia d'etiquetatge morfosintàctic.

El llibre està dividit en tres blocs: «Model de llengua», «Sociologia del traductor» i «Anàlisi traductològica». Els treballs del primer bloc estudien diversos trets lèxics, ortogràfics, morfològics i sintàctics que resulten distintius de la varietat valenciana, per tal de descriure el model de llengua de les traduccions del corpus COVALT al català en comparació amb el model del subcorpus de textos originals en català. En el primer d'aquests treballs, titulat «El model de llengua de les traduccions valencianes (1990–2000). Introducció, objectius i metodologia» (pp. 5–12), Llum Bracho Lapiedra, Josep Marco Borillo, Maria D. Oltra Ripoll i Gemma Peña Martínez s'encarreguen d'exposar amb detall l'enfocament teòric i metodològic de què parteixen els treballs posteriors: delimiten el concepte de model de llengua i presenten els objectius d'aquest bloc del volum i la metodologia emprada per a analitzar el model de llengua de les traduccions valencianes per mitjà del corpus COVALT. En aquest sentit, el rigor metodològic i la claredat amb què es presenten els aspectes tècnics de les anàlisis, així com els resultats, els problemes i les limitacions amb què els investigadors s'han trobat en cada cas, són sens dubte uns dels principals mèrits dels treballs reunits en aquest volum.

A continuació segueixen els treballs «El model de llengua del català en el corpus COVALT: estudi ortogràfic, morfològic i lèxic», de Bracho Lapiedra i Peña Martínez (pp. 13–36); «La morfologia verbal en el model de llengua de les traduccions al català publicades al País Valencià entre 1990 i 2000», de Marco Borillo (pp. 37–56), i «Aspectes morfosintàctics del model de llengua del català en les traduccions del corpus COVALT», d'Oltra Ripoll (pp. 57–82). Els trets distintius diatòpics que analitzen Bracho Lapiedra i Peña Martínez en el primer d'aquests treballs són els següents. Pel que fa a l'ortografia, l'accentuació tancada i oberta de la *e* tònica en determinats substantius, adjectius, verbs i numerals, i l'ús de grafies distintives com ara *-tll-* / *-tl-* o *-o-* / *-e-* en mots com *vetlla* / *vetla* i *rodó* / *redó*. Pel que fa al lèxic, l'ús de diversos parells de sinònims amb una freqüència contrastada en català oriental i en català occidental (*aviat* / *prompte*, *eixir* / *sortir*, *avui* / *hui*, *vesprada* / *tarda*, etc.), així com l'ús d'alguns arcaïsmes d'ús poc freqüent, com *àdhuc*, *quelcom* o *puix*. I, pel que fa a la morfologia, la variació en els demostratius (*aquest*, *aqueix* / *este*, *eixe*), en els adverbis demostratius (*ací* / *aquí*) i en els possessius (l'ús de les formes àtones enfront de les tòniques i l'ús de les formes en *-u-* com *meua*, enfront de les formes amb *-v-*, com *meva*), a més de l'ús del possessiu *llur*, *llurs* i les formes de tractament *vostè* i *vostè* / *vós*. Per la seva banda, Marco Borillo examina les desinències de la primera persona del singular del present d'indicatiu, l'ús del passat simple i el passat perifràstic d'indicatiu, les formes del present de subjuntiu i la primera persona i la tercera del singular del pretèrit imperfecte de subjuntiu. Quant als aspectes morfosintàctics, Oltra Ripoll estudia la concordança del participi, el gerundi precedit opcionalment de l'adverbi *tot* i els quantitatius seguits opcionalment de la preposició *de*. Per tancar el primer bloc, els quatre autors en presenten conjuntament les conclusions generals (pp. 83–87).

El segon bloc inclou el treball titulat «Qui tradueix literatura al català en terres valencianes? Dades d'una enquesta», de Heike van Lawick (pp. 89–116). Es tracta d'un estudi sociològic sobre la situació dels traductors de literatura al País Valencià basat en els resultats d'una enquesta completada per alguns dels traductors al català de les obres incloses al corpus COVALT. Finalment, el tercer bloc està integrat per quatre estudis de base traductològica centrats en fenòmens lingüístics diversos: Ulrike Oster examina l'anteposició i la posposició de l'adjectiu en relació amb el substantiu en textos originals i traduïts en català i en castellà (pp. 117–139); Josep R. Guzman analitza la complexitat sintàctica com a tret identificador en traducció (pp. 141–156); Isabel Tello Fons analitza el comportament dels traductors pel que fa al tenor i al nivell de formalitat en castellà (pp. 157–179), i Teresa Molés-Cases analitza les expressions de comunicació (els *verba dicendi*) en les combinacions alemany > català i alemany > castellà (pp. 181–204).

Tal com ha destacat Jordi Jané-Lligé, l'anàlisi dels models de llengua emprats en les traduccions catalanes s'ha convertit en un tema recurrent en els estudis de traducció del Principat, sobretot en comparació «amb el que s'esdevé en tradicions literàries en què la qüestió lingüística està més desvinculada del debat ideològic, cultural i fins i tot polític» (2016, 271). Al País Valencià, en canvi, malgrat que l'interès pels models de llengua en la literatura contemporània ha motivat nombrosos treballs sobre la qüestió (vegeu Casanova 2009, Garcia Frasquet i Casanova 2009 o Simbor 2012, 71–155, només per esmentar-ne alguns), aquest tipus d'estudis acostumen a centrar-se en obres escrites originàriament en català i molt sovint s'obvia el paper que les traduccions han pogut tenir en l'evolució de la llengua literària en terres valencianes. En aquest sentit, les investigacions dutes a terme pel grup COVALT representen un important avenç tant per a l'estudi dels models de llengua valencians com, pel que fa concretament als estudis de traducció, per a la caracterització de la llengua traduïda des del País Valencià.

Més encara, per bé que el volum només inclou un treball dedicat a la sociologia del traductor i que són pocs els traductors que completaren l'enquesta de què parteixen els resultats, aquest treball continua una línia de recerca encara molt poc explorada que ens pot aportar dades ben interessants sobre els agents que avui dia es dediquen a la traducció literària al català. Ara que fa anys que la traducció va deixar de ser una activitat gairebé exclusiva de «l'escriptor-traductor» —fórmula emprada per Joan Fuster en la *Literatura catalana contemporània*—, tal com s'havia esdevingut en bona part de la història de la traducció catalana del segle xx, continuar aprofundint en la situació social d'aquest «nou» professional de la traducció resulta sens dubte desitjable, sobretot tenint en compte l'afirmació de Van Lawick que, si s'ha de jutjar pels resultats de l'enquesta, «la situació d'aquest àmbit», almenys en terres valencianes, «és més aviat preocupant» (p. 112).

Referències bibliogràfiques

- Baker, Mona. 1993. «Corpus Linguistics and Translation Studies. Implications and Applications». Dins *Text and Technology. In Honour of John Sinclair*, edició Mona Baker, Gill Francis i Elena Tognini-Bonelli, 233–250. Amsterdam / Filadèlfia: John Benjamins.

- Bracho Lapiedra, Llum. 2013. *El corpus COVALT: un observatori de fraseologia traduïda*. Aachen: Shaker Verlag.
- Casanova, Emili. 2009. «Característiques lingüístiques del “català matisadament valencià” de Joan Francesc Mira». Dins *Miscel·lània Joaquim Molas, 4. Estudis de llengua i literatura catalanes*, edició de Josep Massot i Muntaner, 199–226. Barcelona: Abadia de Montserrat.
- Casanova, Emili, i Gabriel Garcia Frasquet. 2009. *Els escriptors valencians i la llengua literària*. Gandia: CEIC Alfons el Vell.
- Jané-Lligé, Jordi. 2016. «Anàlisi bibliogràfica dels estudis sobre traducció i recepció literàries a Catalunya durant el franquisme». *Franquisme & Transició. Revista d'Història i de Cultura* 4: 257–310.
- Simbor, Vicent. 2012. «Les dificultats de la llengua literària». Dins *Joan Fuster: el projecte de normalització del circuit literari*, 71–155. València: Universitat de València.
- Toury, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam / Filadèlfia: John Benjamins.

Pep Sanz Datzira, *André Gide a Catalunya (1900–1939)*. Textos i Estudis de Cultura Catalana, 248. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2021, 264 pp.

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

DOI: <https://doi.org/10.31009/anuaritricat.2021.i10.12>

Data de recepció: 27 de desembre de 2021

Per què André Gide va tenir un impacte tan important a Catalunya, des de l'època del Modernisme fins ben entrats els anys 30? Aquest volum de Pep Sanz Datzira explica, amb una anàlisi rigorosa, erudita i molt ben documentada, fins a quin punt la presència d'aquesta figura central en el camp literari europeu de les entreguerres impregna també la dinàmica del sistema literari català —el món editorial, les revistes, la crítica, les traduccions—, i ho fa repassant els elements que configuren la complexa cartografia de la seva recepció. Al capítol introductori i al següent («André Gide: de la literatura pura al compromís») es dibuixa l'espai que ocupa Gide en l'hegemonia cultural que exerceix França —arreu d'Europa i a Catalunya, porta d'entrada peninsular d'influències estrangeres— com a director de la *Nouvelle Revue Française (NRF)*, una institució cultural cabdal en el món intel·lectual d'entreguerres, i pel gir social de la literatura pura cap a la «construcció social de l'escriptor», aspecte molt ben resumit amb èmfasi en algun moment, com ara la participació al Congrés Internacional d'Escriptors per la Defensa de la Cultura (París, 1935). El trajecte comença amb el Modernisme («Modernisme i traducció»). S'hi revisen les posicions favorables a les novetats literàries del Nord i la capacitat regeneradora que se'ls atribuïa per a la literatura pròpia, començant amb Maragall i les idees sobre traducció, i destacant el primer article important de Gide traduït al català, «De la influència en literatura», publicat a *Pèl & Ploma* el 1900. L'eclosió de Gide és un fenomen vinculat a les revistes, que actuen a l'època com a autèntics mecanismes de consagració d'autors i que ocupen un lloc preeminent en l'anàlisi de la repercussió de l'autor. Sanz situa Gide com a pensador i ideòleg de la mateixa noció d'influència que s'estén en la circulació europea d'autors i corrents en el panorama de revistes, i que té París com a centre neuràlgic. En la polèmica sobre nacionalisme i cosmopolitisme que enfronta Gide amb Jules Lemaître, per exemple, Gide es postula com a principal defensor de la traducció de literatura estrangera i com a apologeta de la influència, i és aquesta posició la que, segons Sanz, comparteixen intel·lectuals d'aquesta banda dels Pirineus (Maragall, Casellas, Rusiñol; els homes de *L'Avenç*), sempre atents a les tendències estètiques i a les incorporacions que s'esdevenen en les plataformes parisenques, que es feien ressò de les obres de Maeterlinck, les novel·les de Tolstoi, el socialisme alemany, el misticisme rus o el simbolisme noruec (p. 51). Les notes de bibliografia catalana contrastada amb la internacional que acompanyen aquest discurs en donen bona prova documental. El camí d'europèització segueix i s'accentua amb el Noucentisme («Noucentisme i referents europeus»), amb més suport institucional

i editorial: Gide i el cercle de la *NRF* centralitza el camp literari i la xarxa de sociabilitat literària fins a la II Guerra Mundial. Entre tradició i modernitat, l'estudi situa amb precisió el «classicisme modern» de Gide, ben assimilat al camp literari català, que inclou també un element d'anglofilia característic del rerefons intel·lectual francès en temps de guerra i postguerra. Un exemple particularment destacat és el seguiment de *La Revista* dirigida per Josep M. López-Picó, en la seva vocació europeista i cosmopolita, i per la seva tasca d'introducció d'autors estrangers, que esdevé «una plataforma de consagració indubtable» (p. 81), i amb la qual podem comprovar la proximitat amb la *NRF*, d'entrada amb l'estratègia de vincular una editorial a la revista (Edicions de La Revista / Éditions de la *NRF* – Gallimard; pp. 83–84), i a través de l'eclecticisme moderat que cultiva en la tria d'autors. Alexandre Plana, amb la seva traducció de *Bethsabé*, poema dramàtic de Gide que reelabora l'episodi bíblic, s'alinea amb el corrent simbolista, i també divulga per mediació de Gide el poeta indi Rabindranath Tagore, un altre exemple destacat de l'ascendència de la *NRF* en la penetració d'autors estrangers (més justificada en aquest cas pel Premi Nobel concedit a Tagore el 1914). En l'apartat dedicat a «Lectors de Gide», Sanz entra en el debat sobre la novella i en les polèmiques associades (art i moral, mercat literari, recuperació del lector comú), seguint la petja de Jordi Castellanos, i Gide n'és un punt de referència, com un *maître à penser* de tota una generació, que inclou Junoy, Pla i Estelrich, i s'il·lustra amb l'exemple de Dostoievski divulgat per Gide (pp. 118–122). Sanz matisa el predicament de Gide entre els joves escriptors en relació amb la polèmica entre nacionalisme i literatura, en el sentit que a Catalunya, a diferència de França i els intel·lectuals alineats amb l'Action Française, no es combregava amb el rebuig de la traducció i de la literatura estrangera (p. 126). Lluís Montanyà és un altre admirador de Gide estudiat en el camp de la crítica, i Josep Carner en menor grau; també Tasis i Soldevila. Sanz apunta la distància que prenien amb Gide respecte al conservadorisme catòlic de la dreta maurrassiana (p. 133). Es respira en el volum el grau de presència i difusió de la literatura francesa a Barcelona (la frase de Manuel Brunet, «literàriament som una província francesa», citada a la p. 139, pren ple sentit en el marc de la recepció gideana) i la tria d'obres de Gide per traduir n'és una mostra, no exempta de valoracions morals sobretot pel que fa a la qüestió de l'homosexualitat. Justament un apartat del llibre es dedica a «Literatura i moral»: iniciada la dècada dels 30, el Gide narrador té una presència al catàleg de Proa amb la traducció de *Les caves del Vaticà*, de Miquel Llor (de qui s'apunta la influència gideana en les seves novel·les, especialment en *Tríptic*, p. 167), envoltada del debat sobre art i moral que continua el dels anys 20, puntejat per les opinions conservadores de Montoliu o Garcés, entre d'altres. Es revisen les traduccions de Llor, comparant el manuscrit de la traducció de *Les caves* amb el text finalment publicat a Proa i anotant els canvis que proven tanmateix un rigor en l'edició. El compromís social de Gide s'aborda en un apartat propi («El compromís social de l'escriptor») que accentua l'actualitat de la seva influència en el camp intel·lectual català dels anys 30, polaritzat amb l'auge dels feixismes (Associació Intel·lectual per la Defensa de la Cultura contra la Guerra i el Feixisme), el distanciament respecte a la visió idealitzada de la URSS (expressat per Gide al seu *Retorn a l'URSS*, mostrat en els recels de Foix a *Meridians*, o amb Guansé i «El

desencís d'un intel·lectual») i la utilització de l'escriptor en ple conflicte polític espanyol, específicament tractat en el subapartat dedicat a «Josep Janés i els Quaderns Literaris», en què es documenta l'impacte del llibre de Gide durant la guerra i la revolució (tot distingint entre el comunisme d'Estat i el comunisme llibertari de Gide de base evangèlica). L'apartat conclou amb l'anàlisi de les traduccions de quatre títols (*Norritures terrestres*, *L'Escola de les dones*, *Robert*, *El Prometeu encadenat*). Les conclusions, sintètiques i ben resumides i ajustades a l'envergadura de l'estudi, glossant el concepte de tradició i de continuïtat de T. S. Eliot. Completa el volum una bibliografia precisa i un imprescindible índex onomàstic.

L'origen d'aquest volum és una tesi doctoral defensada a la Universitat Autònoma de Barcelona. L'autor n'ha polit alguns aspectes, i ha inclòs encertadament l'edició del text de la conferència de Gide publicat en català «De la influència en literatura» (pp. 53–65), i una anàlisi acurada de les traduccions. Conté, sens dubte, una contribució al camp dels estudis literaris de recepció i traducció per l'esforç d'interpretar amb consistència al llarg de tot el volum el concepte d'influència, començant amb l'aportació mateixa de Gide, des dels estudis literaris transnacionals (Roig Sanz, Boschetti, Koffeman), sobre mediació i mediadors (Coll-Vinent), sobre història intel·lectual europea (Raimond, Winock), però sempre des del pòsit d'estudis de literatura catalana contemporània (seguint sobretot la petja de Jordi Castellanos i els treballs de Campillo, Malé, Molas, Murgades i Pla) i d'història de la traducció i món editorial (Bacardí, Chumillas, Gallén, Llanas, Mengual, Ortín), per entrar en profunditat en les especificitats del camp literari català en l'anàlisi de la recepció d'un autor provocador («inquiéteur», en paraules de Walter Benjamin reportades a la conclusió), emblemàtic d'un període, el de les entreguerres, marcat certament per la influència dels escriptors en la vida literària, social i política, majorment a través de les revistes. Gide és en ell mateix un camp literari, i Pep Sanz Datzira desenvolupa magníficament, i amb bon suport erudit, la seva integració en les lletres catalanes.

Colleen P. Culleton, *Literary Labyrinths in Franco-Era Barcelona. Narrating Memory and Place*. Londres i Nova York: Routledge, 2017, 186 pp.

JORDI CORNELLA
University of Glasgow
Jordi.Cornella@glasgow.ac.uk

DOI: <https://doi.org/10.31009/anuaritricat.2021.i10.13>

Data de recepció: 13 d'octubre de 2021

Literary Labyrinths in Franco-Era Barcelona de Colleen P. Culleton analitza detalladament des de la perspectiva de la memòria diverses obres d'autors canònics publicades als anys 60 i 70. Els textos examinats inclouen *La pell de brau* de Salvador Espriu, *Señas de identidad* de Juan Goytisolo, *La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda, *El último mar de todos los veranos* d'Esther Tusquets i *Si te dicen que caí* de Juan Marsé. El llibre conclou amb un epíleg centrat en *El laberinto del fauno* de Guillermo del Toro. Culleton argumenta que els textos seleccionats representen Barcelona d'una manera semblant, com un espai laberíntic i desorientador, i per tant, en comptes de centrar-se en temes de classe, gènere, llengua o política, decideix estudiar la representació del cronotop. Si bé el concepte d'espai li permet superar la dualitat lingüística, l'autora de cap manera pretén minimitzar l'intent d'anorrear la llengua catalana, cosa que seria inconseqüent en un estudi dedicat a examinar l'expressió de memòries reprimides. Culleton remarca que amb aquesta prohibició el règim va intentar reescriure la ciutat, esborrar els llocs de la memòria (que en un sentit més ampli també inclourien la llengua catalana) per tal d'afeblir la memòria col·lectiva i controlar els discursos del passat. Això vol dir que, implícitament, el règim reconeixia la importància de les estructures socials que sustentaven aquesta memòria. Segons *Literary Labyrinths in Franco-Era Barcelona*, és precisament aquesta reescriptura forçada que explica l'ús laberíntic dels espais urbans i la sensació general d'aïllament i desorientació de les novel·les escollides. La ciutat on s'ha esborrat la memòria col·lectiva es transforma en un espai desconegut i hostil per als mateixos habitants, i aquesta desconexió acaba permeant la mateixa estructura narrativa de les obres. D'aquesta manera, les complexes trames i estratègies narratives o poètiques desplegades per Espriu, Rodoreda, Goytisolo, Tusquets o Marsé impossibiliten les interpretacions inequívokes, i per tant requereixen un lector que participi activament en la construcció del significat. Aquesta pluralitat de lectures podria interpretar-se com un rebuig a les narratives monològiques del règim o com el format natural d'uns textos que, al cap i a la fi, estan impulsats pel record i per tant intenten reflectir-ne els mecanismes.

Culleton escull novel·les que ja intentaven preservar la memòria durant el franquisme, molt abans dels debats de principis del segle XXI. El motiu és que vol posar en qüestió la idea segons la qual la memòria és un producte del present que aporta molta més informació sobre la situació actual que no pas sobre el passat. L'autora argumenta que és cert que el concepte de memòria històrica sovint s'ha fet servir de manera discutible en operacions merament comercials o per promoure productes manipuladors i sensacionalistes, però defensa que el projecte ètic que van impulsar originàriament organitzacions com la

Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica és encara vàlid. Seguint Ricoeur, la tesi central del llibre rebutja l'argument presentista i subratlla la importància d'accedir al coneixement del passat, fins i tot a través dels testimonis literaris. L'autora defensa que, en un context de silenci traumàtic on era difícil expressar-se de manera oberta, les subtileses de l'obra literària van garantir la transmissió de l'experiència viscuda. Certament, ningú pot discutir que una novella com *La plaça del Diamant* va permetre a Rodoreda articular de manera molt complexa un seguit de sensacions i idees difícils o impossibles de suggerir en un altre tipus de discurs. L'argument sobre el valor del testimoniatge i la funció de la literatura és rellevant, però cal preguntar-se si analitzar textos canònics (i costaria trobar-ne de més canònics) és la millor opció per a tal projecte. Les obres seleccionades ja han estat àmpliament estudiades, i Culleton demostra tenir un molt bon coneixement de la bibliografia. El fet de recolzar l'anàlisi textual en una gran quantitat d'estudis previs publicats durant les darreres tres dècades, però, en certa manera posa en qüestió l'argument central: es pot oferir una interpretació de les citades obres que deixi de banda el que ja se n'ha dit? És possible ignorar la influència de les lectures postfranquistes dels textos? La resposta és negativa, i per tant segurament hauria estat més productiu per al desenvolupament de la tesi central enfocar l'estudi cap a textos menys coneguts. L'estructura laberíntica de les obres triades és òbvia, però aquesta és una característica general de la gran literatura. Es podria dir el mateix d'altres obres escrites a l'època que no han gaudir de la mateixa atenció crítica? Una altra pregunta relacionada amb aquesta qüestió és perquè les obres canòniques es perceben com a més idònies per a l'estudi de la memòria més enllà del fet que són, precisament, canòniques. Això ens porta a un altre tema: el règim sens dubte va intentar silenciar i reprimir la memòria, però els casos triats demostren precisament que no se'n va sortir. La tria dels textos, en fi, podria haver merescut una justificació més detallada.

Dit això, *Literary Labyrinths in Franco-Era Barcelona* ofereix una molt bona interpretació de les obres seleccionades: la bibliografia està actualitzada, es tracten els temes més rellevants dels textos i l'estil és àgil i succint. Atesa la quantitat d'estudis que ja s'hi han dedicat, no és fàcil fer aportacions realment innovadores, però cal destacar que l'autora és molt hàbil a l'hora d'establir lligams entre elles. Aquest esforç comparatiu és sens dubte un dels aspectes més destacables del llibre. Sense les excel·lents comparacions que s'estableixen a cada capítol, *Literary Labyrinths in Franco-Era Barcelona* es llegiria més aviat com una col·lecció d'assajos força independents, perquè si bé la introducció se centra en els debats contemporanis sobre la memòria, aquest concepte és poc present en l'anàlisi dels textos. L'epíleg, centrat en *El laberinto del fauno*, només relliga de manera parcial els temes tractats. Si bé el concepte del laberint òbviament uneix les diverses obres, el fet que es tracti d'una pel·lícula recent no acaba d'encaixar amb algunes de les idees expressades a la introducció. Malgrat tot, *Literary Labyrinths in Franco-Era Barcelona* és un llibre ben escrit i ben estructurat que ofereix una molt bona anàlisi dels textos seleccionats. Destaca, per exemple, com s'examina la fascinació d'Espriu i Goytisolo envers la imatge del toro, que els permet explorar aspectes ignorats del passat i reflexionar sobre la inevitabilitat de la mort i, com a resultat, expressar els seus temors respecte al futur de la comunitat. Aquesta monografia

ofereix una introducció sòlida als textos escollits, i per tant serà una eina útil tant per a estudiants com per a investigadors de diverses àrees que puguin estar interessats en la literatura catalana i espanyola de postguerra. Responent a algunes preguntes plantejades a la introducció, Culleton conclou encertadament que l'avantatge de la literatura és que ens allibera de la necessitat de qüestionar la veracitat o la falsedat dels fets narrats i, també, que ens permet explorar aquests fets de manera més profunda i personal.

Montserrat Bacardí, *Gràcia Bassa, poeta, periodista i traductora*. Palafrugell: Institut de Mitjans de Comunicació Pública de Palafrugell, 2016, 49 pp.

GUILLEM CUNILL-SABATÉS
Universitat Pompeu Fabra
guillem.cunill@upf.edu

DOI: <https://doi.org/10.31009/anuaritricat.2021.i10.14>

Data de recepció: 25 de juliol de 2020

El llibre que ressenyem a continuació és el número dotze, l'últim publicat, de la Galeria de Personatges, una col·lecció que dedica un volum monogràfic a un personatge il·lustre, per la seva aportació artística o intel·lectual, de la vila de Palafrugell. En números anteriors s'han tractat noms del món de la pintura (Josep Martinell Bruguera o Maria Ribot Gasull), del cinema (Josep Puig) o de la música (Josep Bastons). Aquest volum, tal com s'anuncia en el títol, està dedicat a l'escriptora, traductora i periodista Maria Gràcia Bassa i Rocas (Llofriu, 1883 – Buenos Aires, 1961), una autora que va guanyar diversos premis literaris menors per les seves composicions poètiques a Catalunya i que, a causa del seu matrimoni amb Joan Llorens i Carreras, va emigrar a l'Argentina, on no va abandonar la creació literària; tot al contrari, va ser una col·laboradora habitual de les revistes i diaris catalans editats en aquell país. La responsable de l'estudi, Montserrat Bacardí, és catedràtica del Departament de Traducció i Interpretació de la Universitat Autònoma de Barcelona i ha publicat llargament sobre la traducció literària, sobretot del segle xx. Entre les seves aportacions més rellevants, destaca l'obra de referència *Diccionari de la traducció catalana* (2011), que va dirigir conjuntament amb Pilar Godayol. Bacardí també s'ha interessat per la figura de la dona traductora —és coautora d'un estudi imprescindible que encapçala l'antologia *Les traductores i la traducció. 20 pròlegs del segle xx* (2013)—, i ha fet valer l'obra de traductores com Orriols (*Maria Dolors Orriols, viure i escriure*, 2019). Precisament, en aquest llibre que ressenyem, Bacardí s'encarrega de recuperar una traductora que la historiografia no ha tingut en compte.

L'obra, fruit d'una recerca en fonts orals i escrites de Buenos Aires i Catalunya, es divideix en dos apartats principals. La primera part és un detallat «Apunt biogràfic» (de 24 pàgines) en què Bacardí repassa la vida de Gràcia Bassa —els esdeveniments vitals més importants, els llocs on va viure, les relacions familiars i amistoses, la seva trajectòria com a escriptora, etc.—, primer com a primogènita de la família Bassa Rocas i posteriorment com a matriarca de la família Llorens Bassa. Després d'aquesta part de caire biogràfic, hi ha un apartat més aviat breu (de 13 pàgines), intitulat «Una obra dispersa», en què s'esbossa una panoràmica general de la producció de Gràcia Bassa: es tracta solament d'una introducció a aquesta autora perquè, en paraules de Bacardí, «[p]er a poder valorar amb justesa la seva aportació, caldria fer-ne un buidatge sistemàtic, d'aquests periòdics» (p. 35) que van publicar textos de Gràcia Bassa, una tasca prou difícil si es té en compte que «a penes n'existeixen col·leccions completes, aquí [a Catalunya] i allà [a l'Argentina]» (p. 35). L'autora, a més, complementa la informació del text intercalant-hi material gràfic. Es tracta de material d'època extret

de l'Arxiu Municipal de Palafrugell (Fons Família Bassa Rocas), bàsicament format per documents familiars —fotografies, postals, cartes, etc.—, però també pàgines de diari o la portada d'alguna obra literària de Gràcia Bassa.

Aquesta publicació és d'un caràcter bàsicament divulgatiu per dues raons principals. Primer de tot, pel fet que la redacció no conté referències bibliogràfiques a dins del text: l'autora s'ha estimat més incloure al final del llibre en forma de llista la bibliografia que tracta sobre la família Bassa Rocas i Llorens Bassa, així com la bibliografia més important sobre la presència catalana a l'Argentina abans i durant l'exili. Segonament, pel fet que s'inclou un volum important de material gràfic que, com hem dit, complementa la informació textual. En qualsevol cas, és un format que creiem que és bastant adient per rescatar de l'oblit una figura poc coneguda, i per tant poc estudiada, de la literatura catalana; de fet, tan desconeguda que fins i tot la mateixa autora reconeix que no n'havia sentit a parlar mai fins que no va visitar els casals catalans de Buenos Aires (p. 8).

No diem res de nou quan afirmem que és fonamental tenir una visió comprensiva de tots els agents de l'època per poder arribar a entendre correctament un període concret de qualsevol sistema literari, i les traduccions catalanes publicades a l'estranger —tant si el traductor hi va viure voluntàriament com a causa de l'exili— és un àmbit que encara té algunes llacunes importants. I no només cal analitzar l'obra d'aquests traductors, sinó també les relacions que mantenen aquests escriptors amb personatges importants de l'època, com editors, crítics, intel·lectuals, artistes o polítics. Només tenint aquest coneixement es pot aconseguir una imatge nítida de com es configura tal període. Bacardí, amb aquesta publicació, ha aportat unes dades interessants que ajuden a completar el quadre d'època. Gràcia Bassa s'havia afigurat com una «brillant poeta» (p. 22) en participar de jove en els Jocs Florals de Girona o Santa Coloma de Farners, però aquest talent no es va poder materialitzar per unes circumstàncies vitals que Bacardí s'encarrega d'explicar. Tanmateix, aquesta és una qüestió que, a parer nostre, encara pot donar més de si: segurament, el fet de ser dona, d'haver-se'n anat de Catalunya sense haver-se guanyat un renom en el camp literari i de publicar en revistes de l'exili —i, per tant, fora del focus cultural de la literatura catalana— també explica que Gràcia Bassa sigui una traductora desconeguda avui dia, malgrat l'extens corpus que conformen les seves traduccions. Sigui com sigui, aquestes circumstàncies no van impedir que tingués contacte, moltes vegades continuat i per via epistolar, amb personatges rellevants a l'època, com poden ser Víctor Català (Caterina Albert), Rossend Serra i Pagès, Francesc Matheu, Antoni M. Alcover, Francesca Bonnemaïson o Francesc Macià. Unes relacions que, moltes vegades, s'expliquen perquè Gràcia Bassa va aconseguir certa notorietat en la comunitat catalana a l'Argentina. Bacardí, per explicar-ho, se serveix d'una anècdota exemplificadora: vegeu les p. 26–27 per a les impressions d'Irene Rocas, la mare de Gràcia Bassa, i Francesc Macià sobre l'estada del president de la Generalitat a casa dels Llorens Bassa.

Per tot el que hem dit més amunt, podem afirmar que *Gràcia Bassa, poeta, periodista i traductora* ofereix informació molt rellevant per a un futur estudi d'aquesta autora. En aquest sentit, aprofitem per afegir una observació pel que fa al subapartat «Noms

i pseudònims», en què Bacardí recull fins a dotze variants del nom i, com a mínim, cinc sobrenoms diferents (podrien ser-ne més, però «no tots [són] fàcilment identificables a hores d'ara», p. 15) amb què Gràcia Bassa va signar els seus escrits. Bacardí explica que Gràcia Bassa va ser una gran admiradora de Carner, una admiració que es va materialitzar en forma de traduccions d'aquest autor al castellà a la revista *Catalònia. Revista Argentina de Expansión Cultural Catalana* (1923–1924) i en forma de publicacions a la premsa per difondre les novetats literàries d'aquest escriptor: de fet, «va ser una de les primeres difusores de l'excepcionalitat de *Nabí* (1941)» (p. 39). Creiem, així doncs, que l'ús del sobrenom «Alidé» no és gens gratuït, sinó que és una mostra més d'admiració cap a Carner, ja que un dels dos protagonistes del famosíssim poema «La poma escollida» (publicat el 1906 al poemari *Els fruits saborosos*) es diu precisament així. I no seria estrany que aquesta admiració també s'hagués reflectit en una influència —els límits de la qual s'haurien d'analitzar— en la seva obra poètica pròpia.

Una de les poques coses que trobem a faltar en una publicació d'aquestes característiques és que no s'hagin inclòs més textos de l'autora, tal com s'ha fet en altres números de la col·lecció (vegeu, per exemple, el número 10 de la col·lecció dedicat a Tano Pisano). Només hi ha una o dues mostres de cada àmbit que va cultivar: el text periodístic «Glosses femenines», les traduccions poètiques «Dolor» i «Romanç de la nina més bella», i les poesies «Nadal» i «Llegia un llibre...». És una llàstima, perquè, tal com afirma Bacardí, «[a] excepció dels dos llibres de poesia, *Esplais en la llunyania* [1919] i *Branca florida* [1933], l'extensa obra de Gràcia Bassa es troba escampada» (p. 35), la qual cosa implica que és un material de difícil accés.

Per acabar, celebrem que el «cúmulo de circumstàncies, algunes més fortuïtes que altres» (p. 8) amb què es va topar Bacardí s'hagi materialitzat en aquest llibre, ja que els estudis de figures oblidades són molt necessaris per poder tenir una comprensió en profunditat de l'època: sense les aportacions d'obres com la que ressenyem, el quadre d'època queda desdibuixat i incomplet. Tanmateix, encara queda molta investigació per fer: Bacardí no analitza la poesia pròpia de Gràcia Bassa, ni les traduccions que va fer del català al castellà (de poesies de «Josep Carner, Miquel Costa i Llobera, Ventura Gassol, Àngel Guimerà o Josep Maria López-Picó», p. 28) i del castellà al català («de poetes argentins, principalment», p. 20). Un material considerable, si es té en compte que, només a la revista *Ressorgiment* (1916–1972), en paraules de Bacardí, «va publicar-hi al voltant de tres-cents poemes propis, un centenar de poemes traduïts i un nombre gairebé incalculable d'articles» (p. 38). Una continuació d'aquesta primera investigació ajudarà a difondre encara més —i, per tant, fer més visible— la figura i l'obra de Gràcia Bassa, i a poder jutjar les qualitats estètiques dels seus textos.

Joana De Vigo i Squella, *Ifigenia a Tàurida*. Edició i introducció de Josefina Salord i Maria Paredes. Barcelona / Palma / Maó: Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Edicions UIB / Institut Menorquí d'Estudis, 2019, 147 pp.

ROSA GORNÉS GOMIS
Universitat Pompeu Fabra
rosa.gornes@upf.edu

DOI: <https://doi.org/10.31009/anuaritricat.2021.i10.15>

Data de recepció: 25 de juliol de 2020

Ifigenia a Tàurida és el títol de la traducció en català en versos lliures que l'aristòcrata ciutadellenca Joana de Vigo i Squella (Ciutadella de Menorca, 1779–1855) feu el 1801 a partir de l'obra francesa de Guimond de la Touche (Châteauroux, França, 1723–1760), titulada *Iphigénie en Tauride* i datada el 1757. Al seu torn, De la Touche elaborà la seva obra en francès a partir de la versió clàssica d'Eurípides, la més coneguda del mite, *Ifigenia a Àulida* (409 a.C.) i *Ifigenia a Tàurida/entre els taures* (414 a.C.). *Ifigenia a Tàurida* de De Vigo és l'única traducció catalana existent de la versió francesa de De la Touche i tant el text original com la traducció narren el mite grec d'Ifigenia, concretament la segona part, centrada a Tàurida.

Com és sabut, Ifigenia és una figura femenina de la mitologia grega, filla del rei Agamèmnon i de la reina Clitemnestra. La història —tot i que subjecta a variacions segons l'obra de referència— conta que Artemisa, deessa de la caça, castigà Agamèmnon per haver matat un cérvol: la deessa detingué el vent a propòsit quan Agamèmnon navegava cap a la guerra de Troia. Segons l'endeví Calcant, l'única solució del rei per apaivagar la deessa era sacrificar la seva filla Ifigenia. Artemisa al final va impedir el sacrifici tot substituint Ifigenia per un cérvol. A canvi, Ifigenia fou traslladada a Tàurida, país governat per Taont, convertida en la sacerdotessa d'Àrtemis i encarregada de sacrificar els estrangers que arribessin al país.

Des del març de 2019 tenim a les mans l'edició de la traducció catalana *Ifigenia a Tàurida* de Joana De Vigo a càrrec de les expertes en literatura menorquina il·lustrada Josefina Salord —filòloga i fins fa poc coordinadora científica de l'Institut Menorquí d'Estudis (IME)— i Maria Paredes —doctora en Filologia Clàssica i membre de l'IME. La publicació és a càrrec de Publicacions de l'Abadia de Montserrat, col·lecció Biblioteca Marian Aguiló, i de la Universitat de les Illes Balears, en col·laboració amb l'IME. A grans trets, és una edició completa, rigorosa i fiable. Consta de dues parts: una introducció i la traducció pròpiament dita.

En primer lloc, la introducció inclou la biografia i l'obra de De Vigo, una descripció de l'obra general de De la Touche i un recorregut sumari per les altres versions del mite d'Ifigenia al llarg de la història, de les quals es detalla especialment la versió d'Eurípides, la versió de De la Touche i la versió de De Vigo. Salord i Paredes comparen la versió grega d'Eurípides —com a primera o original—, la francesa de De la Touche —a partir de la versió clàssica— i la catalana de De Vigo —a partir de de la francesa, com a tercer nivell de

variació. Ara bé, com que De Vigo tradueix molt fidelment l'obra francesa, les diferències s'aprecien sobretot en comparar la versió de De la Touche amb la versió d'Eurípides pel que fa al contingut.

Com expliquen Salord i Paredes (p. 39), alguns canvis que pateix el mite són el domini dels personatges masculins en la versió de De la Touche en comparació al protagonisme d'Ifigenia en la versió d'Eurípides; algun canvi en l'argument en la manera en què es duu a terme l'anagnòrisi (el reconeixement, entre els germans Ifigenia i Orestes); la caracterització diferent de la protagonista (Ifigenia mostra un caràcter més sensible en la versió de De la Touche, a diferència de la d'Eurípides), entre d'altres.

La resta de versions del mite d'Ifigenia són les següents: les traduccions dels segles XVI i XVII són la d'Erasmus de Rotterdam al llatí (1506); les adaptacions de Samuel Coster a l'holandès (1617); les de Jean Rotrou al francès (1640); les traduccions de Joost van den Vondel a l'holandès (1666); i la de Jean Racine al francès (1674). I les versions de segle XVIII són la de Friedrich Schlegel a l'alemany (1737) i la versió de Goethe a l'alemany (1787). D'entre aquestes, destaquen la versió d'Erasmus de Rotterdam en llatí —l'única del segle XVI—, la tragèdia en francès de Racine —el gran dramaturg de segle XVII— i la versió alemanya de Goethe —«the culmination and ultimate Refinement of the Eighteenth-century tradition», segons Heitner (1964, 290).

Ras i curt, la primera part introductòria de l'edició d'*Ifigenia a Tàurida* de De Vigo és exhaustiva i minuciosa, ben documentada i amb una interessant comparació d'algunes de les versions del mite. Aporta informació inèdita molt rellevant de context, tant històric com literari. Primerament, posa de manifest l'existència de la primera dona il·lustrada menorquina coneguda fins ara. També explica per quins textos s'interessà i quines traduccions feu, tot en un context històric i literari exhaustiu i molt ben documentat.

En segon lloc, l'edició de Salord i Paredes inclou la traducció pròpiament dita. El text, conservat íntegrament, està escrit en versos lliures i consta d'un total de 1.320 versos, repartits en cinc actes, amb diverses escenes cadascun. En tot moment el text editat segueix uns criteris d'edició coherents, presentats just abans del text, que «responen a l'opció de modernitzar el text, adaptant la grafia als usos escrits actuals fins on sigui possible, sense alterar les opcions morfològiques i lèxiques de l'autora menorquina» (p. 49).

Pel que fa a la llengua de De Vigo, hem de pensar que el 1801 Menorca encara estava sota domini britànic, per tercera vegada, i, com en general al llarg de tot el segle XVIII, l'illa pogué mantenir excepcionalment la llengua catalana, a diferència de la resta de territoris catalanoparlants. És cert, però, que arran de la primera dominació espanyola (1782–1789) la normalitat lingüística menorquina començà a defallir. No obstant això, la llengua d'*Ifigenia a Tàurida* de De Vigo és de prou qualitat, ja que «l'esforç per dignificar la llengua pròpia a través de les paraules que un poeta tràgic il·lustrat posa en boca d'una heroïna com Ifigenia exigeix un determinat registre» (De Vigo, 2019: 43).

Tanmateix, observem algunes mancances. Si ens fixem més detalladament en el text de De Vigo, veiem que és una traducció molt literal del francès, com es pot observar en diversos calcs estructurals, com per exemple «ell és necessari» o «qui venen m'assustar» per «que

venen a asustar-me», així com en l'ortografia, en ocasions barrejada amb el francès. De fet, amb una primera lectura es podria pensar que la traducció potser fou, inicialment, un exercici per practicar la llengua francesa, que de Vigo exercitava i dominava: «va rebre una formació notable, tal com demostra el gran domini que posseïa de la literatura i de la llengua francesa, en les quals s'exercitava a través de la lectura i la pràctica de la traducció» (p. 6). Les expertes, però, asseguren que «va més enllà d'un simple exercici d'autoaprenentatge del francès» i que queda «del tot allunyat d'un exercici purament escolar» (p. 43).

Altres imperfeccions que observem en la llengua de De Vigo són alguns errors de morfologia, com per exemple a les primeres línies del text, «ompleixen» i no «omplen» o errors de concordança, com «del qual» i no «dels quals», error molt repetit, tots corregits o anotats a peu de pàgina per les editores. També detectem alguns castellanismes, com «llama», «raio», «apaciguar» o «sangrient», entre d'altres.

Independentment de la qualitat del text, la traducció és una aportació molt rellevant a l'estudi de les traduccions a Menorca durant la Il·lustració, àmbit que no ha estat tan tractat com el de la història o la literatura, malgrat que són abundants les traduccions a Menorca al segle XVIII i principis del XIX. En aquest període, a l'illa s'elaboraren nombroses traduccions d'obres literàries i històriques, sobretot del francès, però també de l'italià, del llatí i de l'anglès, al català i a l'espanyol: entre el segle XVIII i inicis del XIX, hi ha conservades i/o documentades una seixantena llarga de traduccions.

A més de la rellevància per al panorama bibliogràfic, l'edició d'*Ifigenia a Tàurida* cobra encara més importància per l'actualitat de la figura de De Vigo i la seva obra, que són troballes relativament recents. Concretament, l'existència de la primera dona il·lustrada menorquina coneguda fins ara sortí a la llum el 2010 a les Jornades «Vicenç Albertí i el teatre entre la Il·lustració i el Romanticisme», a la ponència de Salord «Joana de Vigo i Squella, traductora d'*Ifigenia a Tàurida*, de Guimond de la Touche». El manuscrit d'*Ifigenia a Tàurida* fou descobert per Salord al fons documental Carreras, a l'Arxiu Diocesà de Menorca. Gràcies que aquí descobrí quatre manuscrits més, sabem que l'erudita elaborà un total de cinc traduccions: *Ifigenia a Tàurida* (novembre de 1801); dues traduccions de la *Historie universelle depuis le commencement du monde jusqu'à Présent* (abril i agost de 1801); una traducció dels viatges de Jean-François de la Harpe (juliol de 1805); *Les aventures d'Aristonous* (sense data), de Fénelon —d'unes *Notes d'Història natural de Buffon* (sense data)—, i *Catecisme històric* (sense data), de Fleury. D'entre totes les traduccions, *Ifigenia a Tàurida* és l'única peça teatral que elaborà De Vigo.

En conclusió, l'edició d'*Ifigenia a Tàurida* (2019) a càrrec de Paredes i Salord marca un abans i un després en la literatura menorquina perquè recull informació inèdita sobre Joana De Vigo i la seva obra. Per això, és molt valuosa sobretot per al context històric i literari. Ara coneixem l'existència de la primera dona il·lustrada menorquina coneguda fins ara, sabem per quins textos s'interessà, quines traduccions feu i quin domini de les llengües tenia. D'altra banda, l'edició reconstrueix la traducció a partir del manuscrit conservat de De Vigo, l'única versió que se'n coneix en català.

Amb aquesta edició es demostra un cop més que el moviment il·lustrat a Menorca va ser important: *Ifigenia a Taurida* no és una traducció qualsevol, sinó una obra perfectament inserida dins el context de la Il·lustració, època en què era habitual la pràctica de traduccions o adaptacions de textos d'autors europeus i de mites clàssics. Altres il·lustrats menorquins feren pràctiques semblants, com la reelaboració del mite de Lucrecia, feta per Joan Ramis el 1769; la traducció de *Safira*, de Joan Soler el 1779, i la traducció de *La Fabula de Pyramo y Thisbe*, per David Causse, totes tres en català.

Explicada l'obra, es reafirma l'obertura de Menorca a l'Europa de les llums. En paraules de Paredes i Salord (De Vigo, 2019: 5), la troballa «representa alguna cosa més que una aportació singular al gruix de les traduccions teatrals dels il·lustrats menorquins que coneixem fins ara» perquè, com que és la traducció d'una obra clàssica i de renom, «esdevé un clar testimoni de la difusió del pensament més genuí dels *philosophes* i de l'estètica neoclàssica en els territoris de parla catalana».

Referències bibliogràfiques

- Guimond de la Touche, Claude. 1758. *Iphigénie en Tauride, tragédie en cinq actes et en vers*. París: Duchesne.
- Heitner, Robert. 1964. «The Iphigenia in Tauris Theme in Drama of the Eighteenth Century». *Comparative Literature* 16, 4: 289–309.

Raül Garrigasait. *Els fundadors. Una història d'ambició, clàssics i poder*.
Barcelona: Ara Llibres, 2020, 278 pp.

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

DOI: <https://doi.org/10.31009/anuaritricat.2021.i10.16> Data de recepció: 14 de setembre de 2020

Els fundadors és un assaig de Raül Garrigasait sobre la Fundació Bernat Metge. A grans trets, l'autor hi estudia la gènesi (durant la primera dècada del segle XX) i la primera etapa de la col·lecció de clàssics grecs i llatins, és a dir, la que comença als anys 20—l'any 1923 es publica el primer volum de la col·lecció—i acaba quan, per imperatius biològics, deixen les regnes els impulsors del projecte —Francesc Cambó mor el 1947, Joan Estelrich el 1958 i Carles Riba el 1959. El volum no cobreix, doncs, la segona gran etapa de la col·lecció, que va del 1959—moment en què s'estableix un consell de direcció format per traductors com Miquel Dolç o Josep Vergés— fins a principis del segle XXI, quan ja s'han publicat més de 400 títols—la llista completa d'autors, obres i traductors apareix per ordre cronològic en una secció final que resulta molt útil. En l'epíleg que clou el llibre, l'autor apareix en primera persona per explicar-nos com va entrar a treballar, el 2007, a la Fundació, i com deu anys després, el 2017, la cooperativa Som prenien el relleu de l'Institut Cambó en la gestió de la Bernat Metge, iniciant-se d'aquesta manera una tercera etapa que, sota el timó de Garrigasait, ha tingut la responsabilitat de continuar la tasca iniciada pels fundadors i que, a més, ha endegat una iniciativa com la Bernat Metge Universal, amb una *Iliada* traduïda en vers per Pau Sabaté (2019), *Robinson Crusoe* traduït per Esther Tallada (2020), *Crim i càstig* amb traducció de Miquel Cabal (2021)¹ i *Orgull i prejudici* traduïda per Yannick Garcia (2021).

El volum s'obre amb una anècdota arqueològica: la troballa a Empúries, a finals del 1909, d'una estàtua del déu grec de la Medicina, Asclepi, datada de finals del segle II aC, el bust de la qual s'acabaria convertint en el logotip de la Bernat Metge. Les excavacions d'Empúries van contribuir significativament a la idea noucentista d'una Mediterrània clàssica que, després de la desfeta colonial espanyola del 1898, «esborrava les fronteres estatals, reconnectava els catalans amb el món i obria un ampli espai d'ambicions i converses» (p. 15). Després d'aquesta anècdota, reveladora, el llibre passa, per contigüitat metonímica, a parlar d'un personatge que va néixer a Verges, just a quinze quilòmetres d'on havien trobat l'estàtua d'Asclepi: es tracta de Francesc Cambó, un dels tres «fundadors», junt amb Joan Estelrich i Carles Riba, de la Bernat Metge.

L'obra és un apassionant (i apassionat) homenatge a aquests fundadors que van fer possible el naixement i la consolidació de la col·lecció de clàssics grecollatins. El canemàs del llibre s'articula, doncs, al voltant d'aquestes tres figures històriques la coincidència

1 Vegeu, en aquest mateix número de l'*Anuari* (secció Comentaris), «Una traducció de l'estranger?», de Miquel Cabal Guarro.

espaciotemporal de les quals va fer possible la Bernat Metge: el polític i mecenes Francesc Cambó, l'intel·lectual i activista Joan Estelrich i l'escriptor, traductor i humanista Carles Riba. Molt diferents entre ells, els va unir un projecte en comú, de manera que van saber aparcar individualismes, diferències, malentesos i fins i tot rancúnies personals per tal de remar en la mateixa direcció i tirar endavant, molt sovint amb el vent en contra, el somni inicial de Cambó, tal com l'explica Josep Maria de Sagarra a les seves *Memòries*: «si fos milionari algun cop m'agradaria fundar a Catalunya alguna cosa important de cara als clàssics». Era el 1918, i el 1919 Cambó du a terme una sèrie d'operacions especulatives a l'estranger («de les quals esborra tot rastre», matisa Garrigasait) que li permetran materialitzar el somni: ser el mecenes d'una col·lecció de clàssics grecollatins. El director en serà Joan Estelrich («més ideòleg que filòleg», apunta l'autor), que, el 1922, publica el document fundacional de la Bernat Metge, detallant-ne les característiques. Amb la creació de la Fundació Bernat Metge, es pretenia universalitzar la cultura catalana, enriquir la llengua i contribuir a un nou Renaixement nacional i literari català després de segles de «decadència», en paraules del mateix Estelrich. Amb els diners i el suport polític de la Lliga Regionalista de Francesc Cambó i amb la ideologia humanística i la gran habilitat en les relacions públiques de Joan Estelrich (que va fer possible que es parlés de la Bernat Metge a Madrid i a l'estranger), només calien traductors i filòlegs capaços de dur a terme el projecte. I no en van faltar: des de llatinistes com Joaquim Balcells, fins a hellenistes com Carles Riba, autors, respectivament, del volum 1 i 3 de la col·lecció, publicats el 1923 (el volum 1 va ser revisat, d'acord amb la nova normativa de l'Institut d'Estudis Catalans, per Pompeu Fabra, Gabriel Alomar i Joan Estelrich).

Joaquim Balcells tingué un paper importantíssim com a formador de tota una generació de prestigiosos llatinistes que van treballar per a la Bernat Metge, i algun dia caldria dedicar-li un estudi aprofundit —com a fundador que és, Garrigasait li ret homenatge al llarg d'una vintena llarga de pàgines (pp. 45–70), centrant-se en el rigor del llatinista i en la seva traducció de *De rerum natura* de Lucreci, i més concretament en la recepció del volum i en l'encaix (o més aviat, en el desencaix) d'aquesta obra en la concepció de classicisme que havia inspirat la Bernat Metge. Juntament amb Carles Riba, Joan Estelrich i Lluís Nicolau d'Olwer, Balcells va dur a terme una gran tasca de corrector per a la Bernat Metge i va fer possible que la prosa dels volums que s'hi publicaven fos homogènia i lliure d'idiosincràsies.

Pel que fa a Riba, traduir Xenofont i, sobretot, Plutarc va ser una manera de guanyar-se la vida i de contribuir a la Bernat Metge, sí, però la tria de Plutarc anava més enllà: Riba concep la traducció de l'obra de l'escriptor grec com un instrument per crear a Catalunya un llenguatge invisible que mostri la vida i els més alts valors humanístics, com ho havien fet segles enrere Rabelais i Montaigne a França. Traduint Plutarc, Riba vol, en última instància, assentar els fonaments per a la creació d'una cultura moral que faci possible el sorgiment d'una novel·lística en català que es pugui comparar amb la francesa, l'anglesa o la russa. Sense aquesta concepció moral de l'home com a base, la novel·la no pot, per a Riba, assolir els cims més alts.

L'altre gran escriptor que Riba tradueix per a la Bernat Metge és Èsquil, el tràgic grec més antic i més difícil. Riba du a terme la traducció amb l'objectiu no de «catalanitzar Èsquil, sinó hellenitzar la llengua catalana» (p. 130) o, per dir-ho en termes de Lawrence Venuti, amb una finalitat no pas de *domesticació* sinó d'*estrangerització*: allà «on l'original és 'perillosament remot', no serà el text de la traducció allò que el farà accessible, sinó una nota», de manera que la traducció «mantindrà la distància poètica [...] i la nota mantindrà el senyal de llunyania que permetrà la comprensió de la dificultat sense atenuar-la», resumeix magistralment Garrigasait (p. 131). Si les traduccions de Xenofont i Plutarc dels anys 20 i principis dels 30 havien estat una oportunitat per traduir en una prosa moderna i funcional que seguia de ben a prop les directrius codificadores de l'Institut d'Estudis Catalans, del qual Riba era membre, les traduccions d'Èsquil (1933–1934) van servir de trampolí al Riba poeta per dur a terme «innovacions lingüístiques individuals i idiosincràtiques» (p. 133) que, volent transmetre la singularitat lingüística —amb gran abundància de mots únics i rars— d'uns textos remots, «exigents i estranys, bells i abruptes com un penya-segat» (p. 123), eixamplaven les possibilitats expressives del català literari de l'època.

L'exigència i la capacitat de treball de Riba contrasta amb la d'Estelrich, molt més dispers i molt sovint incapaç de dur a terme projectes editorials concrets (no arriba a acabar mai, per exemple, un llibre sobre l'humanista Joan Lluís Vives, l'endarreriment del qual li val una severa reprimenda de Cambó, que era qui li pagava el sou). Estelrich, però, tenia altres qualitats que no tenien ni Cambó ni Riba: era un excellent relacions públiques, un gran dinamitzador cultural i un difusor infatigable (hiperactiu, en diríem avui dia) de la literatura catalana, tant a Madrid com a l'estranger —tan aviat organitzava una exposició de 6.000 llibres catalans a la Biblioteca Nacional de Madrid com pronunciava conferències a la Sorbona, a la Societat de Nacions, a Itàlia, Àustria o Hongria; tan aviat promovia antologies de contes catalans a Itàlia i a França com s'embranchava en actes per fer arribar els clàssics de la Bernat Metge al gran públic, i no només als especialistes.

Garrigasait fa avançar la història cronològicament: els tres fundadors protagonistes del llibre van apareixent i desapareixent, ara entrelaçant-se, adés distanciant-se, no solament físicament, sinó també intel·lectualment i políticament, en un ordit narratiu molt ben travat i documentat, tant històricament com literàriament. De la mà de l'autor, el lector s'endinsa en la dictadura de Primo de Rivera i descobreix que, com a reacció a la dictadura, la Bernat Metge va arribar a tenir, el 1928, fins a 1.800 subscriptors. Després arribarà la Guerra Civil, i Garrigasait ens presenta els diferents bàndols amb els quals s'alineen els fundadors: Cambó i Estelrich amb els militars, i Riba amb els republicans, cosa que, a banda de provocar tensions notables entre ells, no impedeix que treballin, cadascú des de diferents llocs —Barcelona, Montpeller, París, Madrid, Buenos Aires—, per salvar la Fundació. Retornat de l'exili, Riba tradueix a Barcelona, mentre que Estelrich dirigeix la col·lecció des de París: «així no havien de veure's» (p. 216), sentència Garrigasait lacònicament.

El llibre té un rerefons històric sòlid, però no és una obra estrictament històrica ni d'història literària, ni tampoc estrictament acadèmica, o més ben dit, és tot això amb l'afegit que té un cert to divulgatiu (d'alta divulgació, certament) fruit d'una prosa ben escrita, rica,

rítmica, vibrant i suggestiva que sedueix i atrapa el lector com si de gairebé una novella es tractés. En donem només quatre petites mostres, cadascuna de les quals té a veure amb un dels grans fundadors:

Però aquesta incomoditat no era res al costat de l'incendi que s'acostava. Quan el Lucreci de [Joaquim] Balcells va arribar a les mans de mossèn Antoni Maria Alcover, l'incansable lingüista mallorquí es va enfil·lar com una carbassera des dels seus seixanta anys plens d'abrandaments i decepcions. (p. 66)

Aquell 14 d'abril [de 1931] a quarts de tres de la tarda, al balcó de l'Ajuntament [de Barcelona], la figura alta i venerable de Francesc Macià havia demanat silenci amb el braç. La multitud, dominada per l'entusiasme, no callava; a l'últim, com un animal gegantí que plega les ales lentament, va fer silenci i va sentir unes quantes paraules elèctriques: Estat Català, Federació de Repúbliques Ibèriques, Govern de la República Catalana. (p. 112)

A Estelrich li arribaven cartes de Perpinyà. Havien calat foc als centres de la Lliga, havien assassinat coneguts seus. La FAI dominava i feia de policia. Estelrich ja no tenia cap dubte que no podia col·laborar amb els republicans. El catalanisme havia fracassat [...]. Van ser els dies més estranys de la seva vida. Amb molt pocs diners a sobre, es va proposar instal·lar-se a Perpinyà per acabar de trobar una direcció; tornava amb la seva amant, amb la tristesa d'haver-se'n de separar aviat, i mentre li arribaven notícies desmoralitzadores, mentre s'acostava a una pàtria destrossada i es neguitejava per la vida de la dona i els fills, vivia amb Paulina Pi de la Serra els moments d'amor més intensos. (p. 166)

I al final del llibre [el tom VIII de les *Vides paral·leles* de Plutarc, de 1937], just abans de la llista de volums publicats, hi constava el nom i l'escut de la Generalitat de Catalunya; més avall, en substitució del nom d'Estelrich i de l'adreça de can Cambó, la indicació: «Comissari de la Generalitat: Carles Riba», acompanyada de la nova adreça al passeig de Pi i Margall. [...] Quan Riba va fer arribar a Cambó aquest volum, juntament amb el primer de *Dels deures* de Ciceró, el mecenes es va enfil·lar per les parets. En una carta a Estelrich s'estirava els cabells perquè s'hi atribuïa la propietat «als usurpadors». (pp. 183 i 186)

Com es pot veure en aquests extractes, els personatges que ens presenta l'autor són reals, sí, però han passat pel sedàs narratiu i interpretatiu del Garrigasait novel·lista, que ha escrit una obra acadèmicament sòlida sense sentir-se obligat a posar-hi ni una sola nota a peu de pàgina: el destinatari natural d'*Els fundadors* és un públic culte però no necessàriament acadèmic que vulgui tenir una visió aprofundida de com van anar les coses en la primera gran etapa de la Bernat Metge.

Aquest és el segon llibre dedicat exclusivament a la història de la Fundació Bernat Metge. El primer estudi, fruit d'una tesi doctoral, el va dur a terme Montserrat Franquesa Gòdia (traspassada l'octubre del 2021): titulat *La Fundació Bernat Metge, una obra de país (1923–1938)*, va veure la llum el 2013 gràcies a Publicacions de l'Abadia de Montserrat, i va aparèixer ressenyat l'any següent en aquest mateix mitjà ([Anuari TRILCAT, núm. 4, pp. 130–132](#)). Amb set anys de diferència, cal preguntar-se, ni que sigui molt sumàriament, què aporta el llibre de Garrigasait respecte al de Franquesa. Ras i curt, es tracta de dues obres prou diferents i complementàries. La primera, cronològicament parlant, es proposa dur a terme una història detallada de la col·lecció i de les circumstàncies que la van envoltar, de manera que resulta en un estudi molt detallat de la recepció i dels criteris d'edició i traducció de cada volum, des dels inicis fins a les acaballes de la Guerra Civil. Els protagonistes de l'estudi de Garrigasait, en canvi, no són tant els llibres de la col·lecció com els fundadors que la feren possible. Estrictament acadèmic el primer, el segon està destinat a un públic més ampli, no necessàriament especialista, però no per això resulta menys erudit ni menys interessant. Escrit amb el rigor d'algú que s'ha doctorat sobre Riba com a traductor d'Èsquil (*L'hàbit de la dificultat: Wilhelm von Humboldt i Carles Riba davant l'Agamèmnon d'Èsquil*, Barcelona: Institut d'Estudis Món Juïc, 2015), i amb tot el bagatge que li ha conferit treballar a la Bernat Metge i conèixer-la des de dins, el llibre de Garrigasait és, a més d'un tribut personal ben tramat i escrit amb gust, un meteorit destinat a il·luminar durant decennis un pal de paller importantíssim en la història cultural d'aquest país.

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). Els resums i les paraules clau han de tenir lletra de cos 10. 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. Els articles poden ser dividits en apartats amb títols i subtítols. El títols han de portar numeració (sense puntuació) i han d'anar amb lletra de cos 14 en negreta. Els subtítols porten puntuació interna i van sense negreta.

4 Comparació entre les tres traduccions de *L'Héritage mystérieux*: 1862, 1890 i 1897

4.1 La qüestió del text original

4. Les il·lustracions, si n'hi ha, han d'estar numerades i portar cadascuna un peu d'il·lustració explicatiu.
5. Les citacions curtes han d'anar integrades en el cos del redactat i han de ser escrites entre cometes baixes («»). Si són llargues (de més de dues línies), n'han de quedar separades per dues línies en blanc (una abans i l'altra després de la citació). La citació segregada ha d'estar justificada per la dreta i per l'esquerra (amb 1 centímetre) i ha de tenir lletra de cos 10.
6. Al llarg del text s'han d'utilitzar cometes baixes («»). Les cometes altes (“”) només s'utilitzaran en les citacions integrades dins d'una altra citació:

«If ever I felt what Edmund Wilson called “the shock of recognition”, that was it»
(Hutchinson 2003, 20)

7. Els guions utilitzats en els incisos han de ser guions llargs (— —):

La traducció de Moby Dick apareix en un període —la dècada dels vuitanta— en què l'activitat traductora a Catalunya agafa un nou impuls.

8. 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.
9. Les crides de nota s'han de col·locar després dels signes de puntuació.
10. 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.
11. 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.
12. 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).
13. Els models que cal seguir per a aquestes referències són els següents:

Referències de llibres:

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

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

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

Referències d'articles:

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

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

Referències de capítols de llibre:

- Cognom, Nom. Any. «Títol del capítol». Dins *Títol del llibre*, [Nom Cognom (ed./eds.),] pàgines. Lloc d'edició: Editorial.
- Giró i París, Jordi. 2004. «La infantesa i el món de Proust (1902–1914)». Dins *Els homes són i les coses passen: Maurici Serrahima i Bofill (1902–1979), un filòsof-literat del segle xx*, 23–43. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Ollé, Manel. 2005. «La pluja de Du Fu en la poesia de Carner i Manent». Dins *Gèneres i formes en la literatura catalana d'entreguerres. I Simposi sobre traducció i recepció en la literatura catalana contemporània*, edició de Miquel M. Gibert i Marcel Ortín, 11–25. Lleida: Punctum / TRILCAT.

Referències d'articles de revista (fonts primàries):

- Cognom, Nom. Any. «Títol». *Publicació periòdica* número (data): pàgines.
- Rigol, Joan. 2003. «Centenari del naixement de Maurici Serrahima». *Diàlegs* 20 (abril–juny): 11–30.

Referències d'articles de diari (fonts primàries):

- Cognom, Nom. Any. «Títol». *Publicació periòdica*, data, pàgines.
- Dolç, Miquel. 1976. «Un tesoro documental. El pasado y el presente de Maurici Serrahima». *La Vanguardia Española*, 29 gen., 47.

Instrucciones para los colaboradores

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

1. Los originales serán artículos o documentos de una extensión máxima de 65.000 caracteres, espacios incluidos, con resúmenes en catalán o castellano y en inglés de 500–1.000 caracteres, espacios incluidos, y palabras clave en catalán o castellano y en inglés (entre 3 y 6). Los resúmenes y las palabras clave deben tener letra de cuerpo 10. 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. Los artículos pueden dividirse en apartados con títulos y subtítulos. Los títulos deben llevar numeración (sin puntuación) y deben ir con letra de cuerpo 14 en negrita. Los subtítulos llevan puntuación interna y van sin negrita.

4 Comparació entre les tres traduccions de *L'Héritage mystérieux*: 1862, 1890 i 1897

4.1 La qüestió del text original

4. Las ilustraciones, si existen, deben ir numeradas y llevar cada una de ellas un pie de ilustración explicativo.
5. Las citas cortas deben ir integradas en el cuerpo del redactado y deben ser escritas entre comillas bajas («»). Si son largas (de más de dos líneas), deben quedar separadas por dos líneas en blanco (una antes y otra después de la citación). La citación segregada debe estar justificada por la derecha y por la izquierda (con 1 centímetro) y debe tener letra de cuerpo 10.
6. A lo largo del texto se deben utilizar comillas bajas («»). Las comillas altas (“”) sólo se utilizarán en las citas integradas dentro de otra citación:

«If ever I felt what Edmund Wilson called “the shock of recognition”, that was it»
(Hutchinson 2003, 20)

7. 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.

8. Los guiones utilizados en los incisos deben ser guiones largos (— —):

La traducció de Moby Dick apareix en un període —la dècada dels vuitanta— en què l'activitat traductora a Catalunya agafa un nou impuls.

9. 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.

10. Las llamadas de nota se deben colocar después de los signos de puntuación.

11. 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.

12. 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.

13. 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).

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

Referencias de libros:

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

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

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

Referencias de artículos:

Apellido, Nombre. Año. «Título». *Nombre de la revista* número (fecha): páginas.
Malé, Jordi. 2000. «Marià Manent, quasi setanta anys de crítica literària». *Revista de Catalunya* 152 (junio): 93–98.

Referencias de capítulos de libro:

Apellido, Nombre. Año. «Título del capítulo». En *Título del libro*, [Nombre Apellido (ed./eds.),] páginas. Lugar de edición: Editorial.
Giró i París, Jordi. 2004. «La infantesa i el món de Proust (1902–1914)». En *Els homes són i les coses passen: Maurici Serrahima i Bofill (1902–1979), un filòsof-literat del segle xx*, 23–43. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
Ollé, Manel. 2005. «La pluja de Du Fu en la poesia de Carner i Manent». En *Gèneres i formes en la literatura catalana d'entreguerres. I Simposi sobre traducció i recepció en la literatura catalana contemporània*, edició de Miquel M. Gibert i Marcel Ortín, 11–25. Lleida: Punctum / TRILCAT.

Referencias de artículos de revista (fuentes primarias):

Apellido, Nombre. Año. «Título». *Publicación periódica* número (fecha): páginas.
Rigol, Joan. 2003. «Centenari del naixement de Maurici Serrahima». *Diàlegs* 20 (abril–junio): 11–30.

Referencias de artículos de periódico (fuentes primarias):

Apellido, Nombre. Año. «Título». *Publicación periódica*, fecha, páginas.
Dolç, Miquel. 1976. «Un tesoro documental. El pasado y el presente de Maurici Serrahima». *La Vanguardia Española*, 29 ene., 47.

Instructions for contributors

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

1. The originals will be articles or documents with a maximum length of 65,000 characters, including spaces, with abstracts in Catalan or Spanish and in English of 500–1,000 characters, including spaces, and key words in Catalan or Spanish and in English (between 3 and 6). Abstracts and keywords should be set at 10 points. 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. Articles can be divided into sections with titles and subtitles. Titles must be numbered (without punctuation) and must be set in bold 14. Subtitles have internal punctuation and are set in roman.

4 Comparació entre les tres traduccions de *L'Héritage mystérieux*: 1862, 1890 i 1897

4.1 La qüestió del text original

4. If there are illustrations, they must be numbered and each of them must have an explanatory text at the bottom.
5. Short quotes should be integrated into the body of the essay and should be enclosed in quotation marks («»). If they are long (more than two lines), they must be separated by two blank lines (one before and one after the citation). The segregated citation must be justified on the right and left (1 centimeter) and must have set at 10 points.
6. Lowercase quotes («») should be used throughout the text. Quotation marks (“”) will only be used in citations embedded in another citation:

«If ever I felt what Edmund Wilson called “the shock of recognition”, that was it»
(Hutchinson 2003, 20)
7. 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.
8. The hyphens used in the paragraphs must be long hyphens (—):

La traducció de *Moby Dick* apareix en un període —la dècada dels vuitanta— en què l'activitat traductora a Catalunya agafa un nou impuls.

9. 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.
10. Footnote calls must be placed after the punctuation signs.
11. 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.
12. 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.
13. 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).
14. The models which must be followed for the references are as follows:

Book references:

- Surname, Name. Year. *Title*. Place of edition: Publishing house.
- Lamuela, Xavier, and Josep Murgades. 1984. *Teoria de la llengua literària segons Fabra*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Morera i Galícia, Magí. 2001. *Obra poètica completa*. Edició d'Olívia Gassol i Bellet. Lleida: Universitat de Lleida.

Article references:

- Surname, Name. Year. «Title». *Name of the journal* number (year): pages.
- Malé, Jordi. 2000. «Marià Manent, quasi setanta anys de crítica literària». *Revista de Catalunya* 152 (June): 93–98.

Book chapter references:

- Surname, Name. Year. «Title of the chapter». In *Title of the book*, [Name Surname (ed./eds.),] pages. Place of edition: Publishing house.
- Giró i París, Jordi. 2004. «La infantesa i el món de Proust (1902–1914)». In *Els homes són i les coses passen: Maurici Serrahima i Bofill (1902–1979), un filòsof-literat del segle XX*, 23–43. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Ollé, Manel. 2005. «La pluja de Du Fu en la poesia de Carner i Manent». In *Gèneres i formes en la literatura catalana d'entreguerres. I Simposi sobre traducció i recepció en la literatura catalana contemporània*, edició de Miquel M. Gibert i Marcel Ortín, 11–25. Lleida: Punctum / TRILCAT.

Journal articles references (primary sources):

- Surname, Name. Year. «Title». *Periodical publication* number (date): pages.
- Rigol, Joan. 2003. «Centenari del naixement de Maurici Serrahima». *Diàlegs* 20 (April–June): 11–30.

Newspaper articles references (primary sources):

- Surname, Name. Year. «Title». *Periodical publication*, date, pages.
- Dolç, Miquel. 1976. «Un tesoro documental. El pasado y el presente de Maurici Serrahima». *La Vanguardia Española*, 29 jan., 47.